

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

## **DİZİSEL MÜZİĞE GİDEN YOL**

**Şahan KALKAN**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Necati GEDİKLİ**

2006  
İZMİR

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

## **DİZİSEL MÜZİĞE GİDEN YOL**

**Şahan KALKAN**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Necati GEDİKLİ**

2006  
İZMİR

## EK A Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Dizisel Müziğe Giden Yol” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı Soyadı

İmza

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve .....Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre .....Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi .....'nin .....konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... Tarihinde, saat ..... da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... Olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**EK C Y.Ö.K Dokümantasyon Merkezi Tez Veri Formu**

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No:                      Konu Kodu:                      Üniv. Kodu:

\* Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Kalkan                      Adı: Şahan

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Dizisel Müziğe Giden Yol

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Path That Leads to Serial Music

Tezin/Projenin yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül                      Enstitü: Güzel Sanatlar                      Yıl: 2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:                      (X)

Dili: Türkçe

Doktora:                      ( )

Sayfa Sayısı: 74

Tıpta Uzmanlık:                      ( )

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:                      ( )

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.Dr.

Adı: Necati

Soyadı: GEDİKLİ

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- atonallık

1- atonality

2- dizi

2- serie

3- dizge

3- system

4- kuram

4- teory

5- uyum

5- harmony

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum    Evet    (X)    Hayır    ( )

## ÖZET

Bu çalışma, XX. yüzyılın müziğe getirdiği en önemli yenilik olan ‘dizisel müzik’ yöntemini ve bu anlayışın kuramsal çerçevesini oluşturan ‘oniki perde tekniğini’ incelemeyi amaçlamaktadır. ‘Yeni müzik’ anlayışı içinde en ağırlıklı yeri tutan ve dizgesel olarak öğretilmesi nedeniyle, etki alanı oldukça genişleyen oniki perde tekniği, özellikle yaratıcısı Arnold Schönberg (1874-1951) ve onun ardılları Anton Webern (1883-1945) ile Alban Berg (1885-1935)’in eserleri üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Tarihsel süreç içinde dizisel müziği hazırlayan koşulların çözümlemesi, çalışmada önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle, XX. yüzyıldan çok daha gerilere bakmak, kaçınılmaz olmuştur. Bu kapsamda, çalışmaya, ‘müzik sanatının felsefesal ve teknik açılardan incelenmesi’ ile başlanmış, bu başlık altında, ‘müziğin yapısal öğeleri’ ve ‘tonal çerçeve’ kavramları ele alınmıştır.

İkinci Bölüm, ‘müziğin yirminci yüzyılda değişen parametreleri’ konusuna ayrılmıştır. Bu bağlamda, ezgi, ölçü, tını ve orkestralama ile ilgili olarak gerçekleşen yeni yaklaşımlar incelenmektedir. Aynı dönemde, bütün güzel sanat dalları gibi müziği de derinden etkileyen ‘izlenimcilik’, ‘yeni-klasikçilik’ ve ‘anlatımcılık’ akımları ise bir sonraki bölümün konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmanın en önemli kısmı, ‘oniki perde tekniğinin esasları ve müziğe getirdiği yenilikler’ başlıklı dördüncü bölümdür. Burada önce ‘atonallık’ kavramı ele alınmış ve ‘dizi’nin kullanılması ile ilgili ayrıntılar belirtilmiştir. Ardından gelen ve ‘yatay yazı tekniğine dönüş’ ile ‘biçimde yenilikler’ başlıklarını taşıyan iki alt bölüm, oniki perde tekniği kapsamında yeniden gündeme gelen uygulama alanlarını ele almaktadır. ‘Dizi tekniğinin geliştirilmesi’ne ise özellikle A. Webern’in eserleri temel alınarak yaklaşmıştır. Dördüncü bölümün, 1945 sonrasındaki genel görünüşü ve ülkemizde oniki perde tekniğini kullanan önemli bestecileri özetleyen iki paragrafla sonlandırılması uygun görülmüştür.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze both the ‘serial music’ method which is the most important innovation that the 20th century introduced to the music and the ‘twelve tone technique’ which forming the thoretical frame of this understanding. The twelve tone technique having a extensive place in the ‘new music’ understanding and being able to be taught systematically the influence domain of the twelve tone technique has reasonably expanded and in this study, it is analyzed particularly through the works of the creator of the technique, Arnold Schönberg (1874-1951) and his followers Anton Webern (1883-1945) and Alban Berg (1885-1935).

The analysis of the conditions which prepared the serial music in the historical period reserves an important place. Hence, it is unavoidable to look much before the 20th century. In this sense, the study is started with ‘the analysis of the art of music’s from the philosophical and technical view’ and under this headline ‘the structural elements of music’ and ‘tonal frame’ concepts are discussed.

The second part is left to the subject ‘The music parameters changed in 20th century’. In this sense, the new approaches actualized related to melody, measure, timber and orchestration are analyzed. In the same era, the trends like ‘impressionism’, ‘neo-classicism’ and ‘expressionism’ which influenced music deeply as they did to the other fine arts, forms the subject of the next chapter.

The most important part of the study is the fourth chapter called, ‘The principles of the twelve tone technique and the innovations it introduced to music’. Here, first of all the ‘atonality’ concept is discussed and the use of ‘series’ is defined in detail. The following two subheadlines ‘back to the contrepoint technique’ and ‘the innovations in the form’ discuss the application domain which arisen again in the scope of the twelve tone technique. ‘The development of the series technique’ is specially covered in the scope of the

**works of A. Webern. It is sanctioned to end the fourth chapter with two paragraphs which summarize the general attitude after 1945 and the important composers in our country who use the twelve tone technique.**



## İÇİNDEKİLER

### DİZİSEL MÜZİĞE GİDEN YOL

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
EKLER LİSTESİ	x
ÖNSÖZ	xi

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### MÜZİK SANATININ YIRMİNCİ YÜZYILA KADAR OLAN GELİŞİMİ

1.1. MÜZİK SANATININ FELSEFESSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	1
1.2. MÜZİK SANATININ TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ	10
1.2.1. YAPISAL ÖĞELER	10
1.2.1.1. ATIM, TARTIM, DÜZÜM	10
1.2.1.2. EZGİ	11
1.2.1.3. KARŞIEZGİ VE UYUM	12
1.2.2. TONAL ÇERÇEVE	14
1.2.2.1 ÇIĞIR, AŞIT VE TONALLIK	14
1.2.2.2. TEMEL İŞLEVLER	15
1.2.2.3. YEDİSEKLİK VE ALACASALLIK	16

## İKİNCİ BÖLÜM

### MÜZİĞİN YIRMİNCİ YÜZYILDA DEĞİŞEN PARAMETRELERİ

2.1. EZGİNİN YENİLENMESİ	17
2.2. ASİMETRİ KAVRAMI	20
2.3. ÖLÇÜ VURGULARI	23
2.4. TINI VE ORKESTRALAMA	25

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÇAĞIN BAŞLANGICINDAKİ MÜZİK AKIMLARI

3.1. İZLENİMCİLİK	29
3.2. YENİ-KLASİKÇİLİK	32
3.3. ANLATIMCILIK	35

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ONİKİ PERDE TEKNİĞİNİN ESASLARI VE MÜZİĞE GETİRDİĞİ YENİLİKLER

4.1. ATONALLIK KAVRAMI	39
4.2. DİZİNİN GEREÇ OLARAK KULLANIMI	44
4.3. YATAY YAZI TEKNİĞİNE DÖNÜŞ	50
4.4. BİÇİMDE YENİLİKLER	53
4.5. DİZİ TEKNİĞİNİN GELİŞTİRİLMESİ	55
SONUÇ	59
KAYNAKLAR	60
EKLER	62

## **EKLER LİSTESİ**

Ek 1 Arnold Schönberg'in Yaşamı	63
Ek 2 Arnold Schönberg'in Eserlerinin Listesi	65

## ÖNSÖZ

‘Oniki perde tekniği’, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde, Avusturyalı besteci ve öğretmen Arnold Schönberg tarafından geliştirilen dizgesel bir bestecilik yöntemidir. Uluslararası çoksesli müziğin yaklaşık bin yıllık gelişim çizgisini içselleştirmiş olan A. Schönberg, yeni yüzyılın ilk yıllarından itibaren, uyum anlayışı açısından atonallığa ulaşmış ve yaklaşık olarak 1908-23 yılları arasında sürdürmüş olduğu kuramsal çalışmaları sonucunda, dizisel yöntemi geliştirmiştir.

Oniki perde tekniğini içselleştirebilmek için, müziğin o güne kadar olan gelişim çizgisini iyi bilmek zorunludur. Bu yöntemin yaratıcısı ve başlıca uygulayıcıları, dizisel müzik anlayışının geçmiş yüzyılların müzik birikimiyle olan bağlantısını özellikle vurgulamışlardır. Bu bağlamda, çoksesli müzik geleneğinin örgensel bir parçası olan oniki perde tekniğinin, aynı zamanda tonal dizgeden köklü bir kopuş anlamına geldiği de gözden uzak tutulmamalıdır.

Dizisel yöntemi hazırlayan koşulları ve oniki perde tekniğinin esaslarını ele alan bu çalışmamı gerçekleştirirken; eğitimci kişiliği ile bana yol gösteren ve engin deneyimleri ile önümde yeni ufuklar açan danışmanım, besteci ve müzikbilimci Prof. Dr. Necati Gedikli’ye; sıcak ilgisi ve yol gösterici yaklaşımı ile desteğini bir an bile benden esirgemeyen, besteci ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi yönetmenlerinden, ustam Selman Ada’ya; 17.03.2006 tarihinde, zamansız bir biçimde yitirdiğimiz, bestecilik öğretmenim, Prof. İstemihan Tavioloğu’ya; ve bütün müzik yaşamım boyunca, en zor günlerimde yanımda olan, paylaşımcı kişiliğini ve sahip olduğu yüksek insani değerleri asla unutmayaçağım, can dostum Bülent Yüksel’e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MÜZİK SANATININ YİRMİNCİ YÜZYILA KADAR OLAN GELİŞİMİ

#### 1.1. Müzik Sanatının Felsefesal Açıdan İncelenmesi

Görsel bir niteliği bulunmamakla birlikte, müzik, geleneksel olarak ‘güzel sanatlar’ (İng. fine arts; Fr. beaux-arts; Alm. schöne Künste) kapsamına giren bir yaratı alanı olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamanın dayanak noktası, müzik sanatının temel gereç olarak kullandığı ve gerçekte akustik bir olgu olan ‘ses’in, biçim verilebilir özellikte olmasıdır. Bilindiği gibi “plastik” (İng. plastic; Fr. plastique; Alm. plastisch) sözcüğü, “biçim verme ile ilgili olanı dile getiren La. ‘plasticus’ deyiminden türemiştir ve ‘biçimlenme niteliği taşıyan’ anlamına gelmektedir” (Hançerlioğlu, 1993, 201). Bu açıdan bakıldığında, doğanın sunduğu ses gereci üzerinde gerçekleştirilen bilinçli ve yaratıcı etkinliklerin, müziğin de güzel sanatlar kapsamında değerlendirilmesini zorunlu kıldığı açıkça görülmektedir. Igor Stravinsky (1882-1971)’nin de belirttiği gibi, “bir kuşun şakımasından üzerimize yağan, sanat değildir; ama doğru icra edilmiş en basit bir modülasyon bile hiç kuşkusuz sanattır” (Stravinsky, 2000, 24).

Müziğin, XIX. yüzyılın çağ ruhu (Alm. Zeitgeist) içinde, Arthur Schopenhauer (1788-1860) ve Friedrich Nietzsche (1844-1900) gibi bazı düşünürler tarafından yüceltilmesinin ve en üstün sanat dalı olarak belirlenmesinin temelinde, kullandığı gerecin soyutluğu yatmaktadır. Görsel sanatların kullandıkları renk, çizgi ve hacim gibi yapısal öğelerle karşılaştırıldığında, nesnelere düzenli sayıdaki titreşimi sonucunda meydana gelen ‘müzikal ses’ olgusu, son derece soyut bir içerikte belirginleşmektedir. İnsanların neredeyse tamamının (eğer doğuştan bir görme sorunu söz konusu değilse), renkleri rahatlıkla birbirinden ayırt edebilmelerine karşın, ancak çok küçük bir bölümünün seslerin mutlak (absolut) frekans değerlerini duyabilmeleri, bu savı doğrulamaktadır. I. Stravinsky, 1940 yılında Harvard Üniversitesi’nde verdiği bir konferansta, “orquestra partiyonlarını okuyanların, müzik

kitapları okuyanlardan niçin daha az olduğunu anlamak zor değildir” demiştir (*Age*, 84).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Almanca edebiyatın en önemli adlarından olan Avusturyalı yazar Karl Kraus (1874-1936)’un kurucusu ve yayın yönetmeni olduğu ve 1911’den başlayarak bütün yazılarını kendisinin yazdığı ‘Die Fackel’ (Tr. Meşale) adlı dergide ‘dil’ üzerine yazdığı makalelerden etkilenen ve müziğin de en basit anlamıyla işitsel bir dil olduğunu savunan Anton Webern (1883-1945); Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)’nin ‘renk kuramı’nın, müziğe de uygulanabileceği kanısındadır. Bilindiği gibi J. W. von Goethe, rengi, ‘görme duyusuyla ilgili temel yasa’ olarak tanımlamıştı. Buradan hareketle, sesin de ‘işitme duyusuyla ilgili temel yasa’ olduğu sonucuna varılabilir. İşte, A. Webern’in, ülkücü (idealist) bir felsefesal anlayışla, müzik sanatındaki yasalı ilişkilerin temeline yerleştirdiği bu ‘ses’ kavramının; belirtilen soyut nitelikleri dışında, yaratı ile ilgili biçimsel düzenlemenin temel sorunsalları (problematik) açısından oldukça fizikötesi (metafizik) uzanımları vardır. Yukarıda da değinildiği üzere, müziği, sanat dallarının en üstünü olarak değerlendiren A. Schopenhauer, müziğin, ‘tınlayarak devinen salt biçim’ olduğunu öne sürmüş ve yüksek ülkülerin (ideal), başka hiçbir sanat dalında bu kadar dolaysız bir ifade yakalayamayacağını savunmuştur. Opera yazımının (literatür) en önemli kilometre taşlarından olan Richard Wagner (1813-1883) ise, müziği, ‘içerikten kurtulmuş yalın biçim’ olarak tanımlamaktadır.

Felsefeci ve yazar İsmail Tunalı (1923- ) da, müzik hakkında özellikle Nicolai Hartmann (1882-1950) ve Roman Ingarden (1893-1970) çizgisinde, yukarıda ele alınanlara benzer düşünceler öne sürmektedir. İ. Tunalı’ya göre “müzik sanatı, çok kompleks ve çözümlenmesi oldukça güç bir sanattır” (*Tunalı, 1965, 162*). Yazar, ‘*Sanat Ontolojisi*’ adlı eserinde, özetle şunları belirtmektedir: “Müzikal komposition, ilkin bir maddî yapıya dayanır. Müzik eseri de bir objektivation olduğuna göre, onda da heterojen iki varlık tabakasının bulunması gerekir. Bir yanda bir maddî yapı, öte yanda bir irreal tinsel yapı. Şimdi bu yapıların neler olduğunu sorabiliriz. Müzikal bir eserde real tabaka nedir? Bu tabaka, *ton*, yani *ses* tabakasıdır. Her müzikal komposition, zorunlu olarak bu tabakaya dayanır, çünkü müziğin iş gördüğü eleman

seslerdir, tonlardır. Ses, mimarînin taş ya da odun yapısına karşılıktır. Ama, her müzikal komposition, zorunlu olarak yine bunun dışında bir irreal varlık alanına sahiptir. Çünkü, her müzik eserinde, bir şarkıda olduğu gibi bir konçerto, ya da bir senfonide de bir duygu ve bir anlam varlığı objektivleşir. Dinlediğimiz her melodide, bunu basit olarak kavrayabiliriz” (*Age, 162*).

‘Modern ontoloji’nin (varlıkbilim) kurucusu kabul edilen N. Hartmann, sanat eserlerindeki irreal tabakayı da ikiye ayırmaktadır: ‘Dış tabakalar’ ve ‘iç tabakalar’. Dış tabakaları, müzik sanatı açısından çözümleyen düşünür, sırasıyla dört katman tespit etmektedir:

1. Müzik söylemleri (phrase)
2. Konu (tema) ve başkamalar (varyasyon)
3. Bölümler (mouvement)
4. Bölümlerin, eserin bütünü ile olan bağlantıları (*Hartmann, 1953, 199*).

Adı geçen bu katmanlar, elbette ki bir müzik yaratisının yalnızca teknik yönünü oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla “real yapının, irreal yapıya en yakın ve yapışık tabakalarıdır” (*Tunalı, 1965, 163*). Hartmann, buradan hareketle, iç tabakaları da çözümlenmekte ve sırasıyla üç katman tespit etmektedir:

1. Dinleyeni harekete geçiren duyumsal katman (en iyi bilinen örneğini dans müziği oluşturur; bu katmanın temelinde “hoşlanma” yatar),
2. Dinleyeni etkileyen düşünsel katman (ancak belli bir büyüklüğü ve derinliği olan eserlerde bulunur; doğrudan insan ruhuna seslenir),
3. En son noktada yer alan fizikötesi katman (çok ender olarak gerçekten ulaşılabilir; A. Schopenhauer’ın ‘evren iradesinin görünmesi’ biçiminde yorumladığı aşamadır).

Yukarıda değinilen tabakalı yapı, bütün müzik yaratılarında gözlenebilecek olan bir özelliktir. Çünkü, “müzikal bir kompozisyon, bu ontik tabakalardan meydana gelmiş bir bütündür. Ne var ki bütün kompozisyonlarda bu tabakaların tamamı

bulunmaz. Örneğin, son aşama olan metafizik katman, sadece büyük dinî ve prophan eserlerde görünür. Buna karşılık, birinci ve ikinci katmanlar, bütün ağırbaşlı müzikal eserlerde bulunur. Hafif müzik eserlerinde ise daha çok dış tabakalar kendilerini gösterirler” (*Age, 163*).

R. Ingarden, buraya dek irdelenen temel düşünceden çok farklı bir çizgide bulunmamasına karşın, müzik ontolojisi alanında, N. Hartmann’a tamamen karşıt bir görüşün temsilcisidir. R. Ingarden, müzik eserlerindeki tabakalı yapının varlığını reddetmektedir. R. Ingarden’a göre “edebiyat eserlerinde olduğu gibi çok tabakalı bir yapı ve heterojen estetik değer niteliklerinin polyphonik harmonisi, müzik eserlerine tamamen yabancısıdır (*Ingarden, 1962, 32*). Müzik eseri, yalnız intentional olarak yaratabildiğimiz ve kendisi ile intentional ilgiler kurabildiğimiz bir şey olarak kalır (*Age, 105*). Sanat eserleri arasında başka hiçbir tanesi yoktur ki, bir müzik eseri kadar kendi içinde böyle yetkin, kapalı bir bütün teşkil etsin. Müzik eserinin, bir müzik eseri olması bakımından real dünya ile hiçbir ilgi ve bağıntısı yoktur (*Age, 49*). Tek tek tonlar (ya da ton kaliteleri), bir melodinin akustik temelini teşkil ederler ama bunlar hiçbir tabaka oluşturmazlar. Bunun nedeni, tonların ve ton yapılarının, müzik eserinin icrasına ait olmalarıdır (*Age, 38*). Müzik eseri, bir estetik kavramanın objesi olarak *hiçbir* real olgu ve *hiçbir* real obje değildir. Yalnız, estetik kavrama içinde görünen içerik bakımından *neden* yönünden hiçbir real sonuç ya da olgu ile bağlı değildir. Buna karşılık, real olan şey, müzik eserinin icra’dır (*Age, 36*). Her real obje ve her real olgu, her şeyden önce *burada* ve *şimdi* var olan ve meydana gelen bir şeydir. ‘Burada’ ve ‘şimdi’ kategorileri ise, özellikle estetik kavramanın objesi olarak alındıklarında, müzik eserine ve onun içeriğine uygulanamazlar (*Age, 38*). Müzik eseri, içerik bakımından ‘zaman-üstü’ bir yapıdır (*Age, 39*). Bu da ona, bu dünyaya ait olmayan bir karakter verir” (*Age, 48*).

R. Ingarden’ın, ‘*Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*’ adlı yapıtıdan alınan yukarıdaki düşüncelerde, müzik eserinin partituru ile yorumu arasında net bir ayırım yapıldığı ve bu noktada partiturun işaret ettiği yaratının soyut varlığından yana tavır alındığı görülmektedir. Gerçekten de, bazı üst düzey müzik yaratılarının, yorum kavramını oldukça gerilerde bırakan ontik bir derinlik taşıdığı söylenebilir.



Örneğin, Johann Sebastian Bach (1685-1750)'ın, tamamlama olanağı bulamadan öldüğü '*Kunst der Fugue*' adlı eseri, nesnellikle her türlü ilgisini kesmiş görünmektedir. "On beşinci füg, dördüncü ana temanın girişinden hemen önce kesilmekte ve bu haliyle eser havada kalmaktadır" (Baran, 1997, 16). Eser o kadar karmaşık ve felsefesal bir düzlemde bulunmaktadır ki, onun bu biçimde sonuçsuz kalması bile, bütünselliğini zedeleyememektedir. Açık kalan bu 'uç'tan giren sonsuzluğun, fizikötesi bir boyut içinde eseri tamamladığı düşünülebilir. Aslında J.S. Bach, yaşamının son günlerinde, damadına dikte ederek tamamlamaya çalıştığı eserine başlık koymamıştır. '*Kunst der Fugue*' adı, Romantik dönem yazarlarının hayal güçlerinin bir ürünüdür. Ne var ki, J. S. Bach'ın fuglarının (fuga), bu yazı tekniğinin doruğu ve bir dönemin kapanışı olduğu bilinciyle konulan böylesi bir adı hak eden eserin, oturtumu bile belirtilmiş değildir. Günümüzde; org, piyano, yaylı çalgılar ve koro ile başarılı seslendirmeleri gerçekleştirilen bu büyük eserin, gerçekte hangi çalgı veya çalgı topluluğu için yazıldığı bilinmemektedir. Buradan hareketle ve eserin düşünsel derinliği de göz önünde bulundurularak denilebilir ki, '*Kunst der Fugue*,' kendi kavramsal ve simgesel dünyasında yaşayan ve adeta seslerle düşünen bestecinin, kendi kuramsal dilini konuştuğu ve belirlenimleri ile dolayimleri her türlü seslendirme kavramının ötesine uzanan, içsel ve aşkın (transandantal) bir müzik bildirisiidir. Bununla birlikte, J. S. Bach, eserini notaya almak için yoğun çaba harcamıştır. Bu çabanın nedenlerini tam olarak kavrayabilmek için, müzik sanatının, 'müzik yazısı' (notasyon) ile ilgisi üzerine bir parantez açmak gerekmektedir.

Fonetik bir sanat olan müzik, bilindiği gibi, zaman kavramı ile sıkı bir bağ taşımaktadır. Var olabilmek, sergilenebilmek ve alıcısıyla buluşabilmek için belli bir mekâna ihtiyaç duyan resim, heykel ve mimarlık gibi sanat dallarından farklı olarak müzik, öncelikle 'zaman içinde' tınlayan seslerden oluşmaktadır. Bu yönüyle ele alındığında, onun, 'zamansal bir sanat' olduğu ortaya çıkar. Aslında, görsel sanatların da zamana ve yine benzer biçimde zamansal sanatların da mekâna ihtiyaç duydukları düşünülebilir. Bu düşüncede haklılık payı yok değildir. Çünkü bir müzik eserinin seslendirilmesi, yorumcuları içine alabilecek yeterlilikte bir mekânın varlığını zorunlu kıldığı gibi; örneğin bir tablonun, heykelin görülmesi ve incelenmesi ya da bir mimarlık yaratısının gezilmesi de belli bir zamanı

gerektirmektedir. Ancak, unutulmamalıdır ki, mekân kavramı, her şeye karşın müzikte temel bir öge değildir. Çünkü bir müzik eseri (tıpkı Ingarden'ın, savında öne sürdüğü gibi), seslendirilmese bile, kağıt üzerinde ve hatta daha yazıya geçirilmeden, yaratıcısının zihninde bulunabilir. Oysa ki bir tablo, bir heykel ya da örneğin bir tarihsel yapı (her ne kadar bir müzik eseri gibi, daha yaratılmadan sanatçının zihninde bulunabilirlerse de), uzam içinde belli bir yer kaplamak zorundadırlar. Son çözümlemede görsel sanatlardan farklı bir yapıda olan müziğin, tıpkı tiyatro gibi fonetik ve zamana bağlı bir sanat olduğu belirtilmelidir. (Tiyatro ile müzik arasındaki bu koşutluk, pek çok noktada kendini göstermektedir: Buna göre besteci, oyun yazarı ile; yorumcu, oyuncu ile; orkestra yönetmeni, tiyatro yönetmeni ile ve nihayet partitur, oyun metni ile aynı konumda bulunmaktadır)

Müzik sanatının, I. Stravinsky tarafından 'kronomi' olarak adlandırılan bu zamansallığı, beraberinde, bir müzik yaratısının geçiciliği sorununu getirmektedir. Seslendirme sırasında tınlayan ve böylelikle dinleyiciye ulaşmış olan eser, yok olmaması ve uzun yıllar boyunca hatırlanması için yazıya dökülmelidir. Bu, bir müzik eserinin, bestecinin zihni dışında ve onun fiziksel varlığının ötesinde de var olabilmesinin zorunlu koşuludur. Bununla birlikte, müzik yazısını önemli kılan birtakım gereklilikler de bulunmaktadır. Özellikle, müzik yaratısının, ontik varlığı ile seslendirilme etkinliği tarafından nitelenen ikiliği (düalizm), bunların başında yer almaktadır. Bu ifade, felsefe dilinden günlük dile çevrildiğinde, karşımıza, yorumcuların, nota olmadan işlerini yapamayacakları gerçeği çıkmaktadır. Nota, yorumcular tarafından seslendirme sırasında kullanılan bir görsel dizgedir (sistem). Ne var ki, her simgesel uygulama gibi, gerçeklikten bir sapma içermesi de kaçınılmazdır. Bu sapma, matematik ve coğrafya gibi bilim dallarının kullandığı birtakım kavramsal uygulamalarda, net olarak gözlenebilir: Örneğin, ölçeği büyüdükçe aslına uygunluğu artan haritaların, karşılık geldikleri alanı, tam olarak ifade edebilmeleri olanaksızdır. 1/1 ölçeğinde bir haritanın yapılabileceği varsayılsa bile, insan algısının, kullanılan gözlem araçlarına bağlı olarak büyük bir değişkenlik gösterebileceği gerçeği unutulmamalıdır. Burada anlatılmak istenen, bilgilenme sürecinin sınırsızlığıdır. Matematikte son derece temel ve asal bir öneme sahip olan 'nokta' kavramı da, görsel olarak ifade edilmek istendiğinde, aynı sapmaya

uğramaktadır. Kullanılan kalemin ucuna bağlı olarak düzlem üzerinde mutlaka bir yer kaplayan noktanın, gerçekte boyutları yoktur.

Kendi içinde son derece kapalı ve karmaşık bir gösterge dizgesi oluşturan müzik yazısı da, ifade ettiği yaratıyı, ancak müziğin temel öğeleri bakımından saptayabilir. Onu, ontik bütünselliği (integralite) açısından belirleyemez. En nesnel anlatım biçimlerinin ve en açık geleneksel koşullanmaların etkisi altında olan Bach müziği bile bu kapsamda değerlendirilebilir. Ayrıca unutulmamalıdır ki, günümüzden geriye doğru gidildikçe, biçem (üslup) kavramı, güç kazanarak kendini daha da belirgin biçimde hissettirmektedir. Örneğin; Barok, Klasik, ve Romantik dönemler düşünüldüğünde, süit ya da sinfoni gibi pek çok biçimde, kanon ya da fug gibi pek çok yazı tekniğinde, tarihsel birikimin ve uygulama etkinliğinin çizdiği çerçeve, son derece açık ve anlamlıdır. Bu nedenle de, söz konusu dönemlerin müzikçileri için biçem, bir ayak bağı değil; eserlerini oluştururken yola çıktıkları ve daha önceki sanatçıların yüzlerce yıllık çabalarının bilimsel sonuçlarına dair bir verimi ifade eden, son derece yararlı (pragmatik) değere sahip bir formülasyon anlamına gelmekteydi. Bu bağlamda, yazı kavramı ve bu kavramın getirdikleri, zaten Ortaçağ meslek localarından kalma usta-çırak ilişkisi içinde yetişen sanatçı açısından, oldukça somut yönlendirmeler içermekteydi. Sözgelimi, müzik yazısında *f* veya *p* koyultularını (nüans) gören (ve çoğu zaman kendisi de besteci olan) bir yorumcu, hem bu gürlük yönergelerinin ifade ettiği tuşeyi, hocasından aldığı eğitim sonucunda ayırımsayabiliyor; hem de arka arkaya yazıldıklarında doğal bir duyarlılığı yansıtan bu koyultu yankısının (eco dinamic), partiturdaki ‘tutti’ ve ‘solo’ kavramlarına karşılık geldiğini, içselleştirdiği biçem tutarlılığı çerçevesinde değerlendirebiliyordu. Üstelik, çalgıların nöbetleşe çalmaları veya karşılıklı diyalogları esasına dayanan ‘rondo’ ve ‘concerto grosso’ gibi pek çok tür, pek çok biçim (form) de, seslendirme etkinliği sonucunda mantıksal açıdan çıkarılabilecek bu espriyi, doğal olarak içermekteydi.

XX. yüzyılın, müziğin geniş kitlelere ulaştırılabilmesi ve buna bağlı olarak müzik yazısının varlığı ve işlevi açısından getirdiği en önemli yenilik, seslerin kayıt altına alınabilmeleri olmuştur. Daha önceki dönemlerde hayal bile edilemeyecek olan bu

buluş, özellikle son derece gelişkin bir gece yaşamının ve kulüp müziği kültürünün egemen olduğu Amerika Birleşik Devletleri'nde, müzikçinin sosyal konumunu ciddi biçimde etkileyecek olan birtakım sarsıntıları da beraberinde getirmiştir. Aynı dönemde “başka hiçbir ülke, müzik eğlencesine aç insanların oluşturduğu büyük pazarı sömüren radyo ve gramofon gibi yeni icatlardan bu denli verimli bir biçimde yararlanma olanağına sahip değildir” (*Finkelstein, 1995, 401*). Yaşamlarını canlı müzik yaparak kazanan caz müzikçileri, 1920’li yılların başında, ‘kahrolsun konserve müzik!’ sloganıyla, aylarca süren protesto etkinliklerinde bulunmuşlardır. Elbette ki bu, işin, popüler müzik piyasasında çalışan müzikçileri etkileyen kısmıdır. Kayıt teknolojisinin yaygınlaşmasının müzik yaşamı üzerindeki en güçlü etkilerinden biri de, müzik yazısının gittikçe işlevsiz hale gelmesidir. Herhangi bir müzik yaratısının, kağıda geçirilmeksizin, plağa kaydedilerek de saklanabilmesinin olanaklı duruma gelmesi, yazı kavramının iyiden iyiye sorgulanmasına neden olmuştur. 1960’lı yıllarda kendini gösteren elektronsal müzik, besteci kavramının bile yeniden tanımlanmasına neden olmuştur.

Buraya kadar, gösterge dizgeleri ile onların karşılık geldikleri kavramsal gerçeklikler arasındaki ilişkinin müzikteki yansımaları üzerinde durulmuştur. Söz konusu bu ilişki, göstergebilimin (semyoloji) alanına girer ve felsefe tarihi boyunca, binlerce yıldan günümüze tartışılmış olan kuram-eylem (teori-pratik) eytişimine (diyalektik) kadar geri götürülebilir. Burada, Baruch Spinoza (1632-1677)’nın, kuram ile eylem felsefesini ulamları (kategori) üzerine öne sürdüğü önemli düşüncelere bir gönderme yapılabilir. Gilles Deleuze (1925-1995), Vincennes’de verdiği derslerin notlarından oluşan ve dilimize ‘*Spinoza Üstüne On Bir Ders*’ adı altında çevrilen çalışmasında, “fikri, nesnel gerçekliğiyle ya da temsilî karakteriyle tanımladığımda, fikir ile duyguyu dolaysızca karşılaştırmış ve duygunun kesin anlamıyla temsilî karakteri olmayan bir düşünme tarzı olmadığını söylemişim. Fikri, şöyle tanımlıyorum: Her fikir, bir şeydir; sadece bir şeyin fikri değil, bizzat kendisi de bir şeydir; yani kendine ait olan, kendine özgü bir gerçeklik ya da yetkinlik derecesine sahiptir” (*Deleuze, 2000, 13*) demektedir ve buradan da “Spinoza’nın kullandığı yöntem ne kadar matematik olursa, o kadar olağanüstü ölçüde somutlaşır”

yargısına varmaktadır. Bu tespitler, ancak, Spinoza'nın "tanımlamak öldürmektir" sözünün ışığında anlaşılabilir niteliktedir.

Kuram-eylem sorunsalının sanat tarihindeki görünüşleri de, en az müzik tarihindekiler kadar ilgi çekicidir. Ömer Naci Soykan, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854)'in felsefesini incelediği "*Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*" adlı çalışmasında, (çalışmanın adından da anlaşılacağı gibi) sanatı, kuram ve eylem kavramlarının bütünlüğü içinde temellendirmektedir. Müzik sanatının soyutluğu ve biçimsel aşkınlığı üzerine A. Schopenhauer ve R. Wagner'in yukarıda değinmiş olduğumuz savlarına (tez) koştur bir anlayışla fikir yürüten F. W. J. von Schelling'e göre, "her filozofun son gayesi, sanat felsefesidir. Sanat yapıtı, ancak bir deha ürünüdür. Deha, Tanrı'dan Tanrısallığı ödünç alan kişidir. Bu bakımdan sanat, ide'nin görünüşe çıkmasıdır. Dâhi sanatçı, kendi yarasını kendi koyar; o, otonomdur. Ancak o, bu otonomiyi bilmez. Çünkü sanatçı bilmek için değil, yaratmak için vardır. Bunu bilmek, filozofun işidir.

Schelling, sanatı, tüm sanat dünyasını evren biçiminde ele alır ve onun yapısını kurar. Bu yapılandırmada iki yan bulunur: Sanat dünyasının real ve ideal yanı. Gerek sanat dünyasının bütününde, gerekse her bir sanat biçiminde daima realden ideale doğru bir gidiş vardır. Sonsuz olanla sonlu olanın özdeş olduğu her birleşim, birleşimin sonlu veya sonsuz tabanında olmasına göre, sanat yapıtının real veya ideal olmasını belirler. Birleşim, sonlu tabanda meydana gelmişse, ortaya çıkan real sanat yapıtıdır ve tersi. Sanat dünyasının real yanında, Schelling'e göre ilk karşımıza çıkan, yani en real olan sanat, müziktir. Varlığın meydana gelişini, onun boyutlarının meydana gelişini olarak gören Schelling, buna uygun olarak, sanat dünyasında da yalnız ses boyutu olarak ve uzam olmaksızın yalnız zamanda meydana gelen olarak müziği, ilk real sanat olarak kavrar. Müzikte ve bundan sonra ele alacağı diğer sanat biçimlerinde Schelling, daima bir antik-modern karşıtlığı görür, sanat biçimlerini bu karşıtlık içinde inceler. Bu karşılaştırmada, ritim, melodi, modülasyon ve armoni gibi temel kategorilerden yararlanır. Müzik, en real, en ilk sanat olmakla, o, tüm sanat dünyasının temelinde bulunur. O, âdeta diğer sanatları üzerinde taşır. Bu nedenle diğer sanatlar, dâima müzikle karşılaştırılarak ele alınır" (Soykan, 1995, 21-22).

## 1.2. Müzik Sanatının Teknik Açıdan İncelenmesi

### 1.2.1. Yapısal Elemanlar

#### 1.2.1.1 Atım, tartım, düzum

Müziğin zamana bağlı bir sanat dalı olduğu, 1.1.'de, 'Müzik Sanatının Felsefesal Açıdan İncelenmesi' başlığı altında belirtilmişti. Bu, seslerin süre değerlerine ve taşıdıkları vurgulara göre anlam kazanan 'atım', 'tartım' (metrum) ve 'düzum' (ritim) kavramlarının, müzikte oynadıkları rolün ne derece önemli olduğunu göstermektedir. Gerçekten de, birbirleriyle yakın bir ilgi içinde bulunan bu üç kavram, müzik sanatının en temel yapısal öğeleri arasındadır. Sonraki alt başlıklarda incelenecek olan diğer öğeler arasında ezgi, karşıezgi (kontrpuan) ve uyum (armoni) bulunmaktadır. Ne var ki, bunlardan son ikisi, ancak Batı'nın yüksek müzik kültürüne özgü kavramlardır ve uluslararası sanat müziğinde yüzyıllardan bu yana kullanılarak evrensel bir nitelik kazanmışlardır.

Müziğin zaman ve süreyle olan ilgisi ve taşıdığı vurumsallık etkisi, farklı görünümeler altında atım, tartım ve düzum kavramlarında anlam bulmaktadır. Yine de, bu üç kavram arasında büyük farklılıklar söz konusudur. Bu kavramların sırayla tanımlanmaları, aralarındaki önemli ayrılıkları belirleyebilmek açısından önem taşımaktadır:

Atım: Eşit süre değerlerine sahip ve düzenli olarak duyulan vuruşlara, müzikte atım denir. Bu kavramın en önemli tanım öğeleri, eşitlik ve düzenlilik olduğu gibi, aynı zamanda herhangi bir vurgunun bulunmayışıdır. Birbiri ardınca duyulduğunda, biteviye (monoton) bir biçimde tekrar eden ve hepsi aynı güçte tınlatılan vuruşları ifade eden atımlar, aşağıdaki gibi gösterilebilir:



Tartım: Birbiri ardınca devam eden atımların, bilinçli olarak kümelendirilmesi ve bunun anlam kazanabilmesi açısından da bazılarında vurgu verilmesi sonucunda ortaya çıkan döngüsel dizgeye tartım denir. Sürekli olarak tekrarlanan vuruşların, tartım olarak adlandırılabilmesi için, kümenin ilk vuruşunun vurgulu olması ve döngüsel (periyodik) biçimde yinelenen bu vuruş kümesinin her bir ögesine bir nota değerine eşit süre verilmesi gerekmektedir. Böylelikle birbirinden farklı tartımlar ortaya çıkmakta ve bir ölçü (mezür) içinde hangi süre değerine sahip kaç adet nota bulunduğu belirlenmektedir. Aşağıda örnek olarak 6/8'lik tartım ve bu tartımın vurguları gösterilmektedir:



Düzüm: Seslerin, süre değeri açısından örgütlü bir biçimde sıralanmasına düzüm denir. Düzüm, atım ve tartım belirlendikten sonra anlam kazanır. Çünkü, vuruşların ve sürelerin iç bölünmeleriyle ilgilidir. Buna göre, herhangi bir eser, olduğundan iki kat daha hızlı seslendirilse bile, düzümsel olarak değişmeden kalır. Aşağıdaki nota, 4/4'lük tartımdaki bir düzüm örneğini göstermektedir:



#### 1.2.1.2. Ezgi

Ezgi, düzüm ve uyumla birlikte müziğin en temel öğelerinden biridir. Yerel müziklerden, uluslararası sanat müziğine kadar bütün müzik türlerinde, ezginin önemli yer tuttuğu görülür. Ezginin parçalandığı ve yok edildiği çağdaş müzik akımları dışında, ezgisiz bir müziğin varlığından söz etmek, pek olanaklı görünmemektedir. İlhan Usmanbaş (1921- ), klasik gelenek içinde tanımlanan 'kusursuz ezgi'nin özelliklerini şu biçimde sıralamaktadır:

“a) Tek partinin en doğru hareketi yanaşık seslerle olmasıdır. Atlayan sesler olduğunda iyi bir oran saklanır.

b) Kromatikten çok diyatonik aralıklar bulunur. Kromatik ezgi ağır hareketli olmalıdır. Kromatik ezgide yön değişmelerine dikkat etmelidir.

c) Atlamalı harekette yakın aralıklara atlamalar yapılır. Bir kırık uygu atlamaları daha uygundur. Atlamalar aşağıya doğru yapılır ve ezginin doğal hareketine devam edilir...” (Usmanbaş, 1974, 139)

Genellikle ‘birbirinin ardı sıra tınlayan iki farklı sesin, bir ezgi oluşturmaya yeterli olduğu’ belirtilmekle birlikte, ‘ezgi’ denildiğinde akla, çok daha uzun ve tümce (cümle) kavramıyla ilgili bir bütün gelmektedir. Gregorius çığırlarından (mod), türlü halk şarkılarına; Romantik dönemin gösterişli konçertolarından, A. Webern’in ‘noktacı’ piyano yaratılarına kadar, farklı dönem ve biçemlerde, ezginin birbirinden çok başka görünüşler kazandığı söylenebilir. Aşağıdaki nota, dengeli yapısıyla, tanınmış bir ezgiyi göstermektedir:



### 1.2.1.3. Karşiezgi ve uyum

Müzik, temelde tek sesli (monofon) ve çok sesli (polifon) olmak üzere ikiye ayrılabilir. Konumuz açısından incelediğimiz uluslararası sanat müziğinde, başlıca iki çokseslendirme anlayışı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, ‘ezgiye karşı ezgi yürütme sanatı’ olarak tanımlanabilecek olan ‘karşiezgi’ tekniği, ikincisi ise, ezginin dikey olarak aynı anda tınlatılan uygulamalarla (akor) çokseslendirildiği ‘uyum’ anlayışıdır. Tarihte, karşiezgi tekniğinin daha önce yer aldığını, uyum anlayışının ise, büyük oranda karşiezgiden türetildiğini görüyoruz.



Alman kuramcı ve besteci Johannes Merkel, ‘*Contrepoint*’ (Karşiezgi) adlı kitabının girişinde şunları belirtmektedir: “Müteaddit sesli musikide kısımları serbest ve müstakil hareket ettirmeğe *contrepoint* denir. Bu san’at iki kısımlı tarzdan, müteaddit kısımlı tarza doğru ağır bir tekâmül devresi geçirmiştir. İlk tecrübelerle nazaran *cantus firmus* (c. f.) denilen bir melodiye mukabil bir melodi bulunmuş ve bu takdirde ‘*punctum contra punctum*’ denilen; bir not’a mukabil diğer bir not aranmıştır.” (Merkel, 1930, 3).

Karşiezgi tekniği, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Flamanca’da yükselişe geçtikten sonra J. S. Bach ile en yüksek noktasına ulaşmış ve XX. yüzyılın başlarında, dizisel (seriel) müzik kapsamında yeniden gündeme gelene değin, yerini dikey (vertical) uyum anlayışına bırakmıştır. Bu anlayışla yazılan eserlerde, ezgi çizgisi, dikey olarak tınlatılan sesler aracılığıyla oluşturulan uygulamalarla çokseslendirilmekte ve böylece müziğe bir derinlik kazandırılmış olmaktadır. Gelişmiş biçimiyle yalnızca uluslararası sanat müziğinde ve caz müziğinde gözlenebilen bu uyum anlayışı ile besteci, eserini dilediği gibi renklendirebilme olanağına sahiptir.

İlk müzikbilimcilerimizden Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961), ‘*Musiki Sözlüğü*’ adlı çalışmasında, uyumu şöyle tanımlamaktadır: “Farklı seslerin *düzenler* vücuda getirecek surette hemzamanlıkla birleşiminden ibaret avrupaî ‘armoni’ telâkkisini şöyle bir derli toplu tarife bağlayabiliriz: Düzenlerin kuruluş ve ardılığında, yani hemzaman seslerin bileşimlerinde esaslık eden prensiplerin tümünü kadrosuna alan bilim ve onun kılğılanması ‘*armoni*’yi vücuda getirir. En kısa söylenişle de, *armoni*, düzenler bilim ve sanattır. Farklı görüşlere göre hakkında türlü tarifler yapılmıştır ve yapılabilir; fakat esasın daima yukardaki gibi kalacağına hiç şüphe yoktur. Armoni bilimi beş on sahifede özetlenemeyecek kadar engindir” (Gazimihal, 1961, 18).

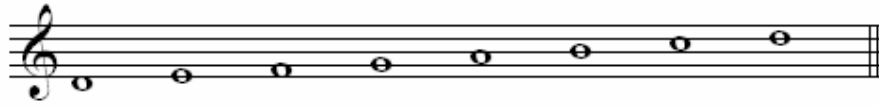
## 1.2.2. Tonal Çerçeve

### 1.2.2.1. Çığır, aşıt ve tonallık

Çığır: “Bir grup sesin, aralarında belirlenmiş oranlar olmak üzere, bir araya getirilmesi sonucu gruptaki seslerden bazılarının duruculuk diğerlerinin de yürüyücülük özelliği kazanmasıyla ortaya çıkan sisteme mod denir... Modu oluşturan seslerin sayısı çeşitli olabilir (beş, yedi ya da daha fazla). Yedi sestem oluşmuş ve sesleri tam beşli aralıklarla dizilebilen mod’a *Diyatonik Mod* denir” (Hacıev, 1996, 115).



Aşıt: Herhangi bir modu oluşturan basamakların, birbiri ardınca (eksenden eksene) sıralanmasına aşıt (gam) denir. Aşıt, ‘dizi’ (serie) ile karıştırılmamalıdır, çünkü aralarında önemli bir fark vardır: Aşıt, basamakların (derece) birbirlerini sırayla ‘aşma’larından oluşur ve bu yönüyle, bestecinin tercihi sonucunda oluşturulan ve tamamı ile özel bir seçimin ürünü olan diziden ayrılır. Webern’in “diyatonic aşıt, icat edilmedi; keşfedildi” derken ifade etmek istediği budur. Aşağıda, re eksenli dor modunun aşıtı verilmektedir:



Tonallık: Bu alt başlığın ilk maddesi olarak tanımı yapılmış olan çığır kavramının, aralarında belirli oranlar bulunan seslerin oluşturduğu bir bütün olduğu belirtilmişti. Bir çığır, kendisini oluşturan basamaklar arasındaki oran saklı kalmak koşuluyla, farklı perdeler (ton) üzerine taşınabilir. İşte çığırın yükseklik bakımından kazandığı bu yeni durumu, ‘tonallık’ (tonalite) olarak tanımlamak mümkündür. Bir çığır,

herhangi bir perdeye uygularken, (çığırı oluşturan seslerin aralıkları korunmak durumunda olduğu için) belli birtakım değişikliklerin yapılması zorunludur. Bu değişiklikler, değiştirgeçlerle (arıza) gösterilirler ve dizeğin (porte) hemen başında ve açıktan (anahtar) sonra yazılarak, ‘donanım’ (armatür) adını alırlar. Aşağıdaki örnek Si Majör tonallığını göstermektedir:



#### 1.2.2.2. Temel işlevler

Tonal müzikte, sesler arasındaki gerilim ve çözülüm dengesi ile temelde bu denge üzerine kurulmuş olan uygular arasında, belirli birtakım işlevsel bağlantılar bulunmaktadır. Söz konusu bu işlevler, bazı seslerin durucu, bazılarının ise yürüyücü olarak tanımlandığı bir değerler dizgesi içinde anlam kazanırlar (tonallıkların basamakları arasındaki duruculuk ve yürüyücülük ilişkileri, ilerleyen bölümlerde incelenecektir).

Uyum açısından düşünüldüğünde ise, üç temel uygu ailesinin varlığından söz edilebilir: Eksen (tonik), altçeken (sudominant) ve çeken (dominant)... Bu işlevlere sahip uygularla, müzik deviniminin yerleştiği bir zemin oluşturmak olanaklıdır. Bu konudaki en önemli kural, çekenden sonra altçeken getirilmemesidir. Çünkü eğer böyle yapılırsa, çözüme kavuşmak için son noktasına kadar gelmiş olan gerginlik, tekrar gevşetilmiş ve tansiyon ve nabız etkisiyle ifade gücü bulan müzik, heyecanını yitirmiş olacaktır. Aşağıda, Do Majör tonallığına ait üç temel basamak uygusu gösterilmektedir:

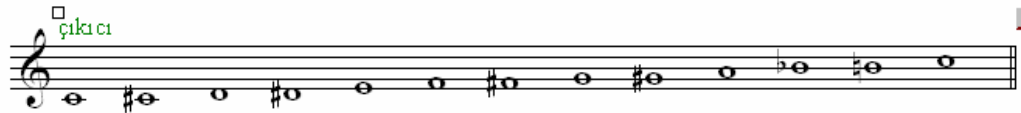


### 1.2.2.3. Yediseklik ve alacasallık

Tonal müziğin gelişim seyri incelendiğinde, yediseklikten (diyatonizm) alacasallığa (kromatizm) giden yol, açıkça görülmektedir. Yediseklik, birbirinden farklı basamak adlarıyla adlandırılan seslerin durumunu ifade etmektedir. Bir sekizliyi (oktav) oluşturan yedi basamağın sıralanmasına da yedisek aşıt (diyatonik skala) denmektedir. Do Majör tonallığındaki yedisek aşıt, aşağıdaki gibidir:



Ne var ki, III. ile IV. basamaklar ve yine benzer biçimde VII. ile VIII. basamaklar dışında kalan tam perdeleri de alacasal yarım perdelere ayırmak olanağı vardır. Bu yolla, alacasal aşıt oluşturulur. Alacasal aşıtın çıkıcı ve inici biçimleri arasında büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bunun nedeni, çıkıcı olarak yazılan alacasal aşıtta yarım seslerin tizleştirilerek oluşturulması, inici olarak yazılan alacasal aşıtta ise yarım seslerin pesleştirilerek oluşturulmasıdır. Bunun bir istisnası, çıkıcı alacasal aşıtta, tizleşmiş VI. basamak yerine, pesleşmiş VII. basamağın kullanılmasıdır. Bu farklılığın nedeni, si bemol perdesinin içinde bulunduğu Fa Majör tonallığının, Do Majöre, la diyez sesinin içinde bulunduğu Si Majör tonallığından çok daha yakın bulunmasıdır. Benzer mantıkla, inici alacasal aşıtta da V. basamağın pesleştirilmesi yerine, IV. basamağın tizleştirilmesi yeğlenmektedir. Aşağıdaki örnek, sırasıyla çıkıcı ve inici alacasal aşıtları göstermektedir:



## İKİNCİ BÖLÜM

### MÜZİĞİN YIRMİNCİ YÜZYILDA DEĞİŞEN PARAMETRELERİ

#### 2.1. Ezginin Yenilenmesi

“Ezgi”nin, müziğin en temel öğelerinden biri olduğu, birinci bölümde belirtilmişti. Tekseslilik kapsamında değerlendirilmesi gereken pek çok halk şarkısında ve otantik müzik örneklerinde, ezgi, kelimenin tam anlamıyla başat durumdadır. Hatta çoğu kez, sözlerle birlikte, müziğin iki ana öğesinde biri olma işlevini görür. Seslendirdiği sözlere bağlı olarak, ezginin, zaman zaman melismatik bir ıra (karakter) kazandığı ve türlü ülkelerin otantik müzik kültürlerindeki geleneksel-yerel söyleyişlerin de etkisiyle son derece karmaşık biçimler alabildiği görülmektedir.

Uluslararası çoksesli müziğe gelindiğinde ise, konu daha farklı açılımlar kazanmaktadır. Gregorius çığırlarından, çeyrek perdeli eserlere kadar kesintisiz bir gelişim çizgisi izlemiş olan çoksesli müzikte, ezginin yeri ve işlevi, döneme bağlı olarak büyük değişiklikler sergilemiştir. Genel olarak, bütün bir Ortaçağ, Rönesans, Barok, Klasik ve Romantik dönemler boyunca, ezginin, herhangi bir müzik yaratusunun sürükleyici gücü olarak ön planda yer aldığı görülmektedir. Bu süreç boyunca, ezgi, en önemli yeri işgal etmiştir. Ne var ki, yine aynı dönemde, zaman zaman ezginin egemenliğinin sarsıldığını veya başka bir biçim aldığını söylemek olanaklıdır. Örneğin, her ne kadar dikey uygulamalarla çokseslendirilse de tek sesli bir ezgi çizgisinin ön planda duyulduğu ve XVIII. yüzyıldan itibaren yaygın biçimde kullanılacak olan uyum anlayışından farklı olarak, Barok dönemde zirveleşen karşıezgi tekniği, aynı anda tınlayan birden fazla ezginin eşgüdümünü sağlayarak, yepyeni olanaklar yaratmıştır. Burada artık tek bir ezginin egemenliği değil, belli ilkeler çerçevesinde birbirleriyle ilgi içinde meydana getirilmiş olan çok sayıda ezginin birlikteliği ile elde edilen bir zenginlik söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, müziğe bir derinlik getirdiği söylenebilecek olan dikey uyumlama anlayışına karşı, yatay çoksesliliğin, bir yüzeysellikten çok, çokyüzeyliliği ifade

ettiği söylenebilir. Aynı düşünceden hareketle A. Webern de, karşıezginin, tarihsel olarak yerini dikey uyum anlayışına bırakmasını, ‘bir gerileme’ olarak değerlendirmektedir.

XX. yüzyıla doğru yaşanan gelişmeler, ezginin yüzyıllardan beri süregelen ağırlığına darbe vuracak nitelikte olmuştur. Müzikte, modernliği ifade eden teknik yeniliklerin, genellikle Claude Achille Debussy (1862-1918) ile başlatılması bir gelenek olsa da, bu kabuk değişimini, Charles-Valentin Alkan (1813-1888) ve Franz Liszt (1811-1886) gibi romantik bestecilere kadar geri götürme olanağı söz konusudur. Buna göre F. Liszt’in, piyano eserleriyle, belki de herkesten önce, ezgi anlayışında bir yeniliğe imza attığı söylenebilir. Bütün romantikler gibi, onun eserleri de ezgisel yönden son derece zengindir. Ne var ki, Liszt’in ezgiyi ele alışı ve kullanışı, kendi çağdaşlarından farklı bir boyuttadır. Liszt’in özellikle son dönem piyano eserlerinde, ezgi, soyutlanmış, parçalanmış ve geleneksel kullanılışından çok farklı bir kimlikle değerlendirilmiştir. Liszt ile çağdaşı Frederic Chopin (1810-1849)’in eserlerini kabaca karşılaştırmak, bu konuda açık bir fikir vermeye yetecek olsa da, ezginin evrim çizgisindeki ilerlemeyi en somut biçimde gözleyebileceğimiz besteci, hiç kuşkusuz C. A. Debussy’dir.

Önder Kütahyalı, ‘*Çağdaş Müzik Tarihi*’ adlı kitabında, yirminci yüzyılın, ezgi konusundaki yeni yaklaşımlarını, şu başlıklar altında toplamaktadır:

1. Pentatonik dizilerin kullanılması (Ravel: “Piyanolu Üçül”, ikinci bölüm; Bartok: “Pensilvanya Akşamları”),

2. Ortaçağ’ın kilise modlarına yeniden yer verilmesi (Ravel: “Yaylı Dördül”, birinci bölüm – frigya makâmı; Bartok: “Birinci Piyano Konçertosu”, birinci bölüm – dorya makâmı),

3. Doğu ülkelerinin sanat müziklerine temel olan makamların, genellikle yine doğu ülkelerinin bestecilerince kullanılması (Saygun: “İkinci Yaylı Dördül”, bestenigâr makâmı),

4. Kromatikliğe yer verilmesi (Hindemith'in çeşitli yapıtları),

5. Kromatik dizideki bütün seslerin eşit önemde olduğu, tonsuz (atonal) bir ezgi kavramının yaratılması (Schönberg: "İkinci Yaylı Dördül", üçüncü ve dördüncü bölümler),

6. Ezginin kesinlikle ortadan kaldırılması (Baran: "Üç Soyut Dans"; Stravinsky: "Bahar Sungusu"ndaki çeşitli geçitler).

Yukarıda sıralanan maddeler dikkatle incelendiğinde, ezginin 'yeni müzik' kapsamında yaşadığı kabuk değişimi bütün açıklığıyla görülecektir. Bu noktada önem taşıyan olgulardan biri de, ezgi kavramının kendisiyle birlikte ona verilen önemin de son derece ciddi bir başkalaşım geçirmiş olmasıdır. I. Stravinsky'nin '*Le Sacre du Printemps*' adlı yapıtı, bu konuda zengin ipuçları içermektedir. Söz konusu yaratıda ezginin zaman zaman ortadan kalktığı doğrudur. Bununla birlikte, bu olgu, partiturun ancak sınırlı bir kesitinde gözlenebilecek orandadır. Gerçekte '*Le Sacre du Printemps*', ezgisel olarak son derece çarpıcı bir yaratı görünümündedir. Yine de, ilk seslendirilmesi sırasında şiddetli tepkiler toplamıştır. "Bugün, o günün olaylarına bir anlam vermeye çalıştığımızda, kopan fırtınanın azgınlığını, o günün ses dünyasında egemen olan "ezgi"nin baş tacı edilmişlik durumunu unutacak olursak, yeterince anlamlı bulamayabiliriz. Stravinsky, çok ileri yaşlarında başvurmak zorunluğunu duyduğu dizisel küğeye önceki yıllarında açıkça hep karşı çıkmış bir bağdardır. Ancak 1953'te 71 yaşındayken, yardımcısı R. Craft'ın - ki hemen tüm yapıtlarını da yönetmiştir - kendisine Webern'in yapıtlarını tanıtmaya üzerine, dizisel çalışmaya ilgi göstererek, ilk dizisel çalışması olan '*flüt, klarinet, viyola eşlikli Şekspir'in şiirleri üzerine Üç Şarkı*'yı bağdadı. Ondandan sonra ortaya koyduğu tüm yapıtlarında dizi anlayışına genellikle bağlı kaldığı gibi, bunlar içinde '*Çatışma (Agon)*' (1954-1957) gibi başyapıt sayılabilecek bir yapıt da verebildi. Ancak, 1913 yılında seslendirilen 'Bahar Sungusu'nun dizisel çalışmayla hiç ilgisi bulunmamaktadır. Öyleyse o günün dinleyicisinin çoğunu deliye çeviren yanı neydi bu yapıtın? Stravinsky, o güne gelinceye değin küğün asıl yönlendiricisi sayılan 'ezgi'yi soyutlamış, yerinden

etmişti. Bu, küğü ezgisizdir demek değildir. Bahar Sungusu, yer yer iyice ezgiseldir. Ne var ki ezgisel olduğu yerlerde de uyum anlayışının yedeni olmaktan uzak tutulmuş, uyum çok kez tek başına ezgi verisinden uzak, tartım ögesi olarak kullanıldığı gibi, ezgi ile birlikte duyulduğu yerlerde de, birbirlerinden soyutlanmış olarak çoklukla birbirine zıt, ayrı değerler olarak birbirleriyle kaynaşmak yerine birbirini zıtlıklarıyla belirginleştirir biçimde ele alınmışlardır. Stravinsky'nin uyguladığı tartıma dönüştürerek ezgiden bağımsız kılmasındaki bu kopuş, Bahar Sungusu'na gösterilen o çılgıncasına tepkinin asıl nedeni olmuştur. İleriki yıllarda küğde öyle çok değişmeler oldu, kulaklar türlü zıtlaşmalardan doğan gerginliklere öylesine alıştı ki, Stravinsky'nin ezgi/uyum/tartım zıtlığından kaynaklanan bir küğde yol gösterdiği için tepkiyle karşılaştığını görebilmek bugün artık oldukça zorlaşmıştır.” (Say, 330).

## 2.2. Asimetri Kavramı

Müziğin yirminci yüzyılda değişen parametrelerinden biri de “simetri”dir. Eski Yunan uygarlığından bu yana, klasik “güzellik” kavramının tanım öğelerinden biri olan simetri, güzel sanatların diğer dallarında olduğu gibi, müzikte de oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Çoksesli müziğin yaklaşık olarak bin yıldan beri devam eden gelişim ve değişim sürecinde ortaya konmuş olan sayısız yaratı incelendiğinde, bunların hemen hepsinde, biçimsel kurguların, simetrik yapılar üzerinde gerçekleştirildiği görülecektir. Oysa ki, yirminci yüzyıla gelindiğinde, “yeni müzik” kapsamında, simetri kavramı eski önemini yitirmiş ve onun yerine bilinçli olarak asimetrik yapılar yerleştirilmiştir. Bu olguyu anlayabilmek için, öncelikle geleneksel anlayış üzerinde biraz durmakta yarar vardır.

A. Webern, ‘*Yeni Müziğe Doğru*’ adı altında toplanan derslerinde, müzik sanatının tarihsel süreç içindeki içsel hedeflerini, “bir yandan anlaşılabilirlik ve bütünlük, öte yandan tonal alanın kazanılması” olarak belirlemektedir (Webern, 1998, 32). Burada, “anlaşılabilirlik” ve “bütünlük” kavramları, açık bir nedensellik ilkesi çerçevesinde bir araya getirilmiştir. Gerçekten de, anlaşılabilirliği sağlamanın en önemli ögesi, yapısal bir bütünlüğü oluşturabilmektir. Söz konusu bütünlük ise özellikle biçim alanında önem kazanmaktadır. ‘Oniki Perde Tekniği’nin yaratıcısı



olan Arnold Schönberg (1874-1951), bu konuda şunları söylemiştir: “Sanatlarda, özellikle müzikte formun amacı, birinci planda anlaşılmayı hedef alır. Bir fikir ve onun gelişimi ile bu gelişimin nedenlerini izleyen bir dinleyici, psikolojik olarak güzellik kavramına en çok yaklaşmış ve müzikteki gerilimlerden sonraki çözümlerde rahatlığa ermiş olur. Sanat, açıklık ve anlaşılma ister, sadece düşünsel olarak değil, aynı zamanda duygusal olarak da rahatlığa eriş için bu gereklidir” (*Cangal-Erdener, 1976, 3*).

A. Schönberg’in, konumuzla ilgisi bakımından yukarıda değindiğimiz sözlerinin ne denli doğru bir saptamayı içerdiği, farklı dönemlerde, farklı anlayışlarla meydana getirilmiş olan yaratılara bakılarak belirlenebilir. Çünkü, birbirinden çok farklı koşullarda, farklı yaklaşımlarla yazılmış olan yaratılarda bile ortak birtakım biçimsel kalıpların öne çıktığı görülecektir. Örneğin, üç bölmeli şarkı (lied) biçiminin, “A-B-A” olarak gösterilebilecek olan yapısal şeması, daha XII. yüzyılda bilinmekte ve ‘Gregorius çığırıları’nda kullanılmaktaydı.

Üç bölmeli A-B-A biçimi kadar eski olmasa da, hemen bütün müzik türlerinde kullanılarak evrensel bir nitelik kazanmış olan biçimlerden biri de ‘dönem (periyod) biçimi’dir. En basit bir çocuk şarkısından, en karmaşık bir sinfoniye kadar bütün müziklerde gözlenebilecek olan dönem biçimi, ortasında ve sonunda gerçekleşen iki durgu (kadans) ile ayırt edebileceğimiz ve ikişer ölçülük örgenlerden (motif) oluşan dörder ölçülük iki müzik tümcesinin (cümle) birleşmesinden meydana gelen sekiz ölçülük bir bütündür. Burada konumuz açısından önem taşıyan nokta, örgenlerden ve tümcelerden oluşan dönemin, iki sayısının katları olan dört ve sekiz sayılarının simetrik olarak yapılanması sonucunda biçim kazanmasıdır.

Bilindiği gibi örgen, ‘genellikle iki ölçüden oluşan, kendine özgü ezgisel, tartımsal ve uyumsal karaktere sahip, işlenmeye elverişli en küçük müzik düşüncesi’ olarak tanımlanır. Birbirini tamamlayan iki örgen ise ‘genellikle dört ölçüden oluşan ve yarım veya tam durgu ile sona eren’ tümceyi oluşturmaktadırlar. Genellikle simetrik bir bütünlük ilgisi içinde bir araya getirilmiş olan iki tümce de, sekiz ölçülük dönemi meydana getirmektedir. Görüldüğü gibi, örgen-tümce-dönem sıralanması

sonucunda birbirini koşullayan bu biçimsel yapı taşları, son derece açık bir simetrik yapılanma sergilemektedirler.

Bununla birlikte, yirminci yüzyılda yaşamış olan pek çok besteci, söz konusu bu simetri anlayışını, çoğu zaman kendi içsel sezgilerine dayanarak terk etmeyi bilmiştir. Açıkça ‘öncü’ (avant-garde) olarak değerlendiremeyeceğimiz, fakat kendi çağındaki yeniliklere sıcak bakan ve bunları yaratılarında kullanmakta sakınca görmedikleri için ‘ilerici’ olarak tanımlanabilecek olan bazı besteciler, farklı uzunluktaki müzik tümcelerini kullanarak, ilk dinleyişte insan kulağının yadırgayabileceği bütünlükler aramışlardır. Bununla da yetinilmemiş ve aynı bölümün akışı içinde ve birbiri ardınca, farklı tartımlar rahatlıkla kullanılmıştır. Aşağıdaki ölçüler, Paraşkev Hacıev’in bir yaratısından alınmıştır ve sözü edilen bu uygulamalara çok iyi bir örnek oluşturacak niteliktedir:



Bu bölümde, müziğin yirminci yüzyılda değişen parametreleri arasında yer verdiğimiz “asimetri” kavramı, görüldüğü gibi geleneksel anlayışın yadsınması sonucunda belirginlik kazanmıştır. Yeni müzik kapsamında eser vermiş olan öncü besteciler ise bu geleneksel çerçevenin dışına çıkmakta bir sakınca görmemişler, hatta çoğu zaman bilinçli bir biçimde alışılmış olandan uzaklaşarak, asimetrik nitelikteki müzik tümcelerine ve dönemlere, yaratılarında geniş yer vermişlerdir. Böylelikle yazılan ve birbirine koşut nitelikte olmayan farklı uzunluktaki müzik tümcelerinin oluşturduğu, sekiz ölçü olmayan dönemlerle yeni müzik yaratılarında sıklıkla karşılaşmak olasıdır. Özellikle oniki perde tekniğini kullanan bestecilerin çalışmalarında, geleneksel bestecilik düşüncesinde önemli bir yeri olan örgen

işçiliğinin ve tümcelerinin simetrik olarak birbirlerini izledikleri konusal bütünlüğün, çok yeni ve çarpıcı bir anlayışla yeniden ele alınıp değerlendirilmiş olduğu görülmektedir.

### 2.3. Ölçü Vurguları

Geleneksel müziğin en temel yapısal elemanları arasında bulunan ve çağlar boyunca dizgesel olarak kullanılmış olan ‘atım’, ‘tartım’ ve ‘düzüm’ kavramları, birinci bölümde ele alınmıştı. Yirminci yüzyılın müziğe getirdiği en önemli yeniliklerden biri de ölçü vurgularının değişikliğe uğramasıdır. Geç romantik dönemde başlayan ve Debussy’nin yaratılarında büyük bir ivme kazanan bu yeni yaklaşım, önceleri geleneksel anlayış çerçevesinde ve çekingen bir biçimde, daha sonra ise çok daha çarpıcı bir açıklıkla uygulanmıştır.

Müzik kuramcıları, basit ölçüleri, iki ve üç zamanlı olarak sınıflandırmaktadırlar. “*Metrum*, eşit süreli güçlü ve zayıf zamanlardan oluşan metrik grupların zaman içerisinde periyodik olarak sıralanmasından meydana gelen nabız sistemine denir. Metrik zamanların sayısına göre metrum 2, 3, vs. zamanlı olur. 2 ve 3 zamanlı metrumlara basit metrumlar denir. Basit metrumların birinci zamanları güçlü diğer zamanları ise zayıftır. Güçlü ve zayıf zamanlardan bahsedildiğinde bu zamanların fizik gücü olarak “güçlü ve zayıf” ile karıştırılmaması gerekir. Onlar metrik gruptaki önemi ve ağırlığı nedeniyle güçlü veya zayıf diye adlandırılırlar. Bu yüzden güçlü zaman üzerine düşen vurgu sanki güçlüymüş gibi kabul edilir (ya da insan onu kendi nabzının etkisiyle öyle algılar). Kilise orgundaki müzik bu düşünceyi doğrular. Kilise orgunda vurgu yapılamamasına rağmen, senkoplarda ve diğer metrumlarda bu güçlü ve zayıf zamanlar hissedilir. 3 zamandan daha çok zamanlı metrumlar, iki ya da daha fazla basit metrumun yeni bir bütün içerisinde mantıklı birleşmesinden meydana gelir, böyle metrumlara bileşik metrumlar denir.

Yukarıda metrik grupların metrik zamanlardan oluştuğunu söylemiştik. Eğer bir metrumun zamanlarına belli bir değer verilirse ölçü meydana gelir. Eğer iki zamanlı bir basit metrumun bir zamanına birlik (tam nota değerine eşit) değer verilirse o

zaman 2/1'lik ölçü; ikilik (yarım nota değerine eşit) değer verilirse 2/2'lik; dörtlük değer (çeyrek notaya eşit) verilirse 2/4'lük; 1/8'lik değer verilirse 2/8'lik; 1/16'lık değer verilirse 2/16'lık ölçüler oluşur. Aynı yolla 3 zamanlı metrumlardan da 3/1'lik, 3/2'lik, 3/4'lük, 3/8'lik, 3/16'lık vs. ölçüler meydana gelir. Bir metrumun ölçüsünü belirleyen bu iki rakamın üstte bulunanı metrik zamanların sayısını gösterir. Altta bulunanı ise her bir metrik zamanın değerini gösterir. Ölçüler de aynı metrumlar gibi basit ve bileşik ölçü olarak adlandırılırlar" (Hacıev, 1996, 66).

İster basit, ister bileşik olsun, bütün ölçülerde birinci zaman, güçlü zamandır. Buna göre 2 ve 3 zamanlı basit ölçülerde, birinci zamandan sonra gelen zamanlar (ki bunlar sırasıyla 2. ve 3. zamanlardır), zayıf olarak değerlendirilirler. Bununla birlikte 3'ten fazla zamanı bulunan bileşik ölçülerde bu durum, değişiklik göstermektedir. Örneğin, 4 zamanlı bir ölçü olan 4/4'lükte, gerçekte 2 adet 2/4'lük ölçü bulunmaktadır ve bunların güçlü zamanları, içinde buldukları yeni ölçü içinde yeniden bir önem sıralamasına girerler. Bu durumda 3. zamana denk gelen güçlü zaman, birinci zamanın öneminden dolayı ikincil önemde kalır ve "az güçlü" olarak tanımlanıp, vurgulanır:



Geç romantik çağdan başlayarak, yeni müzik olgusunun kendini gösterdiği XX. yüzyıla kadar olan süreçte yaşamış ilerici besteciler, yukarıda kısaca incelenmeye çalışılan geleneksel ölçü kavrayışının dışına çıkmışlardır. Türlü arayışlarla ileriye yönelen besteciler, vurgunun zayıf zamanlara getirildiği müzik tümceleri yazmak yoluyla, insan kulağının doğal karşıladığı akışı bozmuşlar ve beklenenin çok ötesinde bir etki yaratmışlardır. Yine de bu tür yaratıların partiturları incelendiğinde, söz konusu bu sıra dışı vurguların, geleneksel ölçüler içinde düşünülüp, yazıldığı görülecektir. C. A. Debussy'nin 'La cathédrale engloutie' adlı piyano yaratısının girişi, tam olarak bu etki düşünülerek tasarlanmıştır

Ölçü vurgularında görülen bu yenilik arayışının, beraberinde yepyeni yazı tekniklerini getireceği doğaldır. Nitekim, C. A. Debussy sonrasında da devam eden bu arayışların, Olivier Messiaen (1908-1992) ve Pierre Boulez (1925- ) gibi öncü bestecilerin elinde son derece ileri aşamalara ulaştığı söylenebilir. O. Messiaen, yerleşik ölçü kalıplarına ek süreler ekleyerek, özellikle org müziği yaratılarında çarpıcı buluşlara imza atarken, P. Boulez'in, ölçü düşüncesini ve dolayısı ile de ölçü çizgilerini tamamen ortadan kaldırdığı görülmektedir. Yeni müziğin, adı geçen bu öncü bestecilerinin dışında, aynı zamanda müzikbilimci (müzikolog) olarak da etkinlik gösteren ve yaratılarında, ülkelerinin otantik müzik örnekleriyle örgensel bağ kuran Belà Bartok (1881-1945) ve Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) gibi besteciler ise, kendi halklarının müziklerindeki zengin ölçü ve tartım yapılarını soyutlayarak değerlendirmişler ve bu yolla yeni tatlar aramışlardır.

#### **2.4. Tını Ve Orkestralama**

Tınının, müzikte yan öğelerden biri olmaktan çıkarak, başlı başına bir amaç durumuna gelmesi de, yine Yeni müzik kapsamında gerçekleşmiş olan bir olgudur. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ile Franz Joseph Haydn (1732-1809)'ın, yaklaşık olarak altı buçuk sekizli içinde seslendirilebilecek, klasik biçemdeki piyano sonatlarında, tını kavramı, uyum anlayışının tamamlayıcısı olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle de birincil önem taşıyan bir konumda bulunmamıştır. Bu sonatlarda tınlatılan herhangi bir uygu, öncelikle uyumsal işlevi ile öne çıkmakta ve dinleyiciye sunduğu tınısal zenginlik de içinde bulunduğu çevrim durumu ile sınırlı kalmaktadır. Ne var ki Ludwig van Beethoven (1770-1827)'a gelindiğinde 'sonorite' kavramı yeniden tanımlanmış ve kimi zaman oldukça ön planda görünen tını, onun piyano sonatlarının en önemli sorunsallarından biri durumuna gelmiştir. L. van Beethoven ile birlikte, bir uygunun yalnızca işlevi değil, koyultusu ve pesliği-tizliği de önem taşır olmuştur.

Öncelikle piyano yazınındaki görünümelerini incelediğimiz tınısal araştırmaların L. van Beethoven'dan sonraki durağında ise F. Liszt ve Anton Grigoryeviç Rubinstein

(1829-1894) adlarıyla karşılaşmaktadır. Özellikle F. Liszt'in, piyanoyu, kendinden önceki bestecilerin hepsinden farklı bir biçimde ele alması ve kendi piyano yaratılarında orkestral renkleri araması, tını kavramının yeniden sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. A. G. Rubinstein'in ise "sizler piyanoyu bir tek çalgı olarak görüyorsunuz, oysa ki yüz çalgıdır piyano!" dediği bilinmektedir. Piyano tuşesi ile orkestral doku arasında ilgi kurma çabaları, sonraki yıllar boyunca artarak devam edecek ve Maurice Ravel (1875-1937) gibi bazı besteciler, hemen bütün yaratılarını, 'orkestra partituru' ve 'piyano indirgemesi' olarak iki biçimde de yazacaklardır.

Çağ dönüşümünün yaşandığı ve XX. yüzyıla girildiği dönemde, tınıda yeniliği büyük bir yaratıcılıkla geliştiren besteci, hiç kuşkusuz C. A. Debussy olmuştur. Aynı zamanda F. Liszt ve F. Chopin'den sonraki en özgün piyano okulunun (ekol) da başlatıcısı olan C. A. Debussy, özellikle yeni ayakçıl (pedal) kullanımı ile kendi müzik diline uygun bir tınılar evreni yaratmakta olağanüstü başarılı olmuştur. Onun pek çok çalışması, içinde bulunduğu duyuş ve düşünce dünyasının gerektirdiği biçimde, doğa görünümlerini tınısal olarak betimleme özelliği göstermektedir. Başlıklarından da anlaşılabilceği gibi, yunusların, sudaki oyunların, tüllerin, ay ışığının, karda bırakılmış olan ayak izlerinin, su altındaki tapınakların, bulutların, bir genç kızın saçlarının, hatta türlü kokuların canlandırılmasını amaçladığı yaratılarında, C. A. Debussy, tınıyı en önde gelen amaç olarak değerlendirmektedir.

Elbette ki, tını kavramının ele alınmasında gözlenen ve gerçek bir devrim niteliğinde bulunan gelişmeler sadece piyano yazınında gerçekleşmemiştir. Orkestra müziğinde de piyano müziğine koşut, hatta ondan daha çarpıcı birtakım tını arayışları yaşanmıştır. Örneğin, yukarıda sözü edilen C. A. Debussy'nin, tınısal bir homojenlik yakalayabilmek ve yaylı çalgılar ile üfleme çalgıların ses renklerinin daha dengeli karışmasını sağlayabilmek için, orkestrada farklı oturumlar denediği bilinmektedir. Özellikle 'La Mer' ve 'Prélude à l'après-midi d'un faune' adlı orkestra yaratılarında, bu çabanın izlerini görmek mümkündür. Oda müziğinde de yeni tınısal deneyler peşinde olan besteci, yaylı çalgılar için yazmış olduğu ünlü dördülünün (kuartet) üçüncü bölümünde baştan sona kadar pizzicato etkisini kullanarak, bir ilki gerçekleştirmiştir.

Yeni müzikteki tını araştırmaları söz konusu olduğunda, özellikle 1945 sonrası dönem akla gelmektedir. Yine de, oniki perde tekniğini kullanan A. Schönberg ve onun öğrencileri A. Webern ile Alban Berg (1885-1835)'in tını kavramına yaklaşımları üzerinde durmakta yarar vardır. A. Webern'in orkestrayı kullanışı konusunu, çalışmamızın dördüncü bölümünde ele alacağımız için, burada kısaca A. Berg üzerinde durulabilir. Bilindiği gibi A. Berg, teknik açıdan son derece ilerici bir besteci olmasına karşın, müzik dili söz konusu olduğunda açıkça bir Geç romantik duyarlılığa sahipti. Dolayısıyla onun orkestra tercihi de Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) çizgisine uzak değildir. 'Violinkonzert', 'Wozzeck' ve 'Drei Orchesterstücke' gibi büyük boyutlu dramatik yaratılarında A. Berg, orkestradan yüksek koyultulu ve etkili sonoriteler elde etmek bakımından özellikle başarılı olmuştur. I. Stravinsky, 'Drei Orchesterstücke' ün biçimsel ve tınısal yönleri üzerinde şu belirlemeleri yapmaktadır: "Üç Orkestra Parçası bir bütün olarak ele alınmalıdır. Dramatik bütünlük, kendi arasında şematik olarak bağlıdır: **Preludium**'un teması, **Marche**'ta muhteşem bir şekilde gelir. Her parça dramatik bir forma sahiptir. Benim anlayışıma göre, düşünce tarzı ve gerçekleştirme açısından üç parçanın en mükemmeli **Preludium**'dur. Form çıkar, iner, kendi etrafında döner ve kendini tekrar etmez. Vurma çalgılar ile başlar ve biter. Timpaninin ilk notaları bile tematiktir. Daha sonra flütler ve fagotlar birinci ritmik motifi sergilerler. Bunları izleyen alto trombon solosu, orkestrada elde edilen en asil sonoritelerden birisidir. Bu, BERG için de başka bir kompozitör için de doğrudur.

Alban BERG'in orkestrayı kullanmadaki hayal gücü ve becerisi inanılmazdır. Özellikle orkestrayı değişik polifonik planlar üzerinde dengeleme ve orkestrada bloklar yaratma bu becerinin en göze çarpan yönleridir. Kompozitörün gerçekleştirdiği en olağanüstü gürültülerden biri **Reigen**'in 89 numarasında bulunmaktadır. Başka bir çok çarpıcı sonoriteler de bulabiliriz; örneğin, **Reigen**'in 110 numarasında tubanın girişi; **Preludium**'un 49. ölçüsü ve **Marche**'ın 144. ölçüsü gibi..." (Baran, 1998, 3).

Tını ve orkestralama konusunda 1945 sonrasında yaşanan gelişmeler, daha da ileri bir boyutu temsil etmektedir. Webern'in, dizi tekniğini orkestralamaya da uygulamasının ardından, XX. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ilerici besteciler, daha yeni arayışlar içine girmişlerdir. Öncelikle vurma çalgılar, yerleşik orkestra dağarı yaratılarında olduğunca, yalın bir eşlikçilik görevinden kurtarılmışlar ve düzümün başlı başına bir amaç olarak değerlendirilmesiyle birlikte, kendi çağdaş kimliklerini kazanmışlardır. Buna koşut olarak pek çok çalgı da kendi geleneksel işlevlerinin dışında ele alınarak, orkestrada yeni bazı görevler üstlenmişlerdir. Örneğin, geleneksel orkestralama yazınında 'görevi, klarineti katlamak ve onun seslendiremediği pes perdelerde yazıyı devam ettirmek' biçiminde tanımlanan bas klarinet, artık kendine özgü tınısı ve özellikleriyle önem kazanmıştır. Tüm bunların dışında gitar, arp ve piyano gibi telli ve vurma çalgılar da orkestrada daha sık yer almaya başlamış, bu kapsamda, mandolin gibi çok daha az kullanılan çalgılara bile ciddi yaratılarda görev verilmiştir.

Tınısal ve orkestral deneyler bakımından 1945 sonrasında yaşanan en çarpıcı gelişmelerden biri de hiç kuşkusuz, özellikle Polonyalı öncü bestecilerin geliştirdikleri 'yığınsal (kümülatif) müzik' anlayışı olmuştur. Krzysztof Penderecky (1933- ) ve Witold Lutoslawsky (1913-1994) gibi önemli bestecilerin pek çok orkestra yaratısında, tınının, başlıca amaç olmanın da ötesinde, kompozisyonu koşulladığı ve bu uygulamayla birlikte, orkestradan yepyeni yığınsal etkiler elde edilerek, o güne değin görülmemiş nitelikte bir müziğin yazıldığı görülmektedir. K. Penderecky'nin '*St. Luca Passion*' ile W. Lutoslawski'nin '*Concerto for Cello and Orchestra*' gibi büyük ölçekli yaratılarında gözlenebilecek olan bu yığınsal denemeler, Georgy Ligeti (1923-)'nin '*Concerto for Piano and Orchestra*' adlı eseri ile daha farklı bir açılım kazanmış görünmektedir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÇAĞIN BAŞLANGICINDAKİ MÜZİK AKIMLARI

#### 3.1. İzlenimcilik

XX. yüzyıla girerken, insan yaşamının pek çok alanında olduğu gibi, sanatta ve bu arada müzikte de köklü bir kabuk değişiminin yaşandığı görülmektedir. İçinde bulunulan dönemde gerçekleşen ilerlemeler, müziğe farklı bir gözle bakılmasını gerektirmiş ve yeni çağın bilimsel verilerine uygun olan yeni bir müzik anlayışı da böylelikle gündeme gelmiştir.

Henüz XIX. yüzyılın sonlarına doğru gelişen ve yaklaşık olarak bir çeyrek yüzyıl içinde etki alanını genişleterek bütün kıta Avrupası'na yayılan 'İzlenimcilik' (empresyonizm), düşünsel olarak Ernst Mach (1838-1916)'ın felsefesine dayanan, görgül (ampirik) ve duyumcu bir sanat anlayışıdır. E. Mach, 'duyum karmaşaları'nın kendi düşünsel dizgesi içindeki yerini ve önemini, 1883 yılında yazdığı '*Mekanik*' adlı kitabında şöyle özetlemektedir: "Duyumlar, 'şeylerin simgeleri' değildir; 'Şey', tersine, görelî kararlılığın duyumlar karmaşasının zihnî bir simgesidir. Dünyanın gerçek öğeleri, şeyler (cisimler) değil, renkler, sesler, basınçlar, uzaylar, zamanlardır ki bunlar, alışıldığı üzere, duyumlar dediğimiz şeylerdir." Bu tanımlamada, duyumların, algının ve bunlarla bağlantılı olarak izlenimlerin oynadığı rol, açıkça görülmektedir. Nitekim, bu felsefe ile yakın bağlar taşıyan izlenimcilik akımını yaratan sanatçıların hemen hepsi, o yılların Avrupa'sında moda haline gelen Mach felsefesini yakından tanımaktaydılar.

"XIX.yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da oluşan İzlenimcilik akımı, görsel sanatların yanı sıra edebiyat ve müzik dallarında da etkili olmuş; ayrıca döneminde bir yaşam ve düşünce biçimi olarak gelişmiş ve 20.yy sanat kuramlarıyla akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir. İzlenimcilik, Monet, Renoir, Sisley, Bazille gibi sanatçıların 1860'larda akademilere karşı çıkarak kendi aralarında bir grup

oluşturmalarıyla gelişmeye başlamıştır. Daha sonraları C. Pissaro, Cézanne, Berthe Morisot (1841-95), Armand Guillaumin (1841-1927) ve Degas'nın da katılmalarıyla grup özel sergiler düzenlemeye başlamıştır. 1870'lerde Paris'te akademinin denetimi altında açılan resmi salon sergileri yenilikçi görüşlere oldukça kapalıydı ve pek çok genç sanatçı yapıtlarını sergileme olanağını bulamıyordu. Reddedilenler Salonu (*Salon des Refusés*) bu açığı kapatmak amacıyla 1863'te kurulmuştu. İzlenimciler 1874-86 arasında bu salonda sekiz sergi düzenlemiştir. Grup, adını ilk sergilerinde yer alan Monet'nin '*İzlenimler: Gündoğumu*' (1872, Marmottan Müz., Paris) adlı yapıtlarından almıştır." (*Eczacıbaşı, 1997, 900*).

İzlenimcilik akımının müzik alanındaki yansımaları açısından akla yine Fransa ve özellikle de bu ülkenin yetiştirdiği iki önemli besteci; C. A. Debussy ve M. Ravel gelmektedir. Aslında C. A. Debussy ve M. Ravel, izlenimcilik okuluna bilinçli olarak bağlanmamışlar ve işbirliği yaparak ortak bir müzik anlayışı yaratmak düşüncesinde olmamışlardır. Onların izlenimci müziği, daha çok yakın dostlukları ile kişisel eğilimleri ve beğenileri üzerinden anlamlandırılabilir bir bütün oluşturmaktadır. Üstelik, 'izlenimci' sıfatını kelimenin tam anlamıyla taşımak söz konusu olduğunda, C. A. Debussy'nin pek çok eserinin bu kapsamın dışında kaldığını, M. Ravel'in ise Bask'lı olan annesinin etkisiyle çok daha folklorik ve kişisel bir müzik yazdığını belirtmek gerekir. Özellikle, geliştirdiği özgün müzik dili ile belki de J. S. Bach ve F. Chopin kadar kişisel bir biçem yaratmış olan M. Ravel'in, izlenimcilik akımının neresinde bulunduğu tartışma konusu edilebilir. Aslında burada önem taşıyan nokta, müzikte izlenimciliği, içerik yönünden ve teknik bakımdan, iki ayrı düzlemde tanımlayabilmektir. C. A. Debussy ve M. Ravel'in, eserlerinde kullandıkları ve klasik uyum anlayışını sarsan uygulamaları, daha başka pek çok bestecinin de kullandığı bilinmektedir. Ne var ki bu durum, söz konusu bestecilerin 'izlenimci' olarak tanımlanmalarını gerektirmemektedir. Yine benzer bir mantıkla, C. A. Debussy ve M. Ravel'in, içinde bol miktarda izlenimci uyumlamanın ve ilerici teknik uygulamanın yer aldığı onlarca eseri de kesin bir yaklaşım içinde izlenimci olarak tanımlanamaz.

Yukarıdaki düşüncelerden çıkarılabilecek olan sonuç, ‘C. A. Debussy ve M. Ravel’in izlenimci besteciler olmadıkları’ değil, böyle bir nitelime gerçekleştirilirken, bu bestecilerin kişisel biçemlerinin de göz önünde bulundurulmasının gereğidir. Gerçekte, C. A. Debussy ve M. Ravel’i, ‘izlenimciliğin ikiz temsilcileri’ olarak değerlendirmek, bir alışkanlık olagelmiştir. Onların yazından ve doğa görünümünden beslenen betimleyici nitelikteki eserleri, bu yaklaşımın yanlış olmadığını kanıtlamaktadır. Ünlü orkestra yönetmeni Charles Munch (1891-1968), her ne kadar “sanılanın aksine, Ravel’de, betimleyicilik özelliğinin çok az görüldüğünü” söylemiş olsa da, hem C. A. Debussy’nin, hem de M. Ravel’in yaratılarının doğa görünümleri ve izlenimleriyle dolu olduklarını, duyumculuğu öne çıkardıklarını kabul etmek gerekmektedir. “Bilindiği gibi, Debussy’nin İzlenimci resimle ortak yönünde de çizginin değişimi, çerçevenin çözülümü söz konusudur. Duyumsallığı vurgulayan simgecilerle de birleşmektedir, Debussy. Bu üsluplarda da, birbirlerine geçen renkler, süzülgen mekan genişlikleriyle, yer çekiminin yoksunluğu dışa vurulmaktadır. Bu bakımdan Debussy’yi, bir ‘Art nouveau’ sanatçısı olarak da incelemek gerekir. ‘Art nouveau’ süslemelerinin saç, bitki, çiçek sarmaşıklanmaları, mimaride, grafikte, eşyada, dekoratif sanatlarda, resimde görüldüğü gibi, şiirin ve müziğin ses çizgilerine de yansır. Birbirine bağlantılı olan, aynı zamanda, bağlantısızlığın içindedir. Arabesk’in anlatımı başlı başına bir amaçtır; ve kendine özgü gücü işlevselliği örter. Süslemeyle anlatım özdeşliğe varır. Debussy’nin 1887-89’da yazdığı ‘*La Demoiselle Elue*’ yapıtında, Arabesk’in görsel ilkesi, müzikte de gerçekleşir.” (Pamir, 1998, 232).

Müzikte izlenimciliği, içerik yönünden ve teknik bakımdan, iki ayrı düzlemde değerlendirmenin gerekli olduğu, daha önce belirtilmişti. Teknik açıdan bakıldığında, C. A. Debussy’nin, müziğindeki çığır açıcı yeniliklerle öncü bir besteci olarak, kendinden sonraki müziği güçlü bir biçimde etkilediği görülmektedir. Müzikte modernliği, C. A. Debussy’nin, 1894 yılında ilk kez seslendirilen ‘*Prélude à l’après-midi d’un faune*’ adlı yapıtıyla başlatmak gelenek olmuştur. Ertuğrul Oğuz Fırat (1923- )’a göre, “Debussy’ye gelinceye değin, kakışmaların çözüm aranmadan koşut olarak birbirini izler biçimde kullanılması yapılmış değildi. Debussy’nin küğü, yaşadığı günlerde dinleyiciyi şaşırtacak ölçüde yeni görülmüştür. Daha öğrenciliği

sırasında, çözümünü geleneksel uyum kurallarınca yapılamayacak ‘özel uyumlar’ (dokuzlu, onbirli uygular) bulup kullanmak yolundaydı... 1889 yılında Paris Dünya Fuarı’nda ‘Gamelan’ küğünü dinlemek Debussy’nin tam sesli diziyi (yarım sesleri atılmış dizi; örnek: Do-Re-Mi-Fa diyez-Sol diyez-La diyez) kullanmasında etken olduğu gibi, koşut beşlileri kullanmasının kaynağında da, konservatuvarı bitirişinde Roma ödülünü kazandıktan sonra (1885) gittiği İtalya’da, tanıştığı çağdaş İtalyan bağdarlarından hiçbirine ilgi duymamasına karşılık, ilgi duyduğu 16. yüzyıl İtalyan bağdarlarının yapıtlarını incelemesi sırasında koşut beşlilerle bu ‘çokyüzeyle’ (polyphonie) yapıtlarda karşılaşması yer almaktadır” (Say, 326).

Son olarak, C. A. Debussy’nin ve M. Ravel’in “batı müziğine ve çağdaşlığa olan katkılarını şöyle özetleyebiliriz:

Fransız empresyonistleri, Çin modlarına, Çin vurma sazlarına, büyük ilgi duymuşlardır. Bu, onların orkestrasyon tekniğine olağanüstü bir incelik ve zerafet getirmiştir.

Debussy ve Ravel, klasik armonideki bütün yasakları aşmışlardır... Paralel tam uyumlar, yedili uyumlar, dokuzlu uyumlar; sonorite akorları, serbest kromatik bağlantılar, Çin modlarından çıkan artık beşli akorları gibi...” (Baran, 1997, 6).

### **3.2. Anlatımcılık**

Dilimizde ‘ekspresyonizm’, ‘ifadecilik’ ve ‘dışavurumculuk’ gibi adlarla da anılan ‘anlatımcılık’ (İng. Expressionism, Fr. Expressionnisme, Alm. Expressionismus), XX. yüzyılın hemen başlarında ve özellikle de görsel sanatlar ile mimarlıkta kendini göstermiş olan bir akımdır. Güzel sanatlarda, Rönesans’tan o güne gelinceye değin süregelen betimleme anlayışına bir tepki olarak biçimlenen anlatımcılıkta başlıca hedef, sanatçının iç dünyasının belli yöntemler kullanılarak dışavurulmasıdır. Sanatçıların, içsel yaşantılarını daha iyi yansıtabilmek amacıyla kullandıkları bu tekniklerin en önemlilerinden biri ‘biçimbozma’dır (deformasyon). Norveçli ressam E. Munch’un 1893 yılında gerçekleştirmiş olduğu ‘Çılgılık’ adlı ünlü

taş baskı çalışması, anlatımcılık akımı kapsamında simge olmuş yaratıların belki de en iyi bilinenidir.

“Anlatımcılık, (Ekspresyonizm), resim, heykel ve şiir dallarında ortaya çıkan bir akım olarak müziğe de yansımıştır. İzlenimciliğin dış dünyadaki nesnelere belirli bir anda algıladığı gibi vermesinin tam tersi bir yolda gelişen Anlatımcılık, iç dünyayı, öznel olanı anlatmayı amaçlamıştır. Başlangıç noktasında anlatımcılık, romantizmin sonucudur. Ancak anlatımcılığın tanımlamaya çalıştığı iç deneyimlerin türü ve seçtiği yöntemin araçları, romantizmden çok farklıdır. Bu yeni akımın konusu, yeni bir yüzyılın başlarında, psikoloji biliminin tanımladığı biçimiyle ‘insan’dır: anlayamadığı güçlerin ağırlığı altında kalan, huzursuzluğun, gerginliğin, kaygunun, korkunun ve bilinçaltındaki tüm aklı dışı dürtülerin kurbanı durumuna düşürülmüş çaresiz insan... Bu yönüyle anlatımcılık, kurulu düzenin dayattığı kurallara tepki göstermeyi görev saymıştır: Yaşamın kaskatı gerçekliğini görmezlikten gelerek sahte bir incelikli davranışa, yumuşaklığa, duygusallığa yönelmek, insan onurunu temsil eden sanatçı tavrıyla bağdaşmayacağı için, ‘Kentsoyluları şaşkına uğratmak ve onların gerçek ya da hayali, kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak, neredeyse bir namus belirtisi olmuştur’” (Say, 474).

Müzikte anlatımcılığın, daha çok iki dünya savaşı arasındaki dönemde ve özellikle de Viyana kenti çevresinde geliştiği kabul edilir. Bu dönemde, Viyana’da, müzikçi, ressam, yazar ve mimarlardan oluşan bir sanatçı kümesi etkinlik göstermekteydi. A. Schönberg, A. Berg ve A. Webern’in yanı sıra, G. Mahler ve Alexander Zemlinsky (1872-1942) ile birlikte ressamlar Wassily Kandinsky (1866-1944) ile Oskar Kokoschka (1886-1980), yazar K. Kraus ve mimar Walter Gropius (1883-1969), bu topluluğun içinde yer almaktaydılar. Aynı yıllarda ‘İkinci Viyana Klasik Okulu’ olarak değerlendirilen A. Schönberg ve onun ardılları A. Webern ile A. Berg, anlatımcı müziğin başlıca temsilcileri olarak değerlendirilegelmişlerdir. Burada A. Webern’in, geliştirdiği müzik dili ile romantizmden adamakıllı uzaklaştığı, bu nedenle de anlatımcılık akımı kapsamında esas olarak A. Schönberg ile A. Berg’in değerlendirilmesi gerektiği belirtilmelidir. Anlatımcılığın romantizmle olan düşünsel akrabalığı ve hatta zaman zaman ‘yirminci yüzyılın romantizmi’

olarak değerlendirildiği düşünülecek olursa, ilk eserlerinde hocası A. Zemlinsky'den etkilenerak açık bir biçimde geç-romantik örge işçiliği tekniğini sürdüren A. Schönberg ile içsel bir duygunluğun ve yine geç-romantik eğilimlerin ağır bastığı eserleriyle A. Berg'in bu tanımın tam kapsamı içine girdiği görölmektedir.

“Arnold Schönberg ‘Harmonielehre’ adlı çalışmasında şöyle yazar: ‘*Malzeme azlığı! Yani aslında artistik tutumluluk; belirli bir amacın gerçekleştirilmesi için, sadece son derece gerekli olan araçları kullanmak. Bunun dışında her şey anlamsız... Organik olmayan hiçbir şey güzel olamaz.*’ Bu satırlar Schönberg'in yirminci yüzyıla kadar süregelmiş müzik geleneğinin ağırlığından silkelenebilme endişesi ve çabasını yansıtır. Gereksiz malzemeler, yani süslemeler, tekrarlar vb. gibi alışkanlıklar, bir yerde gericilikti; örneğin süslemenin olmaması, bir tür ruhsal ve bireysel güçlülüğün, dürüstlüğün göstergesiydi. Schönberg ve onunla aynı çizgide yürüyen diğer sanatçılar için ‘Schmuck’ (süsleme) bir tür entellektüel samimiyetsizlik, hatta onursuzluktu; onlara göre bu tür etkiler ancak fakir, verimsiz ve anlam derinliğinden yoksun müziksel malzemeyi örtebilmek için kullanılıyordu. Schönberg, müziksel düşüncelerin, ‘şişirmeler’ ve boş tekrarlar kullanmadan, dürüst ve oyunsuz biçimde sunulması gerektiğini söyler. Bir diğer deyişle, Schönberg'in arayışları, ödün vermeyen yepyeni ifade ve form alanlarıydı. Örneğin Schönberg'in Die glückliche Hand sahne eserinin üçüncü perdesinde işçi-teknişyenlerin ve hatta baş kahramanın, süslemeli bir sanat (Schmuck) yaratma çabaları aşağılanır, reddedilir. Bir diğer sahne eseri Die Jakobsleiter'da melek Cebrail gerekli bir körlükten söz eder; eski kurallar terk edilmiş, yeni ilkelerin sezgisi hissedilmektedir” (Ertan, 1998, 19).

Tüm bu düşünceler değerlendirildiğinde, sonuç olarak, müzikte anlatımcılığın, ‘İkinci Viyana Klasik Okulu’ çerçevesinde etkinlik göstermiş olan ve oniki perde tekniğini kullanarak yaratı vermiş bulunan üç önemli bestecinin çalışmalarıyla özdeşleştirildiği söylenebilir. Anlatımcılık, müzik tarihi açısından belli bir döneme ve coğrafyaya özgü bir akım olma görünümünde ise de, 1945 sonrasında üretkenlik göstermiş olan besteciler üzerinde yaptığı etkilerle, sonuçları günümüzde bile gözlenebilen bir anlayış olma özelliği sergilemektedir. Anlatımcılık kapsamında

değerlendirilebilecek olan bazı teknikler, sadece Avrupa’da değil, Amerika Birleşik Devletleri’nde de, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, genç bestecileri etkilemiştir.

### 3.3. Yeni-Klasikçilik

‘Neoklasisizm’ olarak da bilinen Yeni-klasikçilik, yine iki dünya savaşı arasındaki dönemde Avrupa’da yaygınlık kazanmıştır. Anlatımcılıktan farklı olarak, yeni-klasikçiliğin müziğe yansımaları, son derece belirgindir. Hiç şüphesiz ki, bunda, müzik sanatının, klasik dönemini çok parlak bir biçimde geçirmiş olması ve XX. yüzyılın başında eser vermiş olan yenilikçi bestecilerin, kendilerine örnek alacakları çok sayıda klasik usta ve ciddi bir gelenek bulmuş olmalarıdır. Tüm bu koşullar altında, yaklaşık olarak yarım yüzyıldan o güne dek devam eden sürekli yenilik arayışından bunalan bazı besteciler, yeni akımların sanıldığı kadar gerçekçi olmadığı ve en doğru üretimin, geçmişin yüce sanat yapıtlarına öykünülerek gerçekleştirilebileceği düşüncesinden hareketle, geleneksel biçimlere ve yazı tekniklerine dönme eğiliminde olmuşlardır. Örneğin, yeni-klasikçilik anlayışında eser veren bestecilerin en önemlilerinden biri olan Paul Hindemith (1895-1963), açıkça J. S. Bach’ın karşıteğzi tekniğine dönmüş ve yatay yazının, herhangi bir düşünceyi sunmadaki olağanüstü etkinliğinden yararlanarak, şaşırtıcı derece taze ve buluşlu yaratılara imza atmayı başarmıştır.

“Yeni Klasikçiliğin açık sözcüğü ‘Bach’a Dönüş’ idi. Bunun içindir ki, Romantik dönemde çok kullanılmış olan Sonat biçimi ve Senfoni türü, genellikle savsandı. Bach döneminin ve öncesinin Füg, Kanon, Toccato ve Concerto Grosso gibi tür ve biçimleri, yeniden ele alındı. Yazıda ise, yoğun armoni dili yerine, polifonluk üstün tutuldu.

1920’li yıllarda ortaya çıkan genç müzikçiler, Son Romantiklerin aşırı duygululuğunu, İzlenimciliği, Anlatımcılığı ve Stravinsky’nin ilerici davranışlarını, aşırı uçlar olarak görmeye başladı. Yeni kuşak, abartıdan uzak kalan, açıklığa ve

dengeye önem veren bir estetik görüşü savunuyordu. Bu yeni görüşe, 1922 sıralarında ‘Yeni Klasikçilik’ adı verildi.

Yeni Klasikçiliğin başlangıcı, 19’uncu yüzyılın sonlarına, eski müziğe yeniden ilgi duyulduğu yıllara değin izlenebilir. O sıralarda böyle bir ilgi, sadece Rönesans ve Barok müziğinin basımı ve bir dereceye değin, yorumu ile sınırlı idi. 20’nci yüzyılın başlarında ise, Bach çağında kullanılan Barok Orgu yapıldı. Bir süre sonra, yüzyıl daha geriye gidilerek, 17’nci yüzyılın Orgu yapıldı. Bu yapım için, ünlü besteci Michael Praetorius’un (1562-1621) Syntagma Musicum adlı, çalgı yapım kitabından yararlandı. Kitabın, ayrıntılı ve bol resimli oluşu, çalışmaları kolaylaştırıyordu. Bu Org’tan sonra, Blok Flüt, Viyola da Gamba ve Lavta gibi Rönesans çalgılarının yapımına geçildi. Böylece, eski müzik, kendi özgün çalgıları ile yorumlanabildi.” (Kütahyalı, 1981, 34).

Yeni-klasikçiliğin isim babası Ferruccio Busoni (1866-1924) olmakla birlikte, bu akım kapsamında eser vermiş olan en önemli besteciler arasında I. Stravinsky, P. Hindemith, Arthur Honegger (1892-1955), Sergey Prokofiev (1891-1953), B. Bartok ve Albert Roussel (1869-1937) sayılabilir. P. Hindemith’in, bu akım kapsamındaki yeri ve ağırlığı kadar, 1919-1953 yılları arasında yeni-klasikçi anlayışla verdiği yaratılar göz önünde bulundurulduğunda, I. Stravinsky’nin önemi de açıkça belirtilmelidir. Özellikle, geçmiş ustalara yönelme ve anlayış açısından onlarla hesaplaşma söz konusu olduğunda I. Stravinsky oldukça ön planda görünmektedir: Onun ‘*Pulcinella*’ bale müziği, Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)’ye; ‘*Le Baiser de la Fee*’ sahne müziği, Peter Ilyic Tchaikovsky (1840-1893)’ye; yine ‘*Jeu de Cartes*’ sahne müziği, Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)’ye ve nihayet ‘*Symphonie en trois mouvements*’ı da, L. van Beethoven’a yönelişinin ürünleridir. Tüm bu yaratıları ile I. Stravinsky dışında, özellikle yaşamının son yıllarında alacalı ve çokyüzeyle eserler yazan B. Bartok ve klasik bir açıklık ile yalınlığın görüldüğü dört adet sinfonisiyle A. Roussel de yeni-klasikçiliğe yakın duran besteciler arasında anılmaktadırlar. S. Prokofiev ise Sovyetler Birliği’ne yerleştiği 1934 yılına kadar gerçekleştirdiği ilerici ve cesur yaratılarının dışında, özellikle Sovyet yönetiminin baskıcı tutumu dolayısıyla yazmak durumunda olduğu, 60’tan daha ileri eser



numarası taşıyan ve görece kolay anlaşılabilir ezgisel yapıları nedeniyle halka daha çok seslenebilen eserleriyle, yeni-klasikçilik akımı çerçevesinde değerlendirilebilecek olan bir bestecidir.

“Yeni Klasikçiliğin, yaratıcılık alanındaki ilk belirtileri ise, Max Reger’in ‘Eski Deyişte Konser Parçası’ (1911) adlı yapıtında görüldü. Daha sonra ‘Klasik Senfoni’ (1917) ile Sergey Prokofiev onu izledi. Aynı yıllarda Stravinsky de ‘Pulcinella’ balesini yazdı ve yapıtta Pergolesi’nin ezgilerini kullandı... Bu çalışmalardan hemen sonra, Ferruccio Busoni (1866-1924) ‘Yeni Klasikçilik’ terimini ortaya attı ve akımı resmen başlatmış sayıldı. Soyu bakımından, yarı İtalyan, yarı Alman olan bu ünlü Piyanist ve besteci, Klasik sanata duyduğu yakınlığı 1922’de Berlin’de, Melos dergisinde yayımlanan bildirisinde şöyle açıklıyordu:

‘Kargaşalık özgürlüğe götürmez. Üzerinde durmak istediğim şey, her işe yarar gecenin, sadece güzellik amacıyla kullanılmasıdır. Ölçü, Tempo ve ezgi yapısı ustaca uygulanmalı, kuruluşu ne olursa olsun, sanat yapıtı, klasik sanat yapıtının düzeyine çıkarılmalı, ‘Klasik’ teriminin anlatmak istediği bütünlük anlayışına vardırılmalıdır’” (Age, 34-35).

Yeni-klasikçilik akımının, 1945 sonrası dönemde etkinliğini bir ölçüde yitirdiğini söylemek olanaklıdır. Bununla birlikte 45 sonrası müziğin önde gelen adlarından bazılarının, besteciliğe, yeni-klasikçilikle başlamış olduğunu görmek, ilginçtir. Bunlar arasında en tanınmış, W. Lutoslawsky’dır. Uzun yıllar besteci, orkestra yönetmeni, piyanist ve öğretmen olarak ülkesinde etkinlik gösteren Lutoslawsky, genellikle anayurdunun folklorik gereçlerinden yararlanan yeni-klasikçi anlayışta eserler vermiştir. Ne var ki, besteci, 1958 yılında, 45 yaşında iken, B. Bartok’un anısı için yazdığı ‘*Musique funébre*’ ile yeni müzik çalışmalarına başlamıştır. Bundan sonra verdiği birbirinden öncü ve yetkin nitelikteki yaratılarla da, çağdaş müziğin en saygın adlarından biri konumuna yükselmiştir.

Bu bölümün sonunda, yeni-klasikçiliğin temel özelliklerini şu biçimde özetlemek mümkündür:

1. Yatay çalışmada ezgisellik yadsınamaz.
2. Ezginin yedenliği ile küğün çift dengelerli (bitonal) bir uyuma yönelmesi dikey çalışma bakımından eskinin çokyüzeyle (polifon) küğünü örnekseyen, ancak daha ileri, çağdaş bir atılımdır.
3. Yatay çalışmada olduğu gibi dikey çalışmada da, en yoğun yığınların (daha doğrusu dengelerlik söz konusu olduğu için akorların) kullanılması durumunda bile dengelerlik duyusu yitirilmemelidir.
4. Çokezgili (çokyüzeyle - polifon) bir küğ gibi çok tartımlı bir küğ de yapılabilir” (Say, 331).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ONİKİ PERDE TEKNİĞİNİN ESASLARI VE MÜZİĞE GETİRDİĞİ YENİLİKLER

#### 4.1 Atonallık Kavramı

Atonallık, her ne kadar Batıda yaklaşık olarak bin yıldan bu yana gelişimini sürdürmekte olan çokseslilik uygulamasının örgensel bir bileşeni olsa da, aynı zamanda bu gelenekten köklü bir kopuşu ifade etmektedir. Atonallık düşüncesi, tarihsel açısından F. Liszt, C. A. Debussy, Hugo Wolf (1860-1903) ve R. Wagner gibi ilerici bestecilerin yaratılarında kullandıkları uyum anlayışı üzerinde biçimlenmekle birlikte, bilinçli bir teknik uygulama olarak, tüm bu bestecilerin müzik dilinden çok farklı bir ses dünyasının kapılarını açmıştır.

Bilindiği gibi, müzik tarihi, çığırısallıktan tonallığa ve yediseklikten alacasallığa doğru bir yönelmeyi ifade etmektedir. Eski Yunan'dan alınarak, Ortaçağ kilisesinde sistemleştirilen çığırılar, yerlerini zamanla majör ve minör olmak üzere iki temel tonallığa bırakmışlardır. Ionian çığırısı, majör aşıtının temeli olduğu gibi, Aeolian çığırısı da doğal minör aşıtının temelinde yer almaktadır. Pek çok çığırısından, bu ikisinin zamanla ön plana çıkmış olmasının belli nedenleri bulunmaktadır. Bu tercihin belki de en önemli nedeni, Ionian çığırısının yedinci ve sekizinci basamakları arasında küçük ikili aralığının bulunmasıdır. Her ne kadar aynı aralık Lydian çığırısında da bulunsa bile, Lydian'ın birinci ve dördüncü basamakları arasındaki artık dörtlü aralığı, bu çığırının seçilmesini engellemiştir. Nitekim Lydian çığırısı da, daha sonra Ionian'a benzetilecek ve dördüncü basamağı, alacasal yarım basamak pesleştirilecektir. Aeolian çığırısı ise, 'armonik minör' uygulamasıyla, yapay bir biçimde değişime uğratarak, yedinci ve sekizinci basamakları arasındaki aralığın küçük ikili olması sağlanacaktır:



Bir defa yaygınlık kazanarak, çığırları tarih sahnesinden neredeyse silen tonallıklar, yaklaşık olarak beşyüz yıl boyunca çoksesli müziğın temel gerecini oluşturmuşlardır. Geleneksel tonallık anlayışı ile üstün nitelikte sayısız yaratı ortaya konmuştur. Bununla birlikte, aynı süre içinde, tonallık anlayışında da önemli değışimlerin ve gelişimlerin meydana geldiğı görölmektedir. Tonallık açısından örneğın bir Heinrich Schütz (1585-1672) ile W. A. Mozart'ın müzikleri arasındaki fark ne kadar büyükse, L. van Beethoven ile G. Mahler'inki arasındaki fark da o denli büyüktür. Söz konusu bestecilerin yaratılarının ilk dinlenişinde bile insan kulağının rahatlıkla ayırt edebildiğı bu açık farklılık, geleneksel tonallık anlayışının, kendi içinde bir evrim süreci yaşadığını kanıtlamaktadır.

Çoksesli müziğın yüzyıllar boyunca kat ettiği mesafe göz önünde bulundurulduğunda, yediseklikten alacasallığa doğru giden yol açıkça gözlenebilmektedir. Bütün perdelerin, 'durucu' veya 'yürüyücü' olarak tanımlandığı, 'uyuşkan' (konsonan) ve 'kakişkan' (disonan) aralıkların olanaklarından yararlanılarak bir gerilim-çözölüm dengesinin gözetildiğı pek çok yaratıda, aşıtın basamakları, doğal işlevleri açısından tanımlanmışlardır. Buna göre I., III., V. ve VII. basamaklar durucu nitelikte; II., IV., VI. Ve VII. basamaklar ise yürüyücü niteliktedirler. Yine bu durumda, II. basamak I.'ye, IV. basamak III.'ye, VI. basamak V.'ye ve nihayet VII. basamak da VIII.'ye çözölmektedir:



Bu noktada, III-IV ve VII-VIII bağlantıları büyük önem kazanmaktadır. Dikkatle incelendiğı zaman, bir majör aşıtın, birbirinin tamamıyla aynısı olan iki aşıtdörtlüden (tetrakord) oluştuğı görülecektir. Her iki aşıtdörtlüde de III. ve IV. basamaklar

arasında bir küçük ikili aralığı bulunmaktadır. Unutulmamalıdır ki, küçük ikili aralığı, çözülme isteği en güçlü olan aralıktır. Bu nedenle de özellikle durgularda son derece doyurucu bir sonuç vermektedir. Küçük ikili aralığının taşıdığı bu önemli özelliğin farkına varılması, çoksesli müzikte, her basamak için yapay olarak yeden (sansibil) seslerin üretilmesini birlikte getirmiştir. Böylelikle oluşturulan araçkenleri, yedisek ses evreninin içine sızmaya başlamışlardır. İşte burada, yediseklikten alacasallığa doğru aşamalı bir geçişin yaşandığı belirtilmelidir. Perdeler, gittikçe, esas işlevleri dışında kullanılmaya başlanmışlar ve o güne kadar denenmemiş olan birtakım bağlanışlar, her geçen gün biraz daha müziğin içine girer olmuşlardır. Bu yolla, müzik, sürekli olarak kendini yenilemiş ve ‘kakişkan’ olarak tanımlanan aralık (interval) ve uyular, sıklıkla kullanılmaya başlamışlardır.

Uyumsal açıdan ‘kakişkan’ olarak kabul edilen aralıkların çözülmeden bırakılmaları ve klasik uyum anlayışında yasaklanan birtakım bağlanışların ve yürüyüşlerin özgürce kullanılmaları, atonal müziğe giden yolu açmıştır. A. Schönberg’in bütünsel bir besteleme yöntemi olarak dizgeleştirdiği ‘oniki perde tekniği’ne gelindiğinde köklü bir kopuş yaşayacak olan bu evrim süreci içinde F. Liszt, C. A. Debussy, H. Wolf ve R. Wagner gibi besteciler, gittikçe artan bir biçimde alacasallığa ve oradan da sesteşliğe (anarmoni) yönelerek, atonallığın koşullarını hazırlamışlardır. İlhan Baran (1934- ), ‘*Çağdaş Müzik Üzerine*’ başlıklı makalesinde, bu konuyla ilgili olarak bazı düşünceler öne sürmektedir: “Çağdaş müziğin tarihi, Claude DEBUSSY’nin “BİR PAN’IN ÖĞLEDEN SONRASINA GİRİŞ MÜZİĞİ” ile başlatılır. Ben bunu biraz daha geriye almayı deneyeceğim. Bir kere Franz LISZT’in “TONU OLMAYAN PARÇALAR” adlı bir piyano albümü var. Bu piyano albümünde, sürekli olarak EKSİK YEDİLİ AKORLARI kullanarak, tonik duygusu vermekten kaçınmıştır. Sonuçta, bu akorlar yüzer-gezer bir duygu uyandırmaktadır. Yani tonikler, hem vardır hem yoktur. Böylece, Franz LISZT’i ATONALİTE’nin babası olmasa bile dedesi kabul edebilir miyiz? Diğer örnek ise LISZT’in arkadaşı, piyanist ve besteci ALKAN, Henry COWELL ve Béla BARTOK’tan önce CLUSTER denen ikili küme akorları kullanmıştır. Bu yapıtlar, birkaç yıl önce Amerika’da yayınlandı. Dolayısıyla bu küme sesler de, çağdaş müziğin verilerinden bir tanesidir...” (Baran, 1997, 6).

Atonallığı hazırlayan bestecilerden C. A. Debussy ve M. Ravel'in yaratılarında ise izlenimci uyum anlayışının temellendiği belirtilmelidir. Bu uyum anlayışı, klasik uyum kurallarının pek çoğunun yadsınmasını da içermektedir. Nitekim M. Ravel, kendi müziğinin 'evrimci' olduğunu açıkça ifade etmiştir. "DEBUSSY ve RAVEL, klasik armonideki bütün yasakları aşmışlardır. Bu bakımdan, klasik armonideki yapılmaz denen bütün bağlantılar, yapılırsa, EMPRESYONİST armoninin esasları ortaya çıkmış olur. Yani paralel tam uyumlar, yedili uyumlar, dokuzlu uyumlar; sonorite akorları, serbest kromatik bağlantılar, Çin modlarından çıkan artık beşli akorları gibi..." (Age, 6).

R. Wagner'in, gittikçe artan bir biçimde alacasallığa yönelerek, atonallığın koşullarını hazırladığı, yukarıda belirtilmişti. Müzikbilimci ve besteci Necati Gedikli (1944- ), müzikbilimsel araştırmalarının ikinci cildi olarak yayımladığı '*Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*' adlı kitabında bu konuya açıklık getirmektedir: "Wagner'in '*Tristan Önçalını*'nda kullandığı, '*Alacasal Dizi*' (Kromatische Reihe) ve '*Yeden Uyumu*' (Leittonharmonie) ile iyice sarsılmış olan atonallık kavramı, 20. yüzyıl başında bestecileri, yeni besteleme teknikleri bulmaya zorlamıştı. **Debussy** ile '*tonallık*' tümünden yıkılınca, yıkılan sistemin yerine yenisini koymak kaçınılmaz hale gelmişti. Kısacası, her yeni teknik ve dizge gibi, oniki perde tekniği de bir süreç sonucunda oluştu ve gelişti. Ek olarak, sistemin biraz da **Wagner** sonrası moda olan, '*Alacasal Biçem*' (Kromatischer Stil)'den geliştirilmiş, yeni bir besteleme tekniği olduğunu söyleyebiliriz" (Gedikli, 1999, 4).

Atonallık kapsamında değerlendirilebilecek olan ilk yaratılar, XX. yüzyılın birinci çeyreği içinde ortaya konmuştur. Burada özellikle Alexander Scriabin (1872-1915)'i anmak gerekmektedir. Çünkü o, üçüncü ve son besteleme döneminde yazdığı müziklerle, atonallığa kendine özgü bir yoldan ulaşmıştır. Burada, A. Scriabin'in son dönem yaratılarının hemen hepsinde kullanılan ve besteci için çekirdek bir duyuş durumuna gelmiş bulunan 'prometheus uygusu' özellikle önem kazanmaktadır. "Müzik tarihine Skryabin'in adı 'Synestezi'nin dışında, kendine özgü bir armoninin

ve ‘sentetik - mistik - Prometheus akoru’nun yaratıcısı olarak geçmiştir. Yine Skryabin tarafından genişletilen bu akor, yeni bir düzeni ve müzik üslubunu doğurmuştur. En yalın tanımlamasıyla ‘*Prometheus akoru*’: dörtlü aralıkların üst üste dizilmesinden oluşan 6 sesli bir bileşimdir. 1912’nin *Mavi Atlı* dergisinde, Sabanajev’in ilk açıklamasına göre, Skryabin bu akoru ‘do - re - mi - fa diyez - la - sib’ gamından türetmiş ve ‘do - fa diyez - sib - mi - la - re’ ‘Prometheus akoru’nu elde etmiştir. Yine önce bir Triton, sonra eksilmiş dörtlü, Triton, tam dörtlü ve tam dörtlü aralıkları, üst üste bindirilmiştir” (*Pamir*, 1998, 268-269).

Tüm bu nitelikleriyle A. Scriabin’in geç dönem müziği, oniki perde tekniği öncesi atonalığı temsil etmektedir. Bu bakımdan, A. Schönberg’i hazırladığı öngörülen besteciler arasında onu da anmak doğru olacaktır. “Skryabin, bu ‘Prometheus Akoru’yla, yapıtlarındaki ‘*tını merkezleri*’ni oluşturmaktadır. Ve ‘*tını merkezleri*’, bestecinin olgun ve son dönem piyano üslubunun ve armonilerinin anahtarındır. Zofia Lissa, Skryabin’in ‘*tını merkezleri*’ni Schönberg’in ‘12 Ses’ müziğinin bir ön biçimi olarak niteler. Çünkü yapıtlarındaki akorlar ve diziler, ister ana biçimlerinde, ister küçük parçacıklar halinde görünsünler, her şey yine ‘*tını merkezleri*’yle bağlantılıdır. Lissa, Skryabin’in ‘*tını merkezleri*’ni, Schönberg’in 12 Ses dizisiyle karşılaştırırken, ortak yönlerini belirtmiştir: Her ikisi de ses yükseklikleri saptanmış bileşimlerden hareket ederler. Müziksel olaylar bu *tını* bileşimlerden, ‘yatay’ ya da ‘dikey’ planda üretilir. ‘*Tını merkezleri*’ni, 12 Ses dizisindeki gibi başka seslere aktarma olanağı vardır. Ancak Skryabin’in ‘*tını merkezleri*’nin kökeni, Lissa’ya göre, ‘yatay’ bir çizgide olmayıp, ‘homojen bir akordadır’, Skryabin’de seslerin sıralanışı örgütlenmiş değildir, serbesttir. Ve kromatik bir bütünü içermezler.

Skryabin, daha sonra ‘Prometheus Akoru’ndan türettiği ‘mod’larla Schönberg’e daha çok yaklaşmakla beraber, 12 Ses dizisiyle bir ezgi yazmamıştır. 8-9 sesli dizilerinde de 12 Ses müziğine benzer kurallar yoktur. Ama çağımız kuramcılarında George Perle, 1981’de yayınladığı ‘*Seriell Kompozisyon ve Atonalite*’ kitabında, Debussy, Roslavetz, Bartok’un yanı sıra, Skryabin’i 12 Ses müziğinin bir öncüsü olarak nitelemiştir”. (*A. g. e.*, s. 270-271).

Berg'in 1908 yılında yazmış olduğu '*Piano Sonata, Op.1*', belki de müzik tarihinde, 'atonallığın sınırına en çok yaklaşmış bulunan tonal yaratı' olma özelliğindedir. Fakat burada sözü edilen tonallığın, daha çok kuramsal açıdan bakıldığında tanımlanabilir olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır. Çünkü söz konusu sonat, si minör tonallığının donanımını taşıması ve hemen ilk tümcelerinde si minörde bir tam kalış gerçekleştirmesi dışında, açıkça ve bütünüyle atonaldır. Burada, R. Wagner sonrasında ömrünü tamamlamak üzere olan alacasal biçemin en yüksek örneklerinden biriyle karşılaşıldığı açıktır. Nitekim, bu sonatın yazılmasından yalnızca beş yıl sonra, I. Stravinsky de '*Le sacre du Printemps*' adlı ünlü bale müziği ile, ilk atonal yaratısını ortaya koymuş olacaktır. Ne var ki, bu yaratıda gözlenen atonallık anlayışının, A. Schönberg ve öğrencilerinin besteleme teknikleriyle herhangi bir ilgi taşımadığı ve daha çok I. Stravinsky'nin kişisel eğilimlerinin sonucunda meydana geldiği unutulmamalıdır.

Aslında, yukarıda anılan bestecilerin ötesinde, bizzat A. Schönberg de oniki perde tekniğinin esaslarını oluşturmadan çok daha önce atonal yaratılar vermiştir. Bu anlamda, kendi kuramsal çalışmalarını da koşullamış bulunan A. Schönberg, ilk atonal piyano parçalarını yazdığı 1908'den, oniki perde tekniğini kullanmaya başladığı 1923'e değin geçen onbeş yıllık zaman boyunca, bestecilik etkinliği ile kuramcılık çalışmalarını bir arada yürütmüştür. "**Schönberg** ise, tonallık ile bağlarını daha 1908'de yayınlanan '*Op. 11 , Üç Piyano Parçası*' ile koparmış olmasına karşın, oniki perde tekniğini dizgesel olarak kullandığı ilk eseri, 1923 yılında yazdığı, '*Op. 23, Beş Piyano Parçası*' oldu (Gedikli, 1999, 4).

#### 4.2 Dizinin Gereç Olarak Kullanımı

Oniki perde tekniği üzerine söylenmesi gereken ilk söz, bu teknikle yazılmış olan eserlerin, her şeyden önce bir 'dizi' (seri) üzerine kurulmuş olduklarıdır. Bu dizi, besteci tarafından ve onun ihtiyaçlarına göre, oniki sesli alacasal aşit içinden seçilen seslerin, tamamen özgür biçimde ama birtakım ilkeler çerçevesinde sıralanması sonucunda ortaya çıkar. Bu yönüyle bakıldığında, akla, müzik tarihi boyunca



yazılmış olan hemen bütün eserlerin belirli diziler üzerine kurulmuş olduğu düşüncesi gelebilir. Ne var ki bu düşüncede bir yanlışlık bulunmaktadır. Çünkü yukarıda sözünü ettiğimiz ‘dizi’ kavramı, ‘aşıt’tan son derece farklı bir içeriğe sahiptir. Aşıt, temel sestem başlayan bir sıralanış içinde, basamakların birbirlerini aşamalı olarak izlemeleri sonucunda ortaya çıkar. Dizi ise, herhangi bir aşıtı oluşturan seslerin, bilinçli ve özgür bir biçimde dizilmesiyle elde edilmektedir. Görüldüğü gibi aşıt, daha doğal bir görünümde iken, dizi, insanın bilinçli etkinliği sonucunda yaratılmış olan bir kavramdır.

Oniki perde tekniği kullanılarak yazılan eserlerde, bestecinin, kişisel gereksinimlerine ve hedeflerine uygun bir dizi oluşturduğunu belirttik. Ne var ki, bu, bütün eserin, yalnızca tek bir diziden oluştuğu anlamına gelmemektedir. Özgün dizi, sondan başa okunabilir veya aralıkları çevrilebilir. Bununla birlikte, sondan başa okunmuş olan dizinin aralıklarını da çevirme olanağı bulunmaktadır. Böylelikle bir dizinin dört türevi ile karşılaşmaktayız. “İlk seriye, Original ‘O’ denir. Original seriyi, sondan başa okursak Retrograde ‘R’ dizisini elde ederiz. Yukarı doğru olan aralıkları, aşağı doğru çevirirsek, Inversion ‘I’ dizisini elde ederiz. Sondan başa olan diziyi, çıkıcı olan aralıklarını, inici olarak çevirirsek, Retrograde Inversion ‘RI’ dizisini elde ederiz” (Baran, 1997, 7).

Tüm bu diziler, başlıca Batı dillerinde, aşağıdaki gibi adlandırılmaktadırlar: ‘**Ana dizi**’ için Alm. Grundreihe, İng. the Line, Fr. la Série; ‘**Yengeç**’ dizisi için Alm. Krebs, İng. the backward theme, Fr. la Récurrence; ‘**Çevrim**’ dizisi için Alm. Umkehrung, İng. the Inversion, Fr. le Renversement; ‘**Yengeç çevrimi**’ dizisi için Alm. Krebsumkehrung, İng. the inversion of the backward theme, Fr. le Renversement de la Récurrence.

Oniki perde tekniği kullanılarak yaratılacak olan bir eser için dizi hazırlarken, belli ilkeleri göz önünde bulundurmamak zorunluluğu vardır. Her şeyden önce, bu besteleme tekniğinin, tonallıktan ve onu çağrıştıran bütün diğer öğelerden kaçınmayı hedeflediği düşünülmelidir. Dolayısıyla, dizi oluşturulurken, tonallık etkisi uyandırabilecek aralıklardan özellikle uzak durmak gerekeceği açıktır. Bu biçimde

oluşturulan dengeli bir dizi ise kendi doğası gereği, tam anlamıyla atonal bir müziğin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. “Oniki Perde Tekniği, dizisel müzik (serielle music) içinde incelenmesi gereken, başlı başına özgün bir besteleme tekniğidir. Batı sanat müziğinin ses gerecini oluşturan 12 eşit aralıklı yarım sesin (perdenin), eş değerli olarak kullanılması esasına dayanır. Daha açık bir anlatımla; bir sekizli (oktav) içindeki eşit haklara sahip 12 yarım perdenin, besteci tarafından özel bir dizi oluşturacak biçimde sıralanması ilkesine dayanmaktadır. Oluşturulan bu özel dizide sesler, geleneksel tonal, modal ve makamsal müziklerde olduğu gibi bir temel ses (durak ya da karar sesi) yerine, birbirleriyle ilişki içindedir. Ayrıca hiç bir sesin ötekilerden bir üstünlüğü ya da ayrıcalığı yoktur. Yâni geleneksel müziklerde olduğu gibi, bazı sesler ötekilerden daha önemli değildir! Sesler eşit önem ve ağırlığa sahip olduğundan, bu teknikle yazılan müzik, kesinlikle ‘atonal’ bir müziktir. Bu nedenle de diziyi oluştururken, tonal-modal (ya da makamsal) etki uyandıracak ezgisel ve uygusal gidişlerden özellikle kaçınmak gerekir! Başka bir deyişle, bu müzik türünün ses gerecini, geleneksel müziklerin dayandığı, ‘yedisek aşıt’ (diatonik skala) yerine, eşit aralık ve ağırlıklı 12 yarım sesten özel olarak düzenlenmiş, bir “dizi” (Alm. Reihe, İng. Serie) oluşturmaktadır” (Gedikli, 1999, 3).

Burada, sıklıkla karşılaşılan bir eleştiri üzerinde kısaca durulabilir: Dizisel müzikte bestecinin, diziyi oluştururken tonal etki uyandıracak aralıklardan özellikle kaçınmasının, müziğin doğasına aykırı olduğu ve bu işlemin bir zorlama anlamına geldiği, sıklıkla dile getirilen bir durumdur. Ne var ki, bu eleştiriye katılmak, pek de mümkün değildir. Çünkü, buluşların, ihtiyaçlar tarafından belirlendiği ve herhangi bir ihtiyaç sonunda gerçekleştirilen hiçbir teknik uygulamanın, kendisini var eden düşünceden soyutlanamayacağı, açık bir gerçektir. Dolayısıyla, başlıca hedeflerinden birini, Batı’nın beşyüz yıllık yerleşik tonallık yapılanmasının dışına çıkmak olarak tanımlamış bir bestecilik anlayışı ile yazılan eserlerin üzerine kuruldukları dizinin seçiminde, tonallık etkisi verecek olan aralıklardan özellikle kaçınılmasının, yadırganacak hiçbir tarafı yoktur. İ. Baran da aynı noktadan hareketle şunları belirtmektedir: “Benim kanaatimce, bu tartışmalarda bir temel hata var. DODEKAFONİK tekniği eleştirirken hep TONAL diller esas alınıyor. Yani tonal müziğe bağlı olarak atonal müzik bir yapıya oturtulmak isteniyor. Bu bir başlangıç

hatasıdır. Çünkü, DODEKAFONİK teknik, müzik dillerinde devrim yapmış bir tekniktir. Sanatta devrim yapılamaz diye bir kural olamaz. Her devrimde olduğu gibi avantajları ile birlikte bazı sorunları da taşıması normaldir. Benim düşünceme göre, DODEKAFONİK müzik, eski müzik teknikleri ile karşılaştırarak açıklanamaz; ancak çağımızın yüksek bilim ve düşünce sistematiği ile açıklanabilir... Bilim ve düşünce sistematiğinin Batı'daki son açılımları, DODEKAFONİK müziği, müzikçilerden daha iyi açıklıyor. Bu müzik tekniği, bir anarşi değildir; olasılıklara dayanan bir seçim sistemidir; bestecinin düşünce tarzına ve duyuşuna dayanır. Her iyi müzikte olduğu gibi, duyuş çok önemlidir” (Baran, 1997, 9). Tüm bunlara ek olarak ayrıca üzerinde durulabilecek bir nokta da, söz konusu eleştiriye konu olan kasıtlı uygulamanın bir benzerinin, tonal müzikte yüzlerce yıldan bu yana kullanılıyor olmasıdır. Gerçekten de, geleneksel müzik biçimlerinin hemen hepsinde kullanılan kapatı (koda), tam mükemmel kalış yapılarak, müziğin fazladan uzatılması yoluyla içinde bulunulan tonallığın ısrarla vurgulanması dışında bir işleve sahip değildir. Görüldüğü gibi burada, dizisel müzik yazan bestecilerin, tonal etki uyandıracak aralıklardan özellikle uzak durmalarına benzer bir mantıkla, içinde bulunulan tonallığın ısrarla belirginleştirilmesine yönelik bilinçli bir etkinlik söz konusudur. Çünkü atonal müzikten farklı olarak, geleneksel müziğin temel kavramsal çerçevesini, ‘tonallık’ oluşturmaktadır.

Bu kadar yaşamsal bir önem taşıyan dizinin, amaca uygun olarak hazırlanması ve hem teknik, hem de estetik yönden besteciyi olduğu kadar, dinleyiciyi de doyurabilmesi açısından, bazı temel ilkelerin çok iyi uygulanması gerektiğine, yukarıda değinmiştik. N. Gedikli, bu konuyu şu biçimde özetlemektedir: “Genelde dizisel müzikte olduğu gibi, oniki perde sisteminin temelini oluşturan Dizi'nin amaca uygun düzenlenmesi büyük önem taşır. Çünkü o, yazılacak eserin ses gerecini oluşturacağından, özellikle aralıkların seçimi titizlikle yapılmalıdır. Ayrıca, tıpkı geleneksel besteleme süreci içinde, “konu” bulunurken dikkat edildiği gibi, birtakım özellikleri ve dinamikleri içermelidir. Kısacası dizi, işlemeye elverişli bir yapıya sahip olmalıdır!...

İyi bir dizi için yüzde yüz kesin bir kural olmamakla birlikte, kullanışlı bir dizinin belli başlı özellikleri şöyle özetlenebilir:

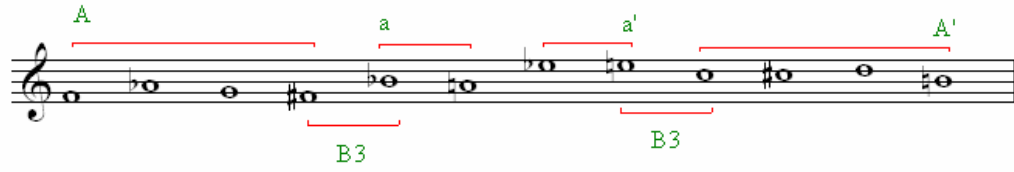
1. Dizide aynı aralıkları sık kullanmaktan kaçınmalı, elden geldiğince değişik aralıklar tercih edilmelidir. Çünkü, aynı tip aralıklar hem verimli olmaz, hem de çok çabuk tınısal monotonluk yaratır.

2. Aralıkların hem yatay, hem de dikey olarak, geleneksel uygu kalıpları (uygu veya kırık uygu) oluşturmasından titizlikle kaçınmalıdır! Başka bir deyişle, tonal etki uyandırabilecek ezgisel ya da uygusal gidişlerden sakınmalı, amacın “*atonal*” bir müzik yaratmak olduğu unutulmamalıdır!

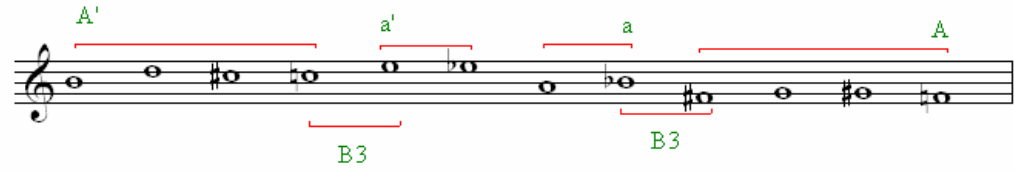
3. Diziyi oluşturan sesler, üçer üçer ya da dörder dörder kümelere ayrıldığında anlamlı tınaşlar oluşturacak biçimde düzenlenmelidir.

4. Diziyi oluşturan aralıkların uyuşkanlık ve kakışkanlık özellikleri de gözetilerek, “*gerilim-çözülüm dengesi*” sağlanabilecek biçimde düzenlenmelidir.” (*Gedikli, 1999, 6*).

A. Webern’in en önemli yaratılarından biri olan ‘*Op.21, Symphonie*’sinin ikinci bölümünde kullandığı dizinin incelenmesi, konunun daha belirgin bir görünüm kazanması açısından yarar sağlayacaktır. Bestecinin en kapsamlı eserleri arasında değerlendirilen bu sinfoni, iki bölümden oluşmakta ve yaklaşık olarak on dakikayı bulan süresi ile A. Webern’in müziğe getirdiği yenilikleri her açıdan son derece açık olarak özetlemektedir. Eserin ikinci bölümü, konu, yedi adet başkama ve sonunda da kapatıdan oluşmaktadır. İnanılamayacak kadar özgün bir buluşun ürünü olan ve aynı zamanda bölümün konusunu oluşturan dizi, simetrik bir yapıya sahiptir. Bu ünlü dizi, aşağıda gösterilmektedir:



“Bu temada on iki değişik notanın yan yana gelip, her türlü tonal ve modal düşünüşü ortadan kaldırdığını, açıkça görüyoruz. Klarinet on iki notalık bu temayı verirken, iki korno ve arp aynı dizinin, sondan başa okunuşunu sergiler:



Orijinal dizide olduğu gibi, Tema'nın sergilenişi de simetrik bir yapıya sahiptir:

Moderato (♩ = c. 108)

Klarinet

Korno

Arp

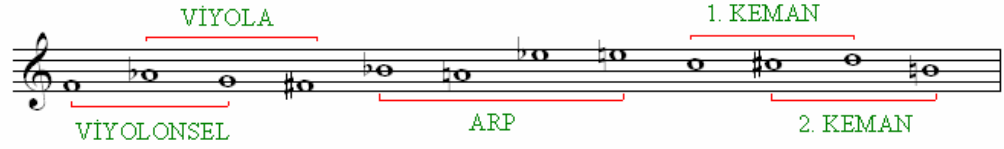
pp

pp

pp

A musical score for three instruments: Klarinet, Korno, and Arp. The score is in 4/4 time and marked Moderato (♩ = c. 108). The Klarinet part is in treble clef and starts with a series of notes: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A. The Korno part is in treble clef and starts with a series of notes: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A. The Arp part is in bass clef and starts with a series of notes: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A. The score is marked with dynamics markings pp (pianissimo) for each instrument. The structure is symmetrical, with the Klarinet and Arp parts playing the same sequence of notes in reverse order.

Birinci varyasyonda, Dizi, Do üzerine aktarılarak birinci kemanlara; Fa diyez üzerine aktarılarak ikinci kemanlara; Mi üzerine aktarılarak ve aralıklar çevrilerek viyolalara, Si bemol üzerine aktarılarak ve aralıklar çevrilerek viyolonselere verilmiştir. Böylece Dizi'nin dört ayrı nota üzerine aktarımı aynı anda işittirilmiş olmaktadır. Yine simetrik olarak kurulan; İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Varyasyonlardan sonra, Beşinci Varyasyon'da değişik bir unsura rastlıyoruz: Ritmik tekrarlar. Arp ve Yaylı sazlarda ısrarlı iki ritmik şekil, Tema'daki diziyi şöyle paylaşmış:



...Bütün bunlarda, şunu seziyoruz ki müziksel duyarlılık dışında bir takım başka düşünce unsurları da artık besteciliğe katılmış bulunmaktadır. Örneğin, Beşinci Varyasyon'da Dizi'nin seslerinin bu ses bölgelerine ve bu enstrüman renkleri ile paylaşılması, şüphesiz müziksel duygularla olmuştur. Fakat, sanırım hiç kimse, başka bir armoninin değil de bu ON İKİ SESİN tamamının alt alta duyurulmasında, salt müziksel duyarlılığın rol oynadığını, öne süremez. Anton WEBERN'in bu ses dünyası, insan'ın kendi bağıllığı ötesinde daha kesin yapılar kurabilme özlem ve çabası ile açıklanabilir” (Baran, 1997, 18-20).

### 4.3 Yatay Yazı Tekniğine Dönüş

Bilindiği gibi, müziğin çokseslendirilmesinde iki ana yöntem bulunmaktadır. Bunlardan ilki ve daha eski olanı, ‘yatay çokseslilik’ (polifoni) olarak adlandırılabilir olan, birden çok ezgiyi aynı anda yürütme yöntemidir. Bu yöntemin tekniğine, ‘karşiezgi’ (Kontrapunkt) adı verilir. Tarihsel açıdan bakıldığında, karşiezgiden türemiş olduğu söylenebilecek ‘dikey çokseslilik’

(homofoni) ise, ön planda duyulan tek bir ezginin, altında tınlayan uygularla çokseslendirildiği müzik anlayışını temsil etmektedir. Bu yöntemin tekniği de ‘uyum’ (Harmonie) olarak adlandırılır.

Karşiezginin, Batı’nın bin yıldan bu yana süregelen çokseslilik geleneğinde çok önemli bir yeri olmuştur. Ortaçağın ‘organum’ tekniğinden türeyen ve süreç içinde belli dönem ve ülkelerde uçlaşan karşiezginin en önemli iki evresini, Giovanni Palestrina (1525-1594)’da zirveleştiğini söyleyebileceğimiz ‘XVI. yüzyıl ırsal polifonik biçemi’ ile, J. S. Bach’ta zirveleştiğini belirtebileceğimiz ‘XVIII. yüzyıl polifonisi’ oluşturur. Bunlardan birincisinin, çığırsal bir karşiezgi anlayışını adlandırırken, ikincisinin, fug ve invensiyon gibi biçimlerle dışavurulan tonal bir karşiezgi tekniğini ifade ettiği söylenmelidir. Bu yüzyıllar boyunca, önce Flamanca, ardından da Almanya, karşiezginin büyük gelişim gösterdiği ve yaygınlık kazandığı merkezler durumuna gelmişlerdir.

İ. Usmanbaş, yatay çokseslilik ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunmaktadır: “Polifon yazının bir tanımlaması şöyle yapılabilir: birbirleriyle ilgili fakat tek başlarına kusursuz ve özgür ezgilerin armoni kuralları içinde bağdaşmaları... İki partinin yürümesi armoni bakımından yeterli bir sonuç vermelidir. Bu bakımdan tüm sesler değilse bile esas sesler belirli uyuşumlar içinde olmalı, kakışımın ikinci önemde seslere bırakılmalıdır... Genel olarak: Her parti yeterli bir ezgisel çizgi meydana getirmelidir; uygu bağlantıları genel armoni fonksiyon bağlantıları içinde olmalıdır; iki parti genellikle ters yöne doğru hareket etmelidirler... Polifon yazıda her bir parti öylesine kendi başına yeterli olmalıdır ki bu yeterlilik nedeniyle bazı durumlarda birkaç kakışımlı aralık ardarda gelebilir... Partilerin yeterli olması için kullanılan yollardan biri de armoni yürüyüşüdür. Armoni yürüyüşü partilere bir bütünlük sağlar. Bununla birlikte üç armoni yürüyüşü kalıbından fazlasını yapmamak, ya da yapıldığında, ufak tefek değişikliklerle biteviliğin önüne geçmek gerekir... Bütün bu kurallara uyulduğunda yeterli bir sonuç alınır. Bunların uygulanışı armoni kurallarıyla birlikte olursa daha sağlam ve kolay bir yol izlenmiş olur” (Usmanbaş, 1974, 142).

Görüldüğü gibi, karşıezgiden söz edilen hemen her yerde, aynı zamanda uyumsal işlevler ve partların, bu işlevlere göre bir araya getirilmelerinin gerekliliği öne çıkmaktadır. Her ne kadar karşıezgi tekniği, J. S. Bach ile birlikte görevini tamamlamış ve XVIII. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, yerini uyum anlayışına bırakmış olsa da, J. S. Bach'ta her iki düşüncenin güçlü bir birleşimi ile karşılaşılmaktadır. “J. S. Bach, armoninin olağanüstü renk yapabilme gücünü, *tempéré* sistemin tüm avantajlarını öylesine kullanabilmiştir ki, çağlar ötesinde bile onun modernizminin aşılamayacağına görüyoruz. Günümüzde Bach'ı dinlerken hem yatay yazının inceliklerinden kaynaklanan yüksek bir düşünce gelişimini izleyebiliyoruz, hem de dikey yazının verdiği doğal zevk ve mutluluğu algılayabiliyoruz. Bach, hem armoni sanatını (değişik duygu ve ortamları doğrudan olarak yansıtabilme imkânı), hem de ortaçağdan miras olarak kontrpuan sanatını (yatay yazı dolayısıyla müziğin matematiksel biçimde düşünceye hitap edebilmesi) olağanüstü bir kudretle birleştirip aynı anda değerlendirebilmiştir. Gerek armoni, gerek kontrpuanın içerik ve güçlerini artırabilmiş, kuru ve basit formlara yaşam bahşetmiştir” (Tarcan, 2000, 11).

Karşıezgi anlayışı, J. S. Bach'ın ölümünün ve Barok dönemin kapanışının ardından eski önemini yitirmiştir. Her ne kadar W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven ve Johannes Brahms (1833-1897) gibi bestecilerin eserlerinde yer yer güçlü karşıezgisel geçitlerle karşılaşılabiliyorsa da, karşıezgi anlayışı ve fug gibi ona bağlı biçimler, bu besteciler açısından başlıca amaç olmaktan çıkmıştır. Karşıezginin, uzun yıllar süren bu tarihsel uykusu, A. Schönberg'in dizgeleştirdiği ‘oniki perde tekniği’ ile sona ermiştir. A. Schönberg ile hemen aynı dönemlerde yaşamış bulunan ve içinde buldukları ‘yeni-klasikçilik’ akımı dolayısıyla yatay yazı tekniğine yaratılarında geniş yer veren P. Hindemith gibi bestecilerin varlığından söz etmek mümkünse bile, karşıezgiye, eski önemine koşut bir yaşama alanı sağlayan anlayış, hiç kuşkusuz dizisel müzik olmuştur. N. Gedikli, bu konuda şöyle demektedir: “Dizi tekniği ile yazılan eserlerde ezgisel çizgi ön plândadır. Bu nedenle oniki perde tekniğiyle birlikte müzikte yatay boyut yeniden önem kazanmış ve bunun sonucunda karşı ezgi (kontrapunkt) tekniği tekrar ön düzeye çıkmıştır. Yâni, “*polifon çoksesli yazı tekniği*”, üçyüz yıllık bir aradan sonra yeniden keşfedilmiştir” (Gedikli, 1999, 5).



Yatay yazı olanaklarının oniki perde tekniği ile birlikte son derece genişlediğini, bizzat bu tekniğin en büyük ustaları da belirtmektedirler. “Alban Berg’in tanımlamasına göre, Schönberg’in müziği, Bach polifonisinden başlayan eski bir geleneğin, doğru bir anlayış içindeki gelişimidir. Eski kilise modlarına karşı yeni bir mod dizgesi; majör ve minöre karşı, 12 Ses getirilmiştir. Gelişimli tema tekniğindeki gibi, polifonik müziğin taklitli kontrpuan üslubu, bu müzikte de vardır. Eski ve yeni müziğin özellikleri, bu çağdaş müzikte birleşmiştir” (*Pamir, 1998, 268-269*).

#### **4.4 Biçimde Yenilikler**

Robert Schumann (1810-1856), “ancak biçim belirginleştiğinde, öz de belirginleşmeye başlar” demektedir. Bestecinin burada vurguladığı konu, öz ile biçim ulamları arasındaki eytişimsel ilginin müzik sanatındaki görünümüdür. Buradan çıkarılabilecek sonuç, her duyuş ve düşüncenin, kendi biçimsel yapılanmasını da beraberinde getireceğidir. Müzik tarihi, bu olguyu doğrulayan kanıtlarla doludur. Örneğin, ancak klasik döneme gelindiğinde netleşmiş olan ‘sonat biçimi’ ve bu biçimin temel yapıtaşı olan karşıt nitelikteki ‘A’ ve ‘B’ konularından oluşan yapılanması, kendisini yaratan Aydınlanma düşüncesi ve özellikle de Kant felsefesinin bir ürünü olarak tarih sahnesinde görünmüştür. Benzer mantıkla, eski dönemlerde ortaya çıkan ve yaygın olarak kullanılan pek çok biçim, zamanla tükenme ve yok olma sürecine girerken, yeni çağların koşullarına uygun bazı yeni biçimler de sürekli olarak yaratılmış ve değerlendirilmişlerdir.

İlk defa, 1923 yılında yazdığı ‘Op. 23, Beş Piyano Parçası’nda oniki perde tekniğini kullanan Schönberg’e yöneltilen en büyük eleştirilerden biri, bestecinin, ‘yarattığı özgün dizgenin biçim alanındaki belirlenimlerini açıklıkla ortaya koymamış olduğu’ yönündedir. Bu eleştiride haklılık payı bulunduğunu, Schönberg’in en önemli öğrencilerinden olan ve dizi tekniğinin başlıca geliştiricisi ve yenileyicisi olarak değerlendirilen A. Webern de “O halde şu düşünceye sıkıca sarılalım: klasik bestecilerin formlarından öteye geçemedik. Onlardan sonra olan şey yalnız değiştirme, uzatma, kısaltmadan ibaret; ama formlar kalmıştır, Schönberg’de

bile!” (Webern, 1998, 49) cümlesiyle dile getirmektedir. Schönberg’in eserlerinin tamamı göz önünde bulundurulduğunda, A. Webern’in düşüncesinde haklılık payı olduğu görülmektedir. Örneğin, A. Schönberg’in oniki perde tekniğini kullanarak yazdığı ilk eserlerden biri olan ‘Op. 25, Piyano Süiti’nin bölümleri şöyledir:

- a. Präludium
- b. Gavotte
- c. Musette
- d. Gavotte (de capo)
- e. Intermezzo
- f. Minuett
- g. Gigue

Yukarıda değinilen düşüncelerde haklılık payı bulunmakla birlikte, oniki perde tekniğinin, biçim alanında önemli yenilikler getirmediğini söylemek, her şeye karşın mümkün görünmemektedir. Çünkü oniki perde tekniği ile müzik yazan besteciler, bu besteleme tekniğinin doğası gereği, kendilerini bazı biçimlere daha yakın bir konumda bulmuşlardır. Bunların başında, tartışmasız olarak ‘başkama biçimi’ gelmektedir. Dizisel yöntemi kullanan besteciler, ortaya koydukları eserlerini, her yönden tek bir dizinin potansiyel varlığından türetebiliyor oldukları ölçüde bütünselliğe ulaşmışlar ve yine aynı yönde başkama biçimine yakınlaşmışlardır. Her ne kadar oniki perde tekniği ile yazılmamış olsa da, A. Webern’in ilk eserinin ‘Op.1, Passacaglia’ olması bir rastlantı değildir. Bilindiği gibi ‘pasakalya’ da, tıpkı ‘şakon’ (chaconne) gibi bir başkama modelidir. “Oniki perde tekniği ile yazılmış bir müzik eserini, konu (Thema) olarak kabul edebileceğimiz ‘Ana Dizi’nin, ‘düziümsel bir başkaması’ olarak da tanımlayabiliriz. Nitekim, bu yeni yazı tekniğinin gelişmesiyle ‘Başkama (Variation) Biçimi’nin birinci derecede önem kazandığını görmekteyiz. Buna en güzel örnek olarak, **Arnold Schönberg**’in ‘Op. 31, Orkestra Başkamaları’ ile **Anton Webern**’in, ‘Op. 21, Piyano için Başkamaları’ ve ‘Op. 30, Orkestra Başkamaları’ gösterilebilir” (Gedikli, 1999, 6).

Oniki perde tekniğinin biçim alanında getirdiği yenilikler kapsamında son olarak belirtilmesi gereken bir başka nokta ise, özellikle Webern’in yaratılarında gözlenen

‘özdeyişsel söyleyiş’dir. Gerçekten de, Webern’in hemen bütün eserleri, son derece kısa bölümlerden oluşmaktadır. Bestecinin en büyük yaratılarından biri olan ‘Op. 21, Sinfoni’si bile, sadece on dakikalık bir zaman dilimine sığabilmektedir. Bu durumun başlıca nedenleri, Webern’in, müziksel anlatım ilkesinden uzaklaşması, dizi tekniğini müziğin diğer öğelerine de uygulayarak, son derece sıkı bir biçimde uygulaması ve bu kadar katı bir anlayışla uzun süreli doyurucu tınılar elde etmenin son derece güç oluşudur.

#### 4.5 Dizi Tekniğinin Geliştirilmesi

Oniki perde tekniğinin, 1923 yılında A. Schönberg tarafından dünyaya sunulduktan sonra, kendi içinde önemli denilebilecek bir gelişim çizgisi izlediği görülür. A. Schönberg, dizgesini ortaya koymasının ardından, onu müzik çevrelerine tanıtmak ve bu yolla yaygınlaştırmak amacıyla oldukça yoğun bir çaba harcamış ve hem bu yorucu etkinliklerden, hem de karşılaştığı önyargılardan dolayı, yaratıcısı olduğu yeni yöntemi geliştirecek fırsatı bulamamıştır. Onun bestecilik etkinliği bu çerçevede içinde devam ederken, öğrencilerinden A. Berg ise gerçek bir Geç-romantik biçimle yazdığı eserlerinde, müziğin yararına olarak, dizi anlayışından birtakım ödünler vermiştir. Bu koşullar altında, oniki perde tekniğinin asıl yenileyicisi A. Webern olmuştur. A. Webern, öncü besteci kimliği ve ortaya koyduğu özgün eserlerle, kendinden sonraki bestecileri ciddi biçimde etkilemiş bir yaratıcıdır. O kadar ki, onun 1945 yılındaki ölümü, J. S. Bach’ın 1750 yılındaki ölümü kadar derin bir etki bırakmıştır.

“... **Anton Webern** ise, bu kurallardan ödün vermediği gibi, oniki perde tekniğini daha da geliştirerek, dizi tekniğini müziğin öteki öğelerine de yaydı. Böylece dizisel tekniğe yeni boyutlar kazandıran **Webern**, bu özelliği ile İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan deneysel çalışmalarını ve besteleme tekniklerini en çok etkileyen besteci olmuştur. Hattâ bu etki o denli büyüktür ki, ‘**Webern**’e karşı tutumunu söyle, kim olduğunu söyleyelim...’ özdeyişine dönüşmüştür. Yâni, bir bestecinin, ‘yenilikçi’ olup olmadığı konusunda en tutarlı ve sağlam ölçüt (kriter), **Webern** kabul edilmiştir” (Age, 1999, 9).

A. Webern'in, oniki perde tekniğinin geliştirilmesi ile ilgili olarak getirdiği en büyük yenilik, dizi anlayışını, müziğin düzum, orkestralama ve koyultu gibi öğelerine doğru genişletmek olduğu kadar, örgeu işçiliğine yaklaşımı ve müziği salt bir tını olayı olarak değerlendirmesidir. "12 Ses yapıtlarında, anlatımdan, bir amaca yönelişten tümüyle arınmış olan Webern, matematiksel bir mantığın egemen olduğu müziğinin düzeninde, soyut üslubunu minyatür biçimlerle sınırlar. Webern, tınının kendine; bir aralığın gerilimine, iki nüans'ın karşılaştırılmasına, ritm yoğunluklarına eğilir ve Schönberg'ten farklılığı hemen belirir... Schönberg'in dizi kurallarının sadece temel düşüncesine sadık kalan Webern ise 'Serielle' yapıtlarını, motiflerin karşılıklı aralık ilişkilerine dayandırır. Motiflerin 'yengeç' ve 'ayna' ilişkilerini; Bach'ın kontrpuan düşüncesini, yapıtının tümüne yayan besteci, dizisel müziği bir bütüne vordırmayı amaçlarken, müziğin dört parametresini de uyuma getirmeyi başarmıştır.

Webern'in 'Total Serializm'inde uyuma getirdiği parametreler şöyle: 1. *Parametre: Ses Yükseklikleri* (aralıklar ve değışimleri), 2. *Parametre: Ses Süreleri* (ritm ve tempolar), 3. *Parametre: Ses Gücü* (dinamizm, nüans ve artikülasyon), 4. *Parametre: Ses Rengi* (çalgının türü ve rengi).

12 Ses dizisinin temel ilkelerini 'motifsel ilişki' esasına göre kullanan Webern, müziğin dinamizm, ritm, tempo, enstrümantasyon parametrelerini 'motif ilişkileriyle' birleştirmiştir. Ve Webern'in 'serializm'deki bu buluşları, Schönberg ve 12 Ses müziğinin 'Geç Romantizmin' son halkası olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Webern'in 'serielle' müziğini, 'benlik', 'biçim' ve 'teknik' açılardan, müzikten bir kopuş olarak niteleyen Adorno'dan sonra, birçok müzisyen, *anlatımdan yoksun*, mesaj vermeyen soyut müziği ile Webern; özellikle Amerika'da, gerçek çağdaş müziği başlatan besteci olarak değerlendirilmiştir" (*Pamir*, 1998, 365, 367, 372).

N. Gedikli, A. Webern'in dizisel müziğe getirdiği yenilikleri şu başlıklar altında toplamaktadır:

1. Sesleri nasıl sıkı bir dizi tekniği anlayışıyla kullandıysa; düzümü, çalgılamayı ve yeğinliği (gürlük işaretlerini) de, belirli bir sıra içinde kullanarak, dizi tekniğini müziğin bu öğelerine de sıkı biçimde uygulamıştır.

2. Geleneksel ezgi ve ezgisel motif anlayışını tümüyle bir yana iterek, sestem çok sustan oluşmuş, noktasal bir müzik (Punktuelle Musik) yaratmıştır. Başka bir anlatımla, müziğini hacim içinde, 'tınsal bir olay' olarak sunmuştur.

3. Bu özelliklerin doğal bir sonucu olarak, yaratılarında çok küçük biçimler kullanmış ve inanılmayacak kısalıkta eserler bestelemiştir. Sözgelimi, yaratılarının bazı bölümleri yalnızca birkaç saniye sürerken, en uzun yaratılarından olan sinfonisi, on dakika sürmektedir. Zaten tüm yaşamı boyunca yazdığı 41 kadar yaratının toplam süresi, üç saati geçmemektedir.

4. **Webern**'in müziğinde özgünlük (orijinallik), renk ve tınsal öge ön düzeydedir. Müziğinde tekrara kesinlikle yer yoktur! Kuruluş ve biçim açısından son derece karmaşık olmasına karşılık, müziği saf, katıksız ve yoğun bir yapıya sahiptir.

5. Katıksız matematiksel bir kuruluşa sahip olan **Webern**'in müziğinde, duyguya ve rastlantılara kesinlikle yer yoktur. O'nun müziğinde en küçük ayrıntılara kadar herşey, tam (exakt) olarak tasarlanmıştır" (*Gedikli, 1999, 9-10*).

A. **Webern**'in ölümünün ardından dizisel müzik sona ermemiş, tam tersine ilerici besteciler arasında büyük bir saygınlık kazanarak yayılmıştır. Özellikle 1960'lı yıllarda ivme kazanan bu hareket, başta Almanya olmak üzere Fransa, İtalya ve Polonya'da pek çok genç besteciye kendine çekmiştir. W. Lutoslawsky, ezgi, tartım ve uyumun tamamen ortadan kalktığı ve yığınsal ses denemeleri içeren büyük ölçekli yaratılarıyla dikkat çekerken, K. Penderecky, Gregorius çığırını ile dizisel yöntemi birleştiren ırsal yaratılarıyla, Avrupa öncü müziğinin başlıca adı olarak öne çıkmıştır. Günümüzde de gelişim çizgisini sürdüren oniki perde tekniği, bireysel katkı ve yorumlarla yepyeni açılımlar kazanmaktadır.

Türkiye’de oniki perde tekniğini kullanan besteciler, özellikle Cumhuriyet döneminin ikinci kuşağından itibaren etkinlik göstermişleridir. Oniki perde tekniğini kullanan Türk bestecilerin hemen hepsinin, başta Almanya olmak üzere yeni müziğin önemli merkezlerini oluşturan ülkelerde eğitim gördükleri ve söz konusu yöntemi birinci elden öğrendikleri görülmektedir. Bu kapsamda çalışan en önemli besteciler arasında İ. Usmanbaş, E. O. Fırat, Cengiz Tanç (1933-1997), N. Gedikli ve Mehmet Aktuğ (1959-) adları öne çıkmaktadır.

## SONUÇ

Oniki perde tekniği, Batı'da, yaklaşık olarak beşyüz yıl boyunca gelişimini sürdüren tonallık anlayışının yıkılması anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, bu teknik, aynı çoksesli müzik geleneği tarafından koşullanmıştır. Bu nedenle, klasik tonallık anlayışının başlıca hedefi olan yapısal bütünlüğe, en fazla oniki perde tekniği ile yazılan eserlerde ulaşılabilmektedir.

Dizisel müzik, İkinci Dünya Savaşı'nın bitime kadar gelişim göstermiş ve dizi anlayışı, müziğin, çalgılama, düzum ve koyultu gibi öğelerine kadar yayılmıştır. A. Webern'in 1945 yılındaki ölümünün ardından, yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca eser vermiş olan bestecilerin çoğunun, oniki perde tekniğini kullandığı görülmüştür.

Deneyisel müzik çalışmalarının odaklandığı ülkeler, özellikle Almanya, Fransa, İtalya ve Polonya olmuştur. Bu ülkelerde yaşayan bestecilerin arayışlarla ve yeni buluşlarla dolu öncü eserleri, Türkiye'de yaşayan bestecileri de etkilemiş ve geleneksel çoksesli müziğin bile türlü sorunlarla karşılaştığı ülkemizde, az sayıda da olsa oniki perde tekniğini kullanan besteciler gündeme gelmiştir.

## KAYNAKLAR

1. BARAN, İlhan, **Çağdaş Müzik Üzerine**, ...Ve Müzik Dergisi, Sayı 1, Ankara, 1997 (Makale).
2. BARAN, İlhan, **Çağdaş Müzik Neden Karmaşık?**, ...Ve Müzik Dergisi, Sayı 2, Ankara, 1997 (Makale).
3. BARAN, İlhan, **Tematik Atonalite**, ...Ve Müzik Dergisi, Sayı 3, Ankara, 1998 (Makale).
4. CANGAL, Nurhan, - ERDENER, Yıldırım, **Müzik Formları**, Yaykur Yayınları, Ankara, 1976.
5. DELEUZE, Gilles, **Spinoza Üstüne On Bir Ders**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
6. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, 1997.
7. ERTAN, Deniz, **Schönberg ve Kandinsky'de İçsellik, Sezgi ve Sinestetik**, ...Ve Müzik Dergisi, Sayı 3, Ankara, 1998 (Makale).
8. FINKELSTEIN, Sidney, **Besteci ve Ulus**, Pencere Yayınları, İstanbul, 1995.
9. GAZİMİHAL, Mahmut R., **Musiki Sözlüğü**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961.
10. PROF. DR. GEDİKLİ, Necati, **Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999.
11. HACIEV, Paraşkev, **Temel Müzik Teorisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996.
12. HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
13. HARTMANN, Nicolai, **Aesthetik**, Berlin, 1953.
14. INGARDEN, Roman, **Untersuchungen, zur Ontologie der Kunst**, Tübingen, 1962.
15. KÜTAHYALI, Önder, **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbbası, Ankara, 1981.
16. DR. MERKEL, Johannes, **Kontrıpuan**, Devlet Matbaası, İstanbul, 1930.
17. PAMİR, Leyla, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Kitapları, İstanbul, 1998.
18. SAY, Ahmet, **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
19. SOYKAN, Ömer Naci, **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1995.



20. STRAVINSKY, Igor, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.
21. TARCAN, Hülya, **Johann Sebastian Bach**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.
22. TUNALI, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1965.
23. USMANBAŞ, İlhan, **Müzikte Biçimler**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974.
24. WEBERN, Anton, **Yeni Müziğe Doğru**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.
25. Arnold Schönberg Center web sitesi: <http://www.schoenberg.at/>

## **EKLER**

## EK 1 Arnold Schönberg'in Yaşamı

Arnold Schönberg, 1874 yılında Viyanalı Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1890'da babası ölünce, ailenin geçimine katkıda bulunmak için bir bankada beş yıl çalıştı. Bu arada yakın arkadaşı olan orkestra yönetmeni Alexander von Zemlinsky ile uyum, karşıezgi ve bestecilik çalıştı. Bu çalışmanın sonucunda dinleyici önünde seslendirilen ilk yapıtı olan '*Re Majör Yaylı Çalgılar Dördülü*'nü (1897) yazdı. Büyük ölçüde Brahms'ın biçiminden etkilendiği bu dördül, Viyana'da çok olumlu karşılandı.

Schönberg'in 1899'da yazdığı '*Verklaerte Nacht*' (Aydınlık Gece) adlı yaylı çalgılar eseri, sanat yaşamında önemli bir gelişmenin ifadesi oldu. Bu eser, yaylı çalgılar için yazılmış ilk programlı müzikti.

Schönberg, 1901'de Berlin'e yerleşerek Mathilde von Zemlinsky ile evlendi. Bu yıllarda Maurice Maeterlinck'in oyunundan '*Pelleas und Melissande*' (1902-03) adlı sinfonik şiirini, R. Strauss'un önerisi üzerine besteledi. 1903'te Viyana'ya dönüşte tanıştığı Gustave Mahler'den de büyük destek gördü.

1904-06 yılları arasında öğretmen olarak önemi hızla arttı. Bu yıllarda Alban Berg ve Anton Webern'e ders vermeye başladı. Çeşitli kuramsal eserler yazarak bestecilik anlayışını ortaya koydu. Schönberg'in tonaliteyi aşma sürecinin ilk belirtisi, '*İkinci Yaylı Çalgılar Dördülü*'nün (1907-08) son bölümünü ortaya çıktı.

Schönberg, 19 Şubat 1909'da tonal kompozisyon düzeninden tümüyle yoksun ilk eser olan op.11 no:1 piyano parçasını bitirdi. Bestecinin ilk dönem eserleri de bu sıralarda ilgi görmeye başladı.

1911'de Viyana'da geçimini sağlayamadığı için Berlin'e giden Schönberg, 1915'de Viyana'ya dönerek askere alındı. Savaş yıllarında pek az beste yaptı. 'Oniki perde tekniği'ni de bu yıllarda geliştirdi. Yaşamının geri kalan bölümünde hemen bütünüyle bu yöneme sadık kaldı.

Oniki perde tekniğinin karşılaştığı bütün muhalefete karşın, Schönberg'in müziği artan ölçüde övgü topladı. 1925'te Berlin'de Prusya Sanat Akademisi'nde kompozisyon öğretmenliğine getirildiyse de Nazizmin yükselişiyile bu görevinden uzaklaştırıldı. 1933'de Paris üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti ve gençliğinde vazgeçtiği Yahudi inancına resmen geri döndü. 1934'te California Üniversitesi'nde ders verdi. 1941'de Amerikan vatandaşı oldu.

2 Temmuz 1951'de Yeni Müzik Yaz Okulu programı çerçevesinde Darmstadt'ta seslendirilen “*Altın Buzağının Çevresinde Dans*”ın büyük başarısını telgrafla öğrenen Schönberg, yaratıcı çalışmalarının olanak verdiği elektronik müzik devrimini görece kadar yaşamadı ve 1951 yılında öldü.

## **EK 2 Arnold Schönberg'in Eserlerinin Listesi**

### Numara Verilmiş Olan Eserleri:

- op. 1 Zwei Gesänge für eine Baritonstimme und Klavier (1898)
- op. 2 Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier (1899)
- op. 3 Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier (1899–1903)
- op. 4 »Verklärte Nacht« Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli (1899)
- op. 5 Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck)
- Symphonische Dichtung für Orchester (1902–1903)
- op. 6 Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier (1903–1905)
- op. 7 Quartett (d-Moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncello (1904–1905)
- op. 8 Sechs Orchesterlieder (1903–1905)
- op. 9 & op. 9b Kammer-symphonie für fünfzehn Soloinstrumente (großes Orchester) (1906)
- op. 10 Zweites Quartett (fis-Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme (1907–1908)
- op. 11 Drei Klavierstücke (1909)
- op. 12 Zwei Balladen für Gesang und Klavier (1907)
- op. 13 Friede auf Erden für gemischten Chor a cappella (1907)
- op. 14 Zwei Lieder für Gesang und Klavier (1907–1908)
- op. 15 15 Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten« von Stefan George für eine Singstimme und Klavier (1908–1909)
- op. 16 Fünf Orchesterstücke in der Originalfassung für großes Orchester (1909, revidiert 1922)
- op. 17 »Erwartung« Monodram in einem Akt, Dichtung von Marie Pappenheim (1909)
- op. 18 »Die Glückliche Hand« Drama mit Musik (1910–1913)
- op. 19 Sechs kleine Klavierstücke (1911)
- op. 20 »Herzgewächse« (Maurice Maeterlinck) für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe (1911)

- op. 21 Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds »Pierrot lunaire« (1912)  
(Deutsch von Otto Erich Hartleben) für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello
- op. 22 Vier Lieder für Gesang und Orchester (1913–1916)
- op. 23 Fünf Klavierstücke (1920–1923)
- op. 24 Serenade für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme (4. Satz: Sonett von Petrarca) (1920–1923)
- op. 25 Suite für Klavier (1921–1923)
- op. 26 Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (1923–1924)
- op. 27 Vier Stücke für gemischten Chor (1925)
- op. 28 Drei Satiren für gemischten Chor (1925–1926)
- op. 29 Suite für Kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinette, Geige, Bratsche, Violoncello und Klavier (1925–1926)
- op. 30 Drittes Streichquartett (1927)
- op. 31 Variationen für Orchester (1926–1928)
- op. 32 »Von heute auf morgen« Oper in einem Akt Libretto: Max Blonda [Gertrud Schönberg] (1928–1929)
- op. 33a & op. 33b Klavierstücke (1929 / 1931)
- op. 34 Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe) (1929–1930)
- op. 35 Sechs Stücke für Männerchor (1929–1930)
- op. 36 Concerto for Violin and Orchestra (1934–1936)
- op. 37 Fourth String Quartet (1936)
- op. 38 & op. 38b Kammer-symphonie Nr. 2 (in es-Moll) für kleines Orchester (1906–1939)
- op. 39 Kol nidre für Sprecher (Rabbi), gemischten Chor und Orchester (g-Moll) (1938)
- op. 40 Variations on a Recitative for Organ (in D) (1941)
- op. 41 Ode to Napoleon Buonaparte (Lord Byron) for String Quartet, Piano and Reciter (1942)
- op. 42 Concerto for Piano and Orchestra (1942)

- op. 43a & op. 43b Theme and Variations for Full Band (Orchestra) (1943)
- op. 44 Prelude for Mixed Chorus and Orchestra (1945)
- op. 45 String Trio (1946)
- op. 46 A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra (1947)
- op. 47 Phantasy for Violin with Piano Accompaniment (1949)
- op. 48 Drei Lieder für tiefe Stimme (und Klavier) (1933)
- op. 49 Drei Volksliedsätze für gemischten Chor a cappella (1948)
- op. 50A Dreimal tausend Jahre für gemischten Chor a cappella (1949)
- op. 50B Psalm 130 for Mixed Chorus a cappella (six voices) (1950)
- op. 50C Moderner Psalm für Sprecher, gemischten Chor und Orchester (unvollendet) (1950)

#### Numara Verilmemiş Olan Eserleri:

##### 1. Irsal Müzik

###### 1.1. Opera

Moses und Aron (Oper in drei Akten) (1926–1932)

###### 1.2. Çoksesli Ir Eserleri

###### 1.2.1. Çoksesli Eşlikli Ir Eserleri

Gurre-Lieder für Soli, Chor und Orchester von Jens Peter Jacobsen (1900–1911)

»Lied der Waldtaube« für Kammerorchester (1922)

Die Jakobsleiter. Oratorium für Soli, Chöre und Orchester (1917–1922)

###### 1.2.2. Eşliksiz Çoksesli Ir Eserleri

»Viel tausend Blümlein auf der Au...« für vierstimmigen gemischten Chor (Undatiertes Jugendwerk)

»Friedlicher Abend senkt sich aufs Gefilde...« Zweistimmiger Kanon  
(Undatiertes Jugendwerk)

»Ei du Lütte« (1895/96)

Drei kanonische Chöre zu vier Stimmen nach Sprüchen von Johann Wolfgang  
von Goethe (1905)

»Der deutsche Michel« Schlachtlied für Männerchor a cappella (1915–1916)

»Wer mit der Welt laufen will, muß Zeit haben...« (1926–1934)

### 1.2.3. Eşlikli Ir Eserleri - Kanonlar

Goethe-Sprüche als vierstimmige Kanons für gemischten Chor (1916)

### 1.3. Teksesli Ir Eserleri

#### 1.3.1. Piyano Eşlikli Teksesli Ir Eserleri

Erste Lieder [1896]

[Sieben Lieder] (1893–1896)

Frühe Lieder

Brettli-Lieder (1901)

Lied »Deinem Blick mich zu bequemen...« (1903)

Lied »Gedenken« (undatiert)

Lied »Am Strande« (1909)

#### 1.3.2. Çalgılar Eşlikli Teksesli Ir Eserleri

Lied »Es ist ein Flüstern...« (undatiert)

### 2. Çalgısal Müzik

#### 2.1. Piyano ve Org Eserleri



»Lied ohne Worte« für Klavier zu zwei Händen (undatiertes Jugendwerk)  
Drei Klavierstücke (1894)  
Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen [1895–1896]  
Sonata for Organ (unvollendet, 1941)

## 2.2. Oda Müziği

Romance Ré mineur pour deux violons et alto (undatiertes Jugendwerk)  
Presto (C-Dur) für Streichquartett (ohne Datum)  
Alliance-Walzer für zwei Violinen (1882-)  
Sonnenschein-Polka für zwei Violinen (1882-)  
3 »Lieder ohne Worte« für zwei Violinen (1882-)  
Stück (d-Moll) für Violine und Klavier [1893/94?]  
Scherzo (F-Dur) für Streichquartett (1897)  
Quartett (D-Dur) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello (1897)  
Drei Stücke für Kammerensemble (1910)  
Marsch »Die eiserne Brigade« für Streichquartett und Klavier (1916)  
Weihnachtsmusik für 2 Geigen, Violoncello, Klavier und Harmonium (1921)

### 2.2.1 Oda Müziği Kanonları

»Eyn doppelt Spiegel- und Schlüsselkanon, for vier Stimmen gesetzt, auf niederlandsche Art« (1922)  
Unendlicher vierstimmiger Kanon (1926)  
Vierstimmiger Mensurkanon in C-Dur (1926)  
Gratulations-Rätselkanon zur 40-Jahr-Feier des Concertgebouworkest Amsterdam (1928)  
»Canon – 3stimmig in 3 Tonarten« »Genossenschaft Deutscher Ton-Setzer« (1928)  
Vierstimmiger Satz (in A-Dur), dessen beide Außenstimmen einen Spiegelkanon bilden (1931)  
Vierstimmiger Spiegelkanon (A-Dur) (1931)

Einstimmiger, viertaktiger, mit zwei Schlüsseln und spiegelnd notierter  
 Gratulationskanon (1931)

Vierstimmiger Spiegelkanon (A-Dur) für Streichquartett (undatiert)

»Doppelkanon in der Unterquint und im Spiegelbild« (1932)

Vierstimmiger unendlicher Kanon im mehrfachen Kontrapunkt (1933)

Vierstimmiger Spiegelkanon (a-Moll) (1933)

Vierstimmiger doppelter Spiegelkanon (in zwei Fassungen) (1933)

Dreistimmiger Rätselkanon für Carl Engel 1 (1933)

Dreistimmiger Rätselkanon für Carl Engel 2 (1933)

Dreistimmiger Rätselkanon (1934)

Vierstimmiger Rätselkanon eine Stimme ohne Schlüssel notiert, jedoch in vier  
 verschiedenen Schlüsseln und drei verschiedenen Zeitmaßen aufzuführen (1934)

Vierstimmiger unendlicher Rätselkanon (1934)

Geburtstagskanon für Dr. David Josef Bach (1934)

Vierstimmiger unendlicher Kanon für Rudolph Ganz (1934)

Vierstimmiger Spiegelkanon in C-Dur (1934)

Vierstimmiger Spiegelkanon in h-Moll (vermutlich 1934)

Siebenstimmiger Spiegelkanon (vermutlich 1934)

Rätsel- und Spiegelkanon (in zwei Fassungen) (vermutlich 1934)

Vierstimmiger Rätselkanon einzige Stimme im Baßschlüssel notiert, jedoch in  
 vier verschiedenen Schlüsseln aufzuführen (undatiert, 1934?)

Man mag über Schönberg denken, wie man will

Vierstimmiger kanonischer Satz (1935)

Vierstimmiger unendlicher Kanon für Alban Berg (1935)

Vierstimmiger Spiegel- und Doppelkanon (1936)

Vierstimmiger unendlicher Satz, dessen einzelne Abschnitte Motive in zweierlei  
 Maß in zwei verschiedenen Stimmen miteinander kontrapunktisch verknüpft (1938)

Vierstimmiger Satz, der mit seiner rückläufigen auf den Kopf gestellten Gestalt  
 identisch ist (1943)

Vierstimmiger unendlicher Doppelkanon (1945)

Vierstimmiger unendlicher Kanon zur Geburt von Richard Rodzinki (1945)

Vierstimmiger Kanon für Alma Mahler-Werfel (1949)

### 2.3. Orkestra Müziği

Notturmo für Streicher und Harfe (1896)

vormals "Adagio für Harfe und Streicher"

Gavotte und Musette (im alten Style) für Streichorchester (1897)

Suite im alten Stile (G-Dur) für Streichorchester (1934)

### 3. Diğer Bestecilerin Eserleri Üzerine Çalışmalar

#### 3.1. Çalgılamalar

##### 3.1.1. Orkestra için Çalgılamalar

Johann Sebastian Bach: Choralvorspiel: »Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist« (BWV 667) für großes Orchester gesetzt (1922)

Johann Sebastian Bach: Choralvorspiel: »Schmücke Dich, o liebe Seele« (BWV 654) für großes Orchester gesetzt (1922)

Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in Es-Dur für Orgel (BWV 552) für Orchester gesetzt (1928)

Johann Sebastian Bach: »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, 2. Choral aus der gleichnamigen Kantate für großes Orchester gesetzt (Fragment)

Ludwig van Beethoven: »Adelaide« für Orchester gesetzt (1912)

Johannes Brahms: Klavierquartett g-Moll, op. 25 für großes Orchester gesetzt (1937)

Luigi Denza: Funiculi, Funicula [für Stimme und kleines Ensemble] (1921)

Heinrich van Eyken: Lied der Walküre für Orchester gesetzt (1902)

Carl Loewe: »Der Nöck«, op. 129 Nr. 2 für Orchester gesetzt (1912)

Max Reger: Romantische Suite op. 125 (1919/20)

Heinrich Schenker: Vier Syrische Tänze für Orchester gesetzt (1903)

Franz Schubert: »Der Lindenbaum« für großes Orchester gesetzt (Fragment, undatiert)

Franz Schubert: »Drei Lieder« für großes Orchester gesetzt (1912)

Johann Sioly: Weil i a alter Drahrer bin [für Stimme und kleines Ensemble] (1921)

Bogumil Zepler: Mädchenreigen, op.33 für Orchester gesetzt (1902)

»Kaiserlicher Grenadiermarsch« für großes Orchester gesetzt (Fragment, 1916)

»Österreichischer Grenadier-Marsch von Neipperg« für großes Orchester gesetzt (Fragment, 1916)

Robert Fischhof, Victo Hollaender, Bogumil Zepler, Richard Heuberger, Leo Fall, Edmund Eysler, Franz Lehár: verschiedene Operetten und Lieder, deren genaue Zahl kann kaum mehr eruiert werden kann

(vgl. Beat Föllmi: Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg, Bern et al. 1996, S. 221.)

### 3.1.2. Küçük Çalgı Toplulukları için Çalgılamalar

Ferruccio Busoni: »Berceuse, élègiaque. Des Mannes Wiegenlied am Sarg seiner Mutter«, op. 42 für Flöte, Klarinette, Harmonium, Klavier und Streichquartett gesetzt (um 1919-1921)

Gustav Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen für kleines Ensemble gesetzt (1920)

Gustav Mahler: Lied von der Erde für kleines Ensemble gesetzt (Fragment, 1921)

Johann Strauß: Rosen aus dem Süden, op. 388 für Harmonium, Klavier und Streichquartett gesetzt (1921)

Johann Strauß: Lagunenwalzer, op. 411 für Harmonium, Klavier und Streichquartett (1921)

Johann Strauß: Kaiser-Walzer, op. 437 für Flöte, Klarinette, Klavier und Streichquartett gesetzt (1925)

Franz Schubert: Ständchen für Klarinette, Fagott, Mandoline, Gitarre und Streichquartett gesetzt (1921)

Franz Schubert: »Santa Lucia« und zwei weitere kleine Stücke (Suleika-Lieder) für Geige, Bratsche, Violoncello, Mandoline, Gitarre und Klavier gesetzt (1921)

Franz Schubert: »Die Post«

Volkslied: »Gesegne dich Laub« für Gesang und Klavier gesetzt (1929)

Alexander Zemlinsky: Streichquartett Nr. 2 op. 15 für zwei Klaviere gesetzt (Fragment)

### 3.2. Eski Ustaların Eserleri Üzerine Konçertolar ve Sonatlar

Konzert für Violoncello und Orchester (D-Dur) nach Matthias Georg Monn: Concerto per Clavicembalo (1932–1933)

Konzert für Streichquartett und Orchester (B-Dur) nach Georg Friedrich Händel: Concerto grosso, op. 6 Nr. 7 in B-Dur (1933)

Sonate für Violoncello und Orchester nach Johann Sebastian Bach: Sonata a Viola da Gamba e Cembalo obbligato (Fragment, 1939)

### 3.3. General Baslar ve Durgular

Matthias Gerg Monn: Symphonia a Quattro (A-Dur) (1911/12)

Matthias Georg Monn: Concerto per Violoncello o Cembalo (g-Moll) (1911/12)

Matthias Georg Monn: Concerto per Clavicembalo (D-Dur) (1911/12)

Johann Christoph Mann: Divertimento a tre (D-Dur) (1911/12)

Franz Seraf Ignaz Anton Tuma: Sinfonia a quattro für Streichorchester (e-Moll) (1911/12)

Franz Seraf Ignaz Anton Tuma: Partita a tre A-Dur für zwei Violinen, Violoncello und Generalbaß (1911/12)

Franz Seraf Ignaz Anton Tuma: Partita a tre c-Moll für zwei Violinen, Violoncello und Generalbaß (im 5. Satz zusätzlich: Violino obbligato) (1911/12)

Franz Seraf Ignaz Anton Tuma: Partita a tre G-Dur für zwei Violinen, Violoncello und Generalbaß (1911/12)

### 3.4. Piyano İndirgemeleri

Albert Lortzing: »Der Waffenschmied« (1903)

Giacchino Rossini: »Il barbiere di Seviglia« (1903)

Franz Schubert: Entr'acts und Ballettmusik zu »Rosamunde« (1903)

Alexander Zemlinsky: »Sarema« nach Rudolf von Gottschalls »Die Rose vom Kaukasus« (1895)

### 3.5. Koro için Çalışmalar

Drei Volkslieder (15. und 16. Jahrhundert) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella gesetzt (1928 / 1929):

1. »Es gingen zwei Gespielen gut«
2. »Herzliebchen Lieb, durch Scheiden«
3. »Schein uns, du liebe Sonne«

Vier deutsche Volkslieder (15. und 16. Jahrhundert) für Gesang und Klavier gesetzt (1929):

1. »Der Mai tritt mit Freuden«
2. »Es gingen zwei Gespielen gut«
3. »Mein Herz in steten Treuen«
4. »Mein ist mir gemenet«