

# DERRIDA VE MÜZİKTE YAPISÖKÜM

## DERRIDA AND DECONSTRUCTION IN MUSIC

Doğan YAŞAT

Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3935-831X>  
[dogan.yasat@msgsu.edu.tr](mailto:dogan.yasat@msgsu.edu.tr)

**Received:** June 26, 2023

**Accepted:** October 07, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Yaşat, D. (2023). Derrida ve müzikte yapısöküm. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 312-324.



This is an open access article under the [CC BY 4.0 license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

### Öz

Jacques Derrida, 20. yüzyılın en etkili filozoflarından biri olarak kabul edilir. Özellikle de yapısöküm (*déconstruction*) adını verdiği felsefi yaklaşım biçimi ile tanınır. Derrida'nın yapısökümü, dilin ve metnin ötesinde birçok alana uygulanabilen ve sorgulamaya dayalı bir düşünce tarzını temsil eder. Bu makale, Jacques Derrida'nın yapısöküm felsefesini ve müziği bir araya getirerek, müziğin dil ve göstergebilimle olan ilişkisini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Yapısöküm herhangi bir metnin ya da sanat yapısının olası anlam örüntülerinin açığa çıkarıldığı bir yaklaşım olmakla birlikte sanatçının da yapıtında yapısökümden faydalanarak anlam olanaklarını inşa ettiğinden söz edilebilir. Bu yazıda, Derrida'nın yapısökümü müzikle ilişkisi açısından ele alınacak ve yapısökümün, müzikte anlamın aranacağı bir mekân olarak kullanılmasının olanakları tartışılacaktır. Müzikte yapısöküm yaklaşımının açılımları ise çağdaş müzikten seçilmiş iki örneğin, Gerd Zacher'ın *Contrapunctus I* ırası ve Salvatore Sciarrino'nun *Anamorfosi* adlı yapıtlarının analizi üzerinden gerçekleştirilecektir.

**Anahtar Terimler:** Jacques Derrida, Gerd Zacher, Salvatore Sciarrino, Yapısöküm, Müzikte Anlam, Müzikte Yapısöküm.

### Abstract

Jacques Derrida is considered one of the most influential philosophers of the 20th century. He is particularly known for his philosophical approach called "deconstruction." Derrida's deconstruction represents a mode of thinking that can be applied beyond language and text, emphasizing inquiry and questioning. This article aims to bring together Jacques Derrida's deconstruction philosophy and music, providing an in-depth examination of the relationship between music and language and semiotics. While deconstruction is an approach that reveals possible patterns of meaning in any text or work of art, it can also be said that artists use deconstruction in their works to construct possibilities of meaning. In this essay, Derrida's deconstruction will be discussed in relation to music, and the possibilities of using deconstruction as a space for exploring meaning in music will be examined. The deconstruction approach in music will be examined through the analysis of two selected examples from contemporary music, Gerd Zacher's performance of *Contrapunctus I*, and Salvatore Sciarrino's composition titled *Anamorfosi*.

**Keywords:** Jacques Derrida, Gerd Zacher, Salvatore Sciarrino, Deconstruction, Meaning in Music, Deconstruction in Music.

### GİRİŞ

Jacques Derrida'nın yapısöküm anlayışı, çağdaş felsefenin önemli yaklaşım biçimlerinden biri olarak kabul edilir ve metinlerin, kavramların ve kültürel olguların altında yatan yapıları sorgulamak için güçlü bir araç olarak kullanılır. Ancak Derrida'nın bu felsefi yaklaşımı sadece dilbilim veya edebiyat analiziyle sınırlı kalmayarak, aynı zamanda tüm sanatları ve doğal olarak müziği de içine alır, böylelikle müziğin dil ve göstergebilimle olan ilişkisinin katmanlaşmasına bir zemin sunar.

Bu makale, Derrida'nın yapısöküm yaklaşımıyla müziği bir araya getirerek, müziğin dil ve göstergebilimle olan ilişkisini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda öncelikle Derrida'nın felsefi açılımları bağlamında yapısökümün temel nitelikleri tartışılacak, ardından, farklı kullanım alanları incelenerek, müziği de kapsayan geniş bir bağlama ulaşılabilecektir.

Makalenin sonraki bölümünde, Derrida'nın *Gramatoloji* metninde yer alan, J.J. Rousseau'nun müzik teorisine yönelik eleştirilerine odaklanılarak, müziğin doğası, dilin rolü ve göstergebilimsel yapılar ile müzik ilişkisi değerlendirilecektir. Daha sonra, müzikte yapısökümü meselesi bir adım ileri götürülerek, ünlü müzisyen Gerd Zacher'ın, Bach'ın *Contrapunctus I* (1968) adlı eserini nasıl yorumladığı ve bu yorumun müzikte yapısöküm açısından nasıl bir örnek teşkil ettiği incelenecektir. Bu örnek, müziğin yapısının nasıl çözümlenebileceğini ve Derrida'nın felsefesiyle müzikte yapısökümün nasıl ilişkilendirilebileceğine dair bir zemin oluşturacaktır.

Son kısımda ise, İtalyan çağdaş besteci Salvatore Sciarrino'nun *Anamorfosi* (1980) adlı eseri, müzikte yapısökümüne diğer bir örnek olarak incelenecektir. Bu analiz, Derrida'nın felsefi yaklaşımının müzikal eserlerin anlamını nasıl zenginleştirebileceğini gösterme hedefi taşır. Bu makale, Derrida'nın yapısöküm felsefesini müziğe uygulamanın, müziğin anlamını ve yapılarını daha derin biçimde yorumlamanın yollarını araştırmayı amaçlamaktadır.

## 1. Derrida ve Yapısöküm

Derrida'nın yapısökümü, öncelikle var olan bir metni, düşünceyi veya kavramı çözümlenmeye odaklanan bir felsefi yaklaşım biçimidir. Derrida sıklıkla yapısökümün bir 'yöntem' olarak anlaşılmasının gerekliliğini vurgular. Yapısöküm bir yaklaşım biçimi, felsefi anlayış ya da çözümlenme önerisi biçiminde algılanmalıdır. Ancak bu çözümlenme, metinlerin içsel çatışmalarını ve çelişkilerini ortaya çıkararak, metinlerin ve kavramların sabit anlamlarının olmadığını vurgular. Düşünceye göre, çelişkilerden bağımsız temel kavramların varlığı olanaksızdır. Bu sebeple Derrida, tutarlı görünen kavramların kendi tanımlarıyla çelişki içinde bulunduğu varsayımından yola çıkarak bu çelişkileri su yüzüne çıkarmaya çalışır. Yapısöküm, bir şeyin anlamının, o şeyin kendisine değil, dışsal referanslara dayandığını savunur. Bu nedenle, bir metni veya düşünceyi anlamak için o metni ya da düşünceyi çevreleyen diğer metinler ve düşüncelerle ilişkilendirmek gerekir.

Derrida'ya göre, geleneksel felsefi ve dilbilimsel yaklaşımlar, bir nesnenin veya kavramın sabit bir anlama sahip olduğunu ve bu anlamanın bir tür hiyerarşik yapı içinde düzenlendiğini varsayar. Söz konusu geleneksel bakış açıları özellikle Ferdinand de Saussure'ün kurucusu olduğu yapısalci dilbilim okulundan kaynağını alırlar. Derrida ise fenomenolojik yaklaşım biçimi aracılığıyla yapısalci okulu, yapısalcilik içinden geçerek aşar. Yapısalcılığın tanımsal çelişkilerinin başında sesmerkezci (*phonocentrisme*) ve sözmerkezci (*logocentrisme*) yanlıgılar yatar (Derrida, 2010). Bu çelişkilerin aşılması ile Derrida, metne öncelikli kabul edilen ses veya söz kavramlarının karşısına yazı-metin (*texte*) kavramını yerleştirir. Bu doğrultuda Derrida, herhangi bir nesnenin veya kavramın anlamının sürekli olarak kaydığını ve bu kaymanın hiyerarşik bir düzene uymadığını ileri sürer. Ona göre, bir şeyin anlamı, diğer şeylerle olan ilişkilerine bağlı olarak değişir ve bu ilişkiler sabit bir anlam oluşturmaz, aksine anlamın sürekli bir şekilde kaymasına neden olur.

Derrida, dilin kendisinin bir oyun olduğunu savunur. Sözcükler, anlam yaratmak için bir araya gelirler ve bu anlam, metinde veya düşünce sistemindeki diğer sözcüklerle ilişkilendirilir. Ancak bu ilişkiler hiçbir zaman tamamen sabit değildir ve sürekli olarak değişir. Dolayısıyla, bir sözcüğün anlamı, onun kullanıldığı bağlama (*context*) bağlıdır (Derrida, 2009).

Jacques Derrida yapısöküm felsefesinin temellerini bilhassa *Gramatoloji* adlı baş yapıtında ortaya koyar. Bu yapıtında Derrida, dilin merkezi bir rol oynadığını, insan düşüncesinin temel taşı olarak düşüncenin ifadesinin zemini olduğunu ileri sürer. Buna karşın ona göre, dilin kendisi de birçok çelişki ve çatışma içerir. Dil, kelimelerin ve sembollerin ilişkileri üzerine kurulmuştur ve bu ilişkiler, sabit anlam yerine sürekli kayan, yer değiştiren anlamlar üretir. Yapısöküm ise dışarıdan bir müdahaleyle değil fakat yapının içinden, ona eşlik ederek, onunla çatışmadan çelişkileri ortaya koyar (Derrida, 2010). Derrida yapısökümün yapı içinde adeta 'ikamet ederek' işlev gördüğünü aşağıda alıntılanmış biçimde dile getiriyor:

"Yapısökümü hareketleri, yapılara dışardan müdahaleye çalışmazlar. Ancak o yapıların içinde 'ikamet etmek' suretiyle mümkün ve etkili olabilir, atışlarında isabet kaydedebilirler. Bununla

belirli bir tarzda ikameti kastediyoruz, zira farkında olunmadığı zaman daima ve daha iyi ikamet edilir. Yapısökümü girişimi, mecburen içerden işleyerek, yıkıcılığının tüm stratejik ve ekonomik kaynaklarını eski yapıdan alarak, onları oradan yapısalılıklarıyla, yani öğelerini ve atomlarını ayırtmaksızın alarak, her zaman belli bir biçimde kendi çabalarının verdiği hızla ileri gider” (Derrida, 2010:39).

Derrida *Gramatoloji* metninde, dilin içsel yapısını ve sözcüklerin birbirleriyle olan ilişkilerini de analiz eder. Sözcükler, anlamlarını diğer sözcüklerle olan ilişkileri aracılığıyla kazanır ve bu ilişkiler sürekli olarak değişir. Bu nedenle, bir sözcüğün anlamı, onun kullanıldığı bağlama bağlıdır, ancak bu bağlam da sürekli kayar, farklılaşır, yer değiştirir. Bununla beraber Derrida, geleneksel felsefe ve dilbilimdeki hiyerarşi ve merkezîyet kavramlarını eleştirir. Geleneksel olarak, bir şeyin anlamı, bir merkezden (genellikle bir kelime veya kavram) diğer unsurlara doğru yayılan bir hiyerarşik yapı içinde düzenlenir. Ancak Derrida'ya göre böyle bir merkezîyet veya sabit hiyerarşi yoktur (Derrida, 2010). Dil ve metinlerdeki hiyerarşi, yineleyen anlam değişimleri ve ilişkilerle doludur. Anlamın kendisine bağlı olduğu bir merkezden hareket etmek, tek bir mutlak anlamın otoritesini egemen kılmak demektir. Oysa yapısöküm, biricik bir anlama işaret edilmesini değil, aksine olası anlam öbeklerinin açığa çıkarılmasını, dolayısıyla anlamın çeşitlenmesini arzu eder.

“Bir anlamda tanımlanması olanaksız bir şeyken, bu olanaksızlık yapısöküm açısından, bir konum benimsemenin ya da bir seçimde bulunmanın güç olması yüzünden değil, tam anlamıyla ‘olan’ her şeyin olanaksızlığı yüzündendir. Bir bakıma yapısöküm, ‘olan’ her şeyin otoritesinin veya belirleyici iktidarının reddedilmesinden başlar ya da basitçe genel olarak otoritenin reddinden başlar...Yapısökümün herhangi bir şeyi içerdiğini söylemek onun ‘olanın’ otoritesini yapısökümlemeyi, sarsmayı, yerinden etmeyi, ayırmayı, koparmayı, ‘çığırından çıkarmayı’ içerdiğini söylemek olacaktır” (Lucy, 2012, s. 208).

## 2. Yapısöküm ve Kullanım Alanları

Derrida, yapısökümünü açıklarken anlamın değişken ve sonsuz bir tüketim süreci olduğunu öne sürer. Bir metni veya bir düşünceyi analiz ederken, her okuma yeni bir anlam katmaya devam eder. Anlamın tam ve kesin bir sabitliği yoktur; sürekli olarak kayar, dönüşür ve yeniden şekillenir. Derrida'nın yapısökümü, birçok felsefi ve disiplinler arası çalışma için önemli bir çerçeve sunar. Onun felsefesi, hiyerarşiye dayalı düşünce biçimlerine ve sabit anlama karşı bir meydan okuma olarak görülebilir. Bu yaklaşım, edebiyat eleştirisi, dilbilim, siyaset felsefesi ve sanat eleştirisi-yorumu gibi birçok alanda uygulanmıştır (Hahn, 2014).

Yapısöküm, başlangıçta sıklıkla dilbilim ve edebiyat eleştirisi alanında kullanılmış olsa da zamanla çok daha geniş bir yelpazeye açılmıştır. Yapısöküm, dilin doğası ve yapısal unsurları üzerine düşünmeye yardımcı olarak, dilin içsel çatışmalarını, sembollerin ilişkilerini ve anlamın kaymasını inceleyerek dilbilimcilerin perspektifini genişletir.

Sanat eserleri, yapıtların içsel çelişkileri ve anlamları üzerine yapısökümcü bir yaklaşımla incelenebilir. Yapısöküm, görsel kültürün göstergebilimsel ve anlamsal yönlerini de incelemeye uygun bir çerçeve sunar. Yapısöküm bu sebeple, edebiyat eleştirisinde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Edebi metinlerin içsel çelişkilerini, anlam kaymalarını ve kökleşmiş geleneksel yapılarını sorgular. Yapısöküm, metinlerin derinlemesine çözümlenmesi ve alternatif yorumlara ulaşılması için de bir çerçeve sağlar. Sosyoloji, antropoloji ve kültürel çalışmalar gibi sosyal bilimlerde de yapısöküm kullanılabilir. Kültürel metinlerin analizi ve toplumsal yapıların eleştirisi için bu yaklaşım kullanılabilir. Ayrıca yapısöküm, politika ve ideoloji üzerine çalışan araştırmacılar için de önemli bir araçtır. İdeolojilerin, metinlerin ve retoriklerin analizi yapısöküm ile gerçekleştirilebilir. Örneğin feminist teorisyenler, yapısökümü cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine düşünmek için kullanmışlar ve toplumsal cinsiyetin metinlerdeki yansımalarını incelemek için yapısökümcü bir perspektif benimsemişlerdir.

Yapısöküm, genel olarak bir metni veya düşünceyi daha derinlemesine anlamak, geleneksel yapıları sorgulamak ve farklı perspektifler sunmak için kullanılan bir yaklaşım biçimidir. Bu nedenle yapısöküm, birçok farklı disiplin içinde çeşitli şekillerde uygulanabildiği ve düşünceyi zenginleştirici bir katkı sağladığı için, müzikte de çeşitli anlam olanaklarının çoğaltılması bağlamında kendisini göstermeye başlamıştır. Özellikle çağdaş müzik, avangart müzik ya da daha genel anlamıyla modernist müzik, geleneksel anlam kodlarının kırılmasının önemli ölçüde gerçekleştirildiği bir zemin olarak yapısökümün açılımlarıyla karşılaşılan imkanlar sunmaktadır.

### 3. Derrida'nın Rousseau Eleştirisi

Derrida *Gramatoloji*'nin geneline yayılacak biçimde, özellikle metnin söz ve sese önceliği meselesi bağlamında, Rousseau'nun dil teorisi üzerine yoğunlaşmıştır. Rousseau, insan topluluğunun dilin kullanımıyla çürüdüğünü düşünmüş ve doğal durumunun daha saf olduğunu savunmuştur. Derrida, bu tezi sorgulamış ve dilin doğası konusundaki Rousseau'nun düşüncelerini eleştirmiştir. Derrida'ya göre, dilin doğası karmaşık ve kaygan bir olgudur. Dili kullanarak insanlar arasındaki anlaşmayı ve toplumsal bağları inşa etmek, Rousseau'nun önerdiği kadar basit değildir (Derrida, 2010).

Derrida, Rousseau'nun imleme (*sign*) ve anlam (*meaning*) arasındaki kurduğu ilişkiyi çoklukla sorgular. Rousseau, imlerin (sözcüklerin veya sembollerin) doğal bir dünya ile özdeş olduğunu düşünmüş ve sembollerin nesnelere doğrudan bir bağlantısı olduğunu savunmuştur. Derrida ise, imleme ve anlam arasındaki ilişkinin karmaşık ve hiyerarşik olmadığını, sürekli olarak kaydığını ve değiştiğini savunur. Bu, Derrida'nın "fark-öteleme" (*différance*) kavramıyla da ilişkilidir. "Fark-öteleme" olarak çevirdiğimiz *différance*, yapısökümünün yanı sıra, Derrida'nın ürettiği en önemli kavramlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu kavram anlamın nihai biçimde ortaya çıkarılarak sabitlenmesini erteler, ileriye bırakır, paranteze alır. Derrida Rousseau'nun düşüncesinin yapısökümünü üretirken, onun özdeşlik felsefesinin kurduğu mutlak anlamları bu sayede aşar, öter.

Rousseau'nun özne ve kendilik kavramları üzerine yaptığı düşünsel katkılar da Derrida tarafından eleştirilmiştir. Derrida, öznenin sabit ve merkezi bir varlık olmadığını, aksine kendiliğın sürekli olarak kaydığını ve farklılaştığını savunur. Bu, Rousseau'nun insan doğasının özgürlüğü ve masumiyeti vurgulayan görüşleriyle çatışır (Barnett, 1999).

Derrida'ya göre, toplumsal sözleşme ideali, toplumun sabit ve baskıcı yapılarını yarattığı gibi, dışarıda bıraktığı "Öteki"ni (*the Other*) de oluşturur. Derrida'nın Rousseau'ya yönelik eleştirileri, Rousseau'nun düşüncelerini ve yazılarını sorgulayan bir yapısökümcü yaklaşımın bir parçasıdır. Bu eleştiriler, hem Rousseau'nun felsefi mirasını daha derinlemesine anlamaya hem de Derrida'nın yapısöküm felsefesinin önemini vurgulamaya yöneliktir. Diğer taraftan Derrida'nın Rousseau eleştirileri kavramsal boyutla sınırlı kalmayıp, müzik kuramı açısından da önem taşır.

### 4. Derrida için Müzik

Jacques Derrida'nın müzikle ilgili görüşleri, özellikle dilin, anlamın ve göstergebilimin müziğe uygulanması üzerine yoğunlaşmıştır. Onun müziğe yönelik yaklaşımı, genellikle yapısöküm felsefesinin temel prensipleriyle bağlantılıdır. Müziği sık sık dilsel ifadenin ötesinde bir fenomen olarak ele alır. Dil, anlamın aktarılmasında temel bir araçtır, ancak müzik dilsel olmayan bir ifade biçimidir. Derrida, müziğin sözcüklerle ifade edilemeyen anlamlara ulaşabilen bir yol sunduğunu düşünür ve bununla beraber müziğin özünün tam olarak dile çevrilemeyeceğini savunur. Müziği anlatmaya veya sözcüklerle ifade etmeye çalışırken, dilin sınırları ve eksiklikleriyle karşılaşırız. Bu, müziğin içsel karmaşıklığının ve ifade gücünün farkındalığını artırır.

Derrida, müzikte de anlam meselesinin açılımlarında, kayma (*décalage*) ilkesinin geçerli olduğunu savunur. Bu, müziğin belirli bir anlamı oluşturmak yerine, dinleyiciyle farklı biçimlerde etkileşime giren birçok sembol ve ifade katmanına sahip olduğu anlamına gelir. Müzik, her dinleyici için farklı anlamlar taşıyabilir ve bu anlamlar zaman içinde değişebilir. Derrida, müziği bir tür "metin" olarak görür. Müzik, birçok

katmanlı semboller ve ifadeler içerir ve bu, müziğin bir tür dil olmadan bile bir tür anlam ve yapıya sahip olduğunu gösterir. Bu, müziğin yapı-söküm için uygun bir nesne olduğu anlamına gelir. Ses-mekân ilişkisi de yine bu bağlamda yapı-sökümün bir konusu haline gelir. Notalara dökülmüş müzikal bir kompozisyonun icrasında, yorumcunun mekânın doğal seslerini de müziğe katması, dinleyici için yeni anlam olanaklarının katmanlaşmasını sağlar (Hadreas, 1999).

Diğer taraftan Derrida, müziğin özellikle zaman kavramı ile olan ilişkisini vurgular. Müzik, zamanın bir ifadesi olarak kabul edilir ve zamanın akışını anlatır. Bu, müziğin sürekli bir değişim ve anlamlılık açısından kayma içinde olduğunu gösterir. Bu bağlamda düşünürün müzikle ilgili görüşleri, müziği sadece bir estetik deneyim olarak değil, aynı zamanda dilin ve anlamın ötesinde bir ifade biçimi olarak düşünmeye teşvik eder. Müzik, ona göre, dilin sınırlarını aşabilen, çok katmanlı bir ifade şekli olarak bir 'metin' biçiminde okunabilen bir yapıdır.

### 5. Rousseau'nun Müzik Kuramınının Eleştirisi

18. yüzyılın en önemli ve etkili düşünürlerinden biri olarak tanınan J.J. Rousseau aynı zamanda bir müzisyen ve müzik teorisyenidir. Özellikle *İtiraflar* (Rousseau, 2020) adlı otobiyografik eseri ve diğer biyografileri, Rousseau'nun müziğe olan ilgisini ve yakınlığını detaylı bir şekilde ortaya koymaktadır.

Gençlik yıllarında, Madame Warens'in himayesinde bulunan Rousseau, müziğe olan ilgisini bu erken yaşlarından itibaren geliştirmiştir. Rahipler ve keşişlerle sıkça sohbet edip müzik yapmış, katedralin müzik öğretmeninden dersler almış ve müzik eserleri kopyalamıştır. Chambéry'de özel ders veren bir müzik öğretmeni olarak geçimini sağlamış, hatta 19 yaşındayken kompozisyon hakkında çok fazla bilgisi olmadan Lozan'da bir besteci olarak tanınmıştır. Bu dönemde bestelediği eserlerle bir orkestra şefi olarak da deneyim yaşamış, ancak bazı hayal kırıklıkları da yaşamıştır. Rousseau'nun müzik yaşamı, *Le divin de vilage* gibi eserlerle önemli bir noktaya gelmiş ve hatta Kral XV. Louis ve Madame Pompadour'un takdirini kazanmıştır. Müziği, büyük yazılarından ayrılmaz bir şekilde onun sanatının ayrılmaz bir parçasıdır. Julien Tiersot, Rousseau'nun müziğini yalnızca müziğiyle değerlendirmek gerektiğini söylerken, bu müziğin sanat tarihinde hak ettiği yeri alması gerektiğini vurgular. Rousseau'nun müzik yaşamı, müziğiyle olan ilişkisi ve müzikteki yeteneği, onun genel sanat ve felsefi mirası içinde önemli bir yer tutar. Rousseau'nun müziği, kendisinin düşünsel mirasıyla birleşerek onun çok yönlü ve zengin bir sanatçı olduğunu gösterir (Ertuğrul, 2020).

Jean-Jacques Rousseau, *Fransız Müziği Üzerine Mektup* adlı eserinde, müziğin özünün melodide olduğunu ve sözün vurgulamalara dayandığını savunarak, dilin müziğe uygun olmadığı bir ülkenin kötü bir müziğe sahip olduğunu ileri sürmüştür. Bu görüşler, özellikle Paris Operası müzisyenleri arasında büyük bir tepkiye neden olmuş ve Rousseau'ya yönelik sert eleştirilere yol açmıştır. Bazı eleştirilere örnek olarak, müzik teorisyeni Rameau'nun *Müziğe Yönelik İçgüdümüz ve Müziğin İlkesi Üzerine Gözlemler* adlı eseri verilebilir. Ayrıca, Rousseau'nun *M. Grimm'e Mektup* adlı eserinde Rameau'nun "temel bas" keşfini övmesi, Rameau'nun teorilerine yönelik bir olumsuz tepkiyle karşılaşmıştır. Zira Rameau, müzikte armoniyi vurgulamakta ve Fransız müziğinin gücünü savunmaktadır. Bu polemiklerin sonucunda Rameau, *Ansiklopedi'de Müzik Hakkındaki Hatalar* adlı bir metin yayınlamış ve Rousseau'nun müziğin armonik temelini anlamadığını vurgulamıştır (Ertuğrul, 2020).

*Dillerin Kökeni Üzerine Deneme* (Rousseau, 2019) adlı eserinde, Rousseau, müziği ve dilin doğuşunu ele alırken önceki on bir başlıkta dilin doğuşu ve yozlaşmasına, söz ile yazı arasındaki ilişkilere, Kuzey ve Güney dilleri arasındaki farklara dair önemli değerlendirmelerde bulunur. Ancak Jacques Derrida'ya göre, müzik kuramı yapmadan önce bu dil ve söz problemleri üzerine odaklanması gereken şey, Rousseau'nun müziği dilden önce ele almasının nedenidir.

Derrida'ya göre, Rousseau, müziğin insan sesinden doğduğunu ve dil-öncesi seslerin müziği başlatamayacağını savunur. Rousseau için müziğin kökeninde "şarkı" bulunur. Müzik, şarkı içinde uyanır ve bu da söz gibi tutkudan doğar. Bu doğuş aşamasında, insan ihtiyaçları artık arzular tarafından aşılmış ve

insanlar arasındaki merhamet, imgelem tarafından uyandırılmıştır. Müziğin ve dillerin evrimi, insanların ihtiyaçlarına ve tutkularına dayalı olarak şekillenmiştir ve bu süreç, insanlar arasındaki iletişimi ve toplumsal bağları derinlemesine etkilemiştir (Ertuğrul, 2020).

Rousseau'ya göre, müzik dilden önce var olan bir olgu değildir ve insan toplumuyla birlikte ortaya çıkar. Ancak söz, ötekinin benim için merhamet duygusu içinde "Öteki" olarak mevcut olmasını gerektirir. Rousseau için, müzik doğanın bir parçası olarak değil, tamamen insana özgü bir sanat olarak tanımlanır. Kuşlar cıvılayabilir ama şarkı söyleyemezler, ancak yalnızca insanlar "şarkı söylerler". Ayrıca, doğal bir insanın bile müziği yoktur, çünkü müzik sadece konuşabilen insanlara aittir (Ertuğrul, 2020). Derrida ise müziğin doğadan koparılabilir olarak sadece insana ait bir etkinlik olarak tarif edilmesine karşı çıkar.

Derrida için, Rousseau'nun müzik teorisinin açılımları kabul edilemez fikirlere barındırmaktadır. Rousseau tam olarak sesmerkezci ve sözmerkezci yanılgılar içindedir. Bu yanılgılar, dilden önce var olan bir metafizik hakikatin varsayılmasından kaynağını alırlar. Derrida'ya göre ise dilden önce var olan bir yüksek hakikatten, ruhtan ya da metafizik bir ilk ilkedен söz edilmesi mümkün değildir. Her şey dil ile başlar, bu sebeple tüm dil ve tüm dünya metinseldir. Göstergelerin arasındaki adeta ağ gibi örülmüş karmaşık bağlantılar ancak metinsellik ile aşılarak okunur hale gelebilir. İşte yapı-söküm tam da bu noktada metinlerin yapılarının birer birer sökülerek yeniden yapılandırılması adına devreye girer.

## 6. Gerd Zacher'ın *Contrapunctus I* İcrası

Alman orgcu ve besteci Gerd Zacher, 1968'de icra ettiği bir projeyi *Füg Sanatı (Die Kunst einer Fuge)* olarak adlandırır. Zacher, Bach'ın *Füg Sanatı* eserinden '*Contrapunctus I*' adlı parçayı kilise orgunda, on farklı şekilde üst üste on kez çalar. Orijinal metinde tek bir not dahi değiştirmeden. Sadece bir kez Zacher, orijinal nota dizisinden sapar. Yedinci varyasyonun sonlarına doğru, belirtilen F-E-G-F (Fa-mi-sol-fa) yerine F-E-G-F# (fa-mi-sol-fa#) çalar, böylelikle Almanca nota imleme sistemine göre seslerin karşılığı B-A-C-H (sib-la-do-siŞ) isminin yazılışına bir gönderme yapar (Bkz. Şekil 1). Zacher'ın ilk yorumu, Bach'ın 'metnini' mümkün olduğunca doğru bir şekilde takip eder, bu tam olarak bir 'yakın okuma'dır. Ardından, Zacher, '*Contrapunctus I*'i müzik tarihinde bizi gezdiren ve dokuz farklı şekilde yeniden okuyan bir yolculuğa çıkarır. Her seferinde farklı bir analiz yapılır. Zaten, hali hazırda var olan eserlere dokuz kez gönderme yapılır. Dokuz icranın her birini farklı bir besteciye adar. Bach için '*Quatuor*' icrasının sonrasında Robert Schumann'a adanmış '*Crescendo*' gelir, Johannes Brahms'a adanmış '*Alt-Rhapsodie*', György Ligeti'ye adanmış '*Harmonies*', Olivier Messiaen'a adanmış '*Timbresdurées*', Bengt Hambraeus'a adanmış '*Interferenser*', Mauricio Kagel'e adanmış '*Improvisation ajoutée*', Edgard Varèse'ye adanmış '*Density 1,2,3,4*', Juan Allende-Blin'e adanmış '*Sons brisés*' ve Dieter Schnebel'e adanmış '*No (-) Music*' izler (Cobussen, 2002).



Şekil 1. J. S. Bach, *Füg Sanatı (Die Kunst einer Fuge)*, Fuga a 3 Soggetti, BWV 1080

Zacher'ın projesi bir yorum mu yoksa bir performans mıdır? '*Contrapunctus I*'in on farklı versiyonu çalınır ve böylelikle aynı zamanda eserin on farklı analizi de üretilir. Her seferinde, eserin farklı bir yönü aydınlatılmaktadır, her seferinde farklı bir açı yeni bir tez sunar ve her seferinde eser diğer eserlerle karşılaşır. Ancak, bu analizler çalınan versiyonlardan önce gelmez. Daha ziyade, yorumlama ile performans birbirinin içine geçer. Zacher'ın *Die Kunst einer Fuge* icrası on katlı bir okuma imkânı sunar. İlk okumada, '*Quatuor*', 'aynı sesin sesi' Bach'ı tekrarlar; bu, Bach'ın eserinin nasıl seslendiğini duyurmamıza izin veren bir yorumdur. Partiyonun icrası çok güçlü bir mutabakat olasılığına dayanır. Metni ortaya çıkarmak, yansıtmak veya çoğaltmak adına girilen bir performans. Bununla birlikte, böyle bir 'tekrar' bile zaten bir kayma, bir değişme veya transfer, bir heterojenlik yaratır, çünkü her zaman belirli bir bağlamda gerçekleşir.

(Bu ilk versiyonla ilgili olarak Zacher bir açıklamada şöyle yazar: 'Hâlâ evindeyken, zaten yolda') (Cobussen, 2002). Bu yorum zaten kendi içinde yapısökümcü bir yorumlamadır.

İzleyen okumalar diğerlerinin seslerini ortaya çıkarır. Bu sesler, Bach'tan farklı bir şey söyler ve bize, eserin nasıl seslenmediğini adeta duyurur. Bir bakıma, '*Quatuor*'ın ardından gelen dokuz yorum, ilk okumanın tekrarını ve yorumunu ihlal eder. Bu versiyonları dinleyen, Bach'ın müziğine aşına olan dinleyici, kendisini yabancılaşmış ve mahrum hisseder. Zacher, hiçbir notayı değiştirmedikleri için Bach'ın eserine sadık kalmıştır. Ancak aynı zamanda, bazı son derece radikal sapmaların olduğu bazı anlarda Bach çok uzakta gibidir. Dolayısıyla Zacher'ın sunumu, aynı anda kompozisyonun içinde ve dışında kalır. Bu noktada Derrida'nın yapısöküm tarifindeki hem içinde hem dışında olma durumunu hatırlayabiliriz. Yapısöküm tamamen dışarıdan yapıya uygulanmaz, aynı zamanda yapıtın içinden onun yapıları ve hızıyla hareket eder.

Zacher, dinleyiciyi takip eden dokuz yorumun aynı derecede rahatsızlık uyandıracığı kesin olan bir derecede rahat hissettirecek kadar tanıdık bir şekilde fügen çalmaya başlar. Tanıdık olan, aniden şaşırtıcı derecede yabancı hale gelir; yakın gibi görünen sonsuzca uzak olur. Bu, metnin tam da içinden kaydırıldığı (yapısökümlendiği) için gerçekleşir (Krimms, 1998). 'Orijinal' metne olan tüm saygısına rağmen, Zacher içeri girer, onu yeniden şekillendirir ve farklılıkları sonuçta maksimum uzaklık oluşturan bağlamlara yerleştirir. Zacher, metnin içinde ve dışında kendini sunan labirent yolları olan farklı yolları ve çıkış yollarını doğru bir şekilde takip eder. Metinde 'kelimenin tam anlamıyla' bulunan ancak geleneksel bağlantılarını kesen yeni bağlantılar kurar. Metni sona erdirmek yerine Öteki'nin karşılanabileceği bir uçuruma, bir mekâna getirir.

Yapısöküm sadece bir öznenin bilinçli bir faaliyeti değildir. Bu nedenle sadece Zacher'ın '*Contrapunctus I*'e basitçe yapısöküm uyguladığını söylemek yeterli değildir. Bir yapısökümcü strateji uygulandığında, metnin zaten kendisinde yazılı olan bir yayılma etkinleştirir. Bir bakıma, Zacher müzikal yapısökümü seslere çevirmiştir. Bir metnin metinselliği tek ya da sabit bir yoruma kilitlenemez. Bir metin her zaman yarıklara ve çatlaklara sahiptir ve bu da kaçınılmaz bir şekilde dış dünyaya açık hale gelir; başka bir okuyucuya, sürekli değişen yorumlara açıktır. Bu nedenle, '*Die Kunst einer Fuge*'nin çeşitli farklı yorumlara atıfta bulunan bir çokluk, çok anlamlılık, vazgeçilmez ya da mutlak bir anlamın sabitlenmesinin önüne geçer (Cobussen, 2002).

"*Die Kunst einer Fuge*'de yorum/performans/analiz ve kompozisyon arasındaki sınır silinir. Bach'ı alıntılanarak ve diğer bestecilerin eserleriyle ilişkilendirerek, bir nevi yeni bir kompozisyon üretilir. Derrida'nın metinlerinin durumunda olduğundan daha fazla, kendi katkınız ile başkasının eseri arasındaki sınır silikleşir. Artık "Zacher'ın" ve "başkasının" arasında net bir ayırım yapmanın mümkün görünmediği bir noktaya gelinir. Yorumlama (alıntı) ile özerk kompozisyon arasındaki sınır kayar. "Orijinal" metin bozulmadan kalır; Bach mevcut kalmaya devam eder. Başlıklar, ithaflar ve müziksel araçlar diğer bestecilere gönderme yapar. Ancak bu kombinasyon aynı zamanda Zacher'ın varlığını da açıkça gösterir. İmzası eserin her tarafında duyulabilir, ancak müziksel malzemeye mutlak bir hükmetme etkisi yapmaz. Diğer bestecilerin bireyselliği bu eserde tuhaf bir şekilde ses verir, sanki başka bir bağlamdan gelmiş gibi. Zacher'ın bireyselliği bu eserde tuhaf bir şekilde ses verir, sanki başka bir bağlamdan gelmiş gibi. Bach'ın bireyselliği bu eserde tuhaf bir şekilde ses verir, sanki başka bir bağlamdan gelmiş gibi. Varlık yokluğa çözülür. Varlık varlık içinde çözülür" (Cobussen, 2002).

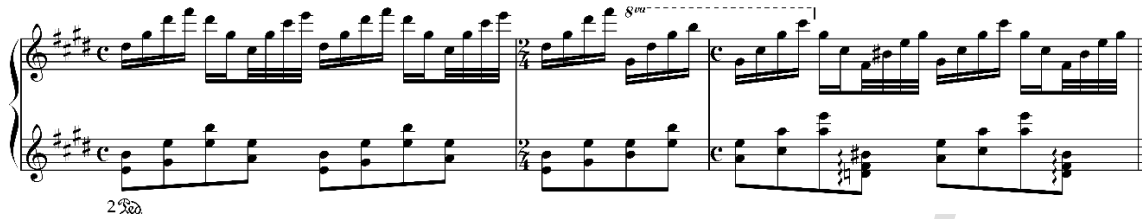
Peki yapısökümünü yapan sadece icracı-sanatçı mıdır? Dinleyici veya daha doğrusu alımlayıcı açısından yapısökümü nasıl mümkündür? Bir metnin çokluğu, yeniden okumada, tekrarda belirginlik kazanır. Ancak bir okuyucu (dinleyici, icracı) tarafından aktif bir çaba gereklidir; tekrarlama öteki farkı görmeli ve değişiklik eylemine katılmalıdır. Bir etkileşim metin ve okuyucu arasında gerçekleşmelidir, bu sırada metnin kendinden farklılığı okumada belirgin hale gelir. Başka bir deyişle, bu fark, bir kimliği başka bir kimlikten ayıran şey değildir. Bir metnin kimliğini oluşturmanın çok uzağındadır, aksine kimlik fikrini altüst eden, bir metnin geçmişini veya anlamlarını muhafaza ederek, bir bütüne ulaşma olasılığını sonsuz olarak erteleyen şeydir.

## 7. Yapısöküm Örneği Olarak S. Sciarrino'nun *Anamorfofi* Eseri

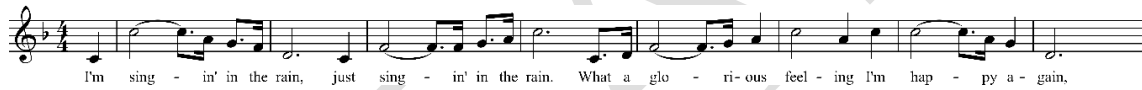
İtalyan çağdaş besteci Salvatore Sciarrino, 1980 yılında *Anamorfofi* adlı eserini besteler. Piyano için yazılmış bu eser müzik tarihine aynı anda üç farklı müziği içererek göndermede bulunur. Bestede tema olarak yer alan melodi aslında sinema tarihinden seçilmiştir: 1952 A.B.D. yapımı *Singin' in the Rain* (*Yağmur Altında*) adlı müzikal filmin aynı isimli ünlü şarkısının melodisi. Diğer iki müzik ise klasik müziğin ünlü temsilcilerinden biri olan Ravel'den seçilmiştir (Hodges, 1995).

Sciarrino'nun *Anamorfofi* adlı kompozisyonu, Ravel'in *Jeux D'eau* (*Su Oyunları*) eserinin farklı bir tonaliteden girişiyle açılır. İlk ölçünün sonunda ise *Jeux D'eau* (*Su Oyunları*) bir eşlik figürü gibi duyularak, üzerine beklenmedik bir şekilde *Singing' in the Rain* sözlerine tekabül eden melodi eklenir. Sciarrino daha açılıştaki Ravel dinleme beklentisi içinde olan dinleyiciyi şaşırtarak, *Singing' in the Rain* melodisini ana temaya dönüştürür. Daha ilk ölçüden hiç beklenmedik bir şekilde duyulmaya başlanan *Singin' in the Rain* dinleyiciyi neşelendirir ve tatlı bir tebensüme davet eder (Bkz. Şekil 2, Şekil 3, Şekil 4).

(♩ = 144) Très doux



Şekil 2. M. Ravel, *Jeux D'eau* (*Su Oyunları*), 1-3. ölçüler arası



Şekil 3. Nacio Herb Brown, *Singin' in the Rain*, from *Singin' in the Rain* Musical, 1952).



Şekil 4. S. Sciarrino, *Anamorfofi*, 1-6. ölçüler arası.



Kompozisyonun sonlarına doğru ise *Singing' in the Rain* melodisi yerini Ravel'in *Miroirs* (Aynalar) eserinden *'une Barque sur l'océan'* adlı kısma bırakır. Fransızca'da "*une Barque sur l'océan*" terimi, "Deniz Üzerinde Bir Sandal" anlamına gelir ve Maurice Ravel'in "*Miroirs*" adlı eserinin bir parçasının adıdır. Bu eser, Ravel'in 1904-1905 yıllarında bestelenen bir dizi piyano parçasından oluşur. "*une Barque sur l'océan*" ise bu serinin beş parçasından biridir ve denizin üstünde süzülen bir tekne veya sandalın çağrışımını yaratır. Böylelikle Sciarrino bir buçuk dakika içinde, müzik tarihinin üç farklı kompozisyonunun içerildiği bir yapıyı oluşturur. Üç müziğin de ortak noktası, su ile ilgili olmalarıdır (Bkz. Şekil 5, Şekil 6).



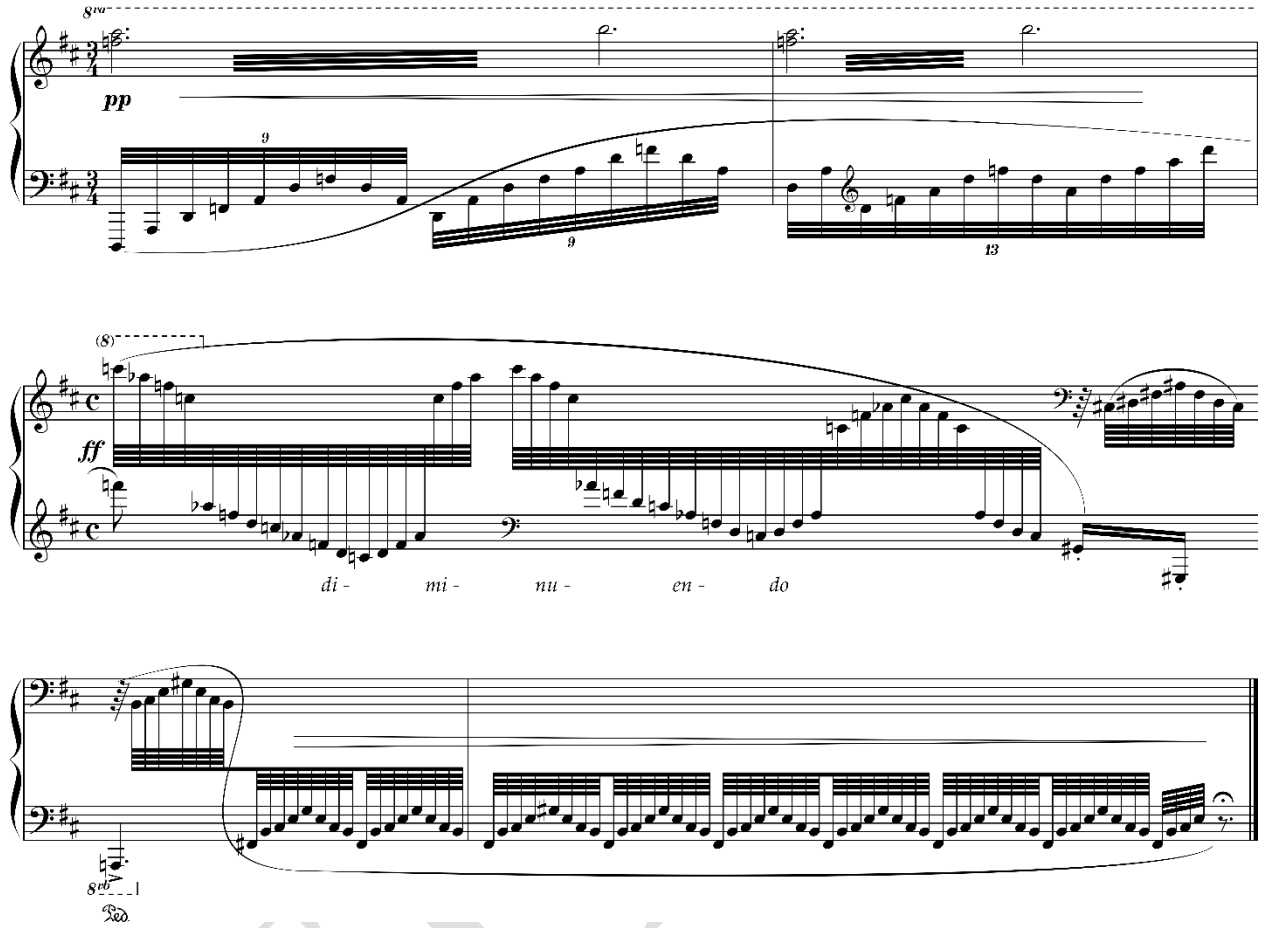
Şekil 5. M. Ravel, *Miroirs* (Aynalar), bir kesit.

Eserin isminin *Anamorfosi* olarak seçilmesi ise elbette tesadüfi değildir. Anamorföz, kelimesi kökenini Antik Yunancadan alır ve "ana" kökü, "yeniden" veya "dönüşüm" anlamına gelirken, *morfe* ise "biçim"i ifade eder. Bu terim, görüntülerin boyutlarını ve büyütmelerini farklı değerlerle değiştirerek optik sistemde değişiklikler yaratma amaçını taşır. Anamorföz sanatında esas hedef, izleyiciye normdan sapmış bir bakış açısı sunarak algıyı değiştirmektir. Bu sayede, eserin sembolik bir düzlemde sunduğu şey, izleyiciyi temel gerçeğe yönlendirmek isteğidir (Önder, 2021).

Anamorfik görüntüler, gerçekliği sadece belirli bir bakış açısıyla yakalamanın ötesine geçen, kasıtlı bir şekilde oluşturulan görüntülerdir. Bu tür görüntülerin oluşturulmasında geometrik yöntemler kullanılır ve genellikle iki ana türü bulunur; ayna (*catoptric*) ve perspektif (*oblique*) anamorfizm. Ayna anamorfizm, yansıtıcı yüzeyler veya aynalar kullanarak oluşturulan bir türdür. Bu yöntemde, görüntü öncelikle bir yansıtıcı yüzey üzerine yerleştirilir ve bu yüzey izleyiciye belirli bir açıyla bakıldığında gerçekçi bir şekle dönüşür. Özellikle resimlerde veya sanat eserlerinde bu tür anamorfizm sıkça kullanılır. Perspektif anamorfizm ise geometrik perspektifin etkili bir şekilde kullanıldığı bir türdür. Bu yöntemde, görüntü özel bir perspektif açısından bakıldığında düzgün bir şekilde algılanır. İzleyicinin belirli bir noktadan veya açıdan bakması gerekebilir, aksi takdirde görüntü bozulmuş veya anlamsız görünebilir (Önder, 2021).

Anamorfik görüntüler, izleyicinin olağandışı bir şekilde bakması gerektiği için sıklıkla şaşırtıcı ve etkileyici sonuçlar üretirler. Bu teknikler, sanat eserlerinden eğlence amaçlı sokak sanatına kadar birçok farklı alanda kullanılabilirler. Anamorföz yöntemi, bir tür manipülasyon olarak tanımlanabilir çünkü görüntüleri yanıltıcı özelliklerle değiştirir ve izleyiciyi şaşırtır. Bu yöntemin ayna aşaması ise, mevcut görüntünün doğru bir şekilde okunabilmesi için belirli bir pozisyondan veya uygun bir yansımadan bakıldığında görüntünün oranını dönüştürme aşamasını içerir. Bu aşamada, görüntü önce bir şekilde deformasyona uğrattılır veya değiştirilir. Bu değişiklik, izleyiciye normal bir bakış açısıyla bakıldığında anlamsız veya bozulmuş bir

görüntü ortaya çıkarır. Ancak, izleyici, belirli bir pozisyonundan veya uygun bir yansıma yüzeyinden bakarsa, orijinal görüntüyü düzgün bir şekilde görebilir.



The image displays a musical score for S. Sciarrino's 'Anamorfofi'. It consists of three systems of music. The first system shows a piano introduction with a treble clef and a bass clef, marked 'pp'. The second system features a vocal line with a treble clef and a bass clef, marked 'ff', with the lyrics 'di - mi - nu - en - do' written below. The third system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef, marked 'pp'. The score is in 3/4 time and features a complex, distorted melodic line.

Şekil 6. S. Sciarrino, *Anamorfofi*, son ölçüler.

Bu yöntem, izleyicinin doğru bakış açısını veya pozisyonunu bulmadan önce yanıltıcı bir etki yaratır ve bu da görüntünün gerçekliğini veya şeklini değiştirir. İzleyicinin bu yanıltıcı etkiyi çözmesi veya doğru bakış açısını bulması, anamorfik sanat eserlerinin veya görsellerin cazibesini oluşturan ana unsurlardan biridir. Bu tür sanat, izleyicinin etkileşime girmesini ve farklı bir bakış açısı geliştirmesini teşvik eder.

Salvatore Sciarrino'ya ve eserine geri dönersek, *Anamorfofi* bize ne anlatmak istemektedir? Besteci, görsel sanatlarla, görüntü teknikleriyle, optik yansımayla ilişkili bir kavramı, işitsel bir alana taşıyarak dinleyicide nasıl bir etki oluşturmak istemiştir? Burada çok katmanlı ve çok anlamlı bir derinliğe açılan yapısallıktan bahsetmek mümkün görünüyor. Bestecinin eserini adlandırma edimi, her şeyden önce yapısökümün ilk adımını bize sunuyor aslında. Bakmamız gerekene belirli bir açıdan bakmamızın gerekliliği vurgulanırken, buradaki bakış edimi kendisini duyuş edimine bırakıyor. Yani dinlemekte olduğumuzu nasıl dinlemeliyiz meselesine. Anamorfoz adlandırması, basitçe sadece Ravel'in *Aynalar*'ına postmodern bir atıfla yetinilecek gibi durmuyor. Bu atıf ve atfın muhatabı olan yapıtın tekrarlanması kendi başına bu yapıtın postmodern bir nitelik taşıdığını doğruluyor da olsa, katmanların çokluğu, dinleyiciyi daha zorlu bir yorumlama edimine davet ediyor. Eserin yapısökümcü aşamaları bu noktadan itibaren daha çetrefil bir biçimlenmeye doğru ilerliyor.

*Anamorfofi* öyle görünüyor ki Sciarrino için kısa ama aynı zamanda çok derinlikli sanatsal bir oyun. Bestecinin sesle, melodiyle, ritimle ve dahası yapıt özeli düşünüldüğünde suyla oynadığı bir oyun. Ravel'in

*Su Oyunları*'nın *Singin' in the Rain*'in neşesine yakınsamasında göstergeler arasında açık bir bağ kurulduğu anlaşılıyor. Sinema tarihinin en neşeli sahnelerinden birine kaynaklık eden bu söz-müzik; dolayısıyla onun içerdiği göstergeler örüntüsünün Ravel'le bağlantısı nasıl kurulabilir? *Su Oyunları* ile ilgili aşağıda alıntılan ifadeler bizi göstergelerin arasındaki bağlantıyı anlamamız için aydınlatıyor:

“1901 yılında bestelenmiş Jeux d'eau (Su Oyunları), Henri de Régnier'in Fête d'eau (Su Bayramı) şiirinin “Nehir Tanrısı onu gıdıklayan suya gülüyor” dizesinden yola çıkarak bestelenmiştir. Parçada suyun düşüşü, akış esnasındaki sesi, damlaması neşeli bir ifade ile yansıtılmıştır. Yorum bakımından Ravel, eserde nüansları, artikülasyonları, tempo terimlerini, pedal kullanımlarını ve duygu terimlerini açıkça detaylı bir şekilde belirtmiştir. İfadenin yumuşak, belirgin olması ve cümleler açısından metnin doğru okunması, titizlikle uygulanması gerekmektedir. Eserde suyun akış hızındaki düzensizlikler, ölçü sayılarının sıklıkla değiştirilmesiyle yansıtılmıştır. Dolayısıyla doğadaki seslerin müziğe nasıl yansıdığı net bir şekilde aktarılmıştır” (Han, 2020:284).

Derrida'nın yapısöküm kavramına yüklediği temel işlevler yeniden hatırlanırsa, yapısökümün dışarıdan bir müdahale ile değil, tam da içeriden ve yapının ritmiyle eş zamanlı olarak yapılması gerektiği hususu yeniden karşımıza çıkıyor. *Su Oyunları*, *Singin' in the Rain* ile *Deniz Üzerinde bir Sandal* geçişi, yakınlığı, birlikteliği, iç içeliği, üst üsteliği, yapısöküm anlamında, göstergelerin bir ağ gibi karmaşık örüntüsünü okumamız gereken bir metne dönüşüyor. Sciarrino'nun *Anamorfofi*'sinde bizi davet ettiği duruş noktası, bakış açısı ya da dinleme biçimi tam olarak nereye denk düşüyor? Belki de bu noktada, yapının açılışında karşımıza çıkan hem klasik hem popüler melodinin kaynağına geri dönmek gerekiyor.

Stanley Donen ve Gene Kelly tarafından yönetilen "*Singin' in the Rain*," filmi Hollywood'un sessiz film döneminden sesli film dönemine geçişini konu edinir. Film, 1920'lerin sonlarından 1930'ların başlarına kadar olan dönemi tasvir eder. Hikâye, Hollywood'un sessiz film döneminden sesli film dönemine geçiş sırasında yaşanan zorlukları anlatır. Başroldeki Don Lockwood (Gene Kelly), sessiz filmlerde başarılı bir aktördür, ancak sesli filmlere geçişle birlikte kariyeri tehlike altındadır. Kathy Selden (Debbie Reynolds), bir tiyatro sanatçısıdır ve Lockwood ile tanışır. Kathy, Lockwood'un sesli film dönemindeki kariyerini kurtarmasına yardımcı olmak için onun sesini dublaj yapar (Telotte, 1984). Her şeyden önce *Singin' in the Rain* müzikali, adeta film içinde film olma niteliği taşıyan bir yapıttır. Baş aktör, ünlü bir aktörü canlandırırken, baş aktris de yine bir aktristi canlandırır. Film malzemesini film endüstrisinin önemli bir dönemine yapılan referanstan alır: Sessiz sinemadan, sesli sinemaya geçiş.

Filmin olay örgüsünü göz önünde bulundurduğumuzda, Sciarrino'nun duymamızı-görmemizi arzuladığı katmanlardan birinin de 'sessizlikten sese' geçiş olduğunu düşünmek olası görünüyor. Film müziğinden Ravel'e geçişin, yapının iç anlam semantiği bakımından yağmurdan denize geçişi imlediği gibi. Bu noktada anaformoz meselesi de kendisini daha belirgin bir biçimde açığa çıkarır. Su oyunlarından başlayarak, yağmur altında şarkı söyleyip dans etmeye ilerleyen bir yapı nihayetinde denizde süzülen bir sandala ulaşır. Doğru dinleme pozisyonunu edindiğimizde aynadan bize yansıyan yanılsama etkisinin bize duyurduğu belki de budur. Ravel'den başlayıp Ravel'de sönmülenen bir su imgesinin anamorfik görünümü. Sciarrino'nun *Anamorfofi* yapıtında karşımıza çıkan bir yapısöküm örneği olmanın ötesine taşınmış, kendi kendisine yapısöküm uygulayan bir deneyimdir. *Anamorfofi* bu görünümüyle müzikte öz-yapısöküm deneyimini ortaya koyan etkileyici, ironik ve dahiyane bir buluştur.

## Sonuç

Müzikte yapısöküm kavramını ele alan bu çalışma, Derrida'nın yapısöküm yaklaşımının felsefi temellerinden başlayarak, sanatlarla bağını tartışmaya çalışmış ve bu doğrultuda müzik tarihinden seçilmiş iki örnek, Gerd Zacher'ın *Contrapunctus I* icrası ile Salvatore Sciarrino'nun *Anamorfofi* eseri üzerinden müzikte yapısökümün olanaklarını sergilemeye çalışmıştır.

Bu makale, Jacques Derrida'nın yapısöküm kavramını müziğe uygulama çabasının bir örneğini sunmayı amaçlamıştır. Gerd Zacher'ın "*Contrapunctus I*" ve Salvatore Sciarrino'nun "*Anamorfofi*" yapıtları üzerinden yapılan bu analiz, müziğin yapısökümle ele alınmasının, hem bu eserlerin içsel yapılarına daha derinlemesine bakmamıza hem de müziğin farklılaşan ve çeşitlenen anlam örüntülerinin genel olarak nasıl yorumlanabileceğine dair yeni bir bakış açısı sunabileceğini göstermektedir. Bu bakış açısına göre, bir müzik yapıtında mutlak olarak bize dayatılan biricik ve sabit bir anlamın arayışı içinde olmaksızın, müziğin göstergesel yapılarının izlerini takip ederek, sonsuz sayıda anlam olanağına açılabilmesinin farkında olunmalıdır. Herhangi bir yorumlamada tek ve mutlak bir anlamın otoritesini kabul etmek, eseri bu tek anlama hapsederek, olası tüm diğer anlam olanaklarının önünü kapama tehlikesi içermektedir. Oysaki yapısökümün önerisi, anlamın çokluğu doğrultusunda, her bir okumanın-dinlemenin metnin olası anlamlarından sadece birini işaret ederek diğer olası anlamların önünü kapatmamaktır.

Müziği sadece ses dizilerinden ya da ses ilişkilerinden oluşan bir yapı olarak değil, bununla beraber metinler ve semboller olarak da değerlendirilebilen, sürekli bir değişim ve yeniden yorumlama süreci olarak görmek, müziğin zenginliğini ve çeşitliliğini daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Zacher'ın "*Contrapunctus I*" eserinde yapısal unsurları çözümlenmek, müziği sabit bir yapının parçaları olarak görmek yerine, yapısökümcü bir akış olarak algılamamıza olanak tanırken, Sciarrino'nun "*Anamorfofi*" eseri, müziğin sürekli bir dönüşüm ve yorumlama süreci olduğunu vurgulamaktadır.

Müziğin yapısökümle ele alınması, müziğin özünü ve anlamını daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olabilir ve müziği sadece notaların bir araya gelmesi olarak görmekten daha fazlasını sunabilir. Sonuç olarak, Derrida ve müzikte yapısöküm, müziğin karmaşıklığını ve zenginliğini daha iyi anlamamız için bir araç olabilir. Bu makale, müziğin farklı yönlerini ve katmanlarını keşfetmek isteyen, yeni yorumlama biçimlerine ihtiyaç duyan müzikologlara ve müzik alanındaki araştırmacılara yeni yollar açabilmeyi hedeflemiştir.

## KAYNAKÇA

- Barnett, C. (1999). Deconstructing context: Exposing Derrida. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 24(3), 277–293.
- Cobusse, M. (2002). *Deconstruction in music: Jacques Derrida – Gerd Zacher Encounter*, Rotterdam: Specters of Bach Pub.
- Derrida, J. (2009). *Edebiyat edimleri*, (çev. Erkan, M.&Utku A.), İstanbul: Otonom Yayınları.
- Derrida, J. (2010). *Gramatoloji*, (çev. Birkan, İ.), Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Ertuğrul, T. (2020). Rousseau'nun müzik teorisinin yapısökümü, *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 40-69.
- Hadreas, P. (1999). Deconstruction and the meaning of music. *Perspectives of New Music*, 37(2), 5–28.
- Hahn, S., (2014). *Derrida üzerine*, (çev. İnaltekin, H.), Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Han, B. (2020). Maurice Ravel Jeux D'eau'nun yorum olarak incelenmesi ve piyano tekniği açısından önerilerde bulunulması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 281-290.
- Hodges, N. (1995). A Volcano Viewed from Afar: The Music of Salvatore Sciarrino, *Tempo*, 194, 22–24.
- Lucy, N. (2012). *Derrida sözlüğü*, (çev. Gürses, S.), Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Önder, B.A. (2021). Gerçek ve anlam arasında etkileşim yaratma tekniği; Anamorfik İllüzyon. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 7(2), 219-261.
- Rousseau, J.J. (2019). *Dillerin kökeni üzerine deneme*, (çev. Albayrak, Ö.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rousseau, J.J. (2020). *İtirafatlar*, (çev. Somer, K.), İstanbul: Işık Yayınları.
- Telotte, J. P. (1984). Ideology and the Kelly-Donen Musicals. *Film Criticism*, 8(3), 36–46.

**EXTENDED ABSTRACT**

Jacques Derrida is considered one of the most influential philosophers of the 20th century, particularly known for his philosophical approach called "deconstruction." Derrida's deconstruction represents a mode of thinking that can be applied to various fields beyond language and text, emphasizing a questioning perspective. This article aims to delve deeply into Jacques Derrida's philosophy of deconstruction and its relationship with music, exploring the connection between music, language, and semiotics. Deconstruction is an approach that reveals possible patterns of meaning within any text or artwork, but it can also be argued that artists use deconstruction in their works to construct possibilities of meaning. In this article, Derrida's deconstruction will be examined in the context of its relationship with music, and the possibilities of using deconstruction as a space to search for meaning in music will be discussed. The implications of the deconstruction approach in music will be explored through the analysis of two selected examples from contemporary music: Gerd Zacher's performance of *Contrapunctus I* and Salvatore Sciarrino's work titled *Anamorfofi*. Jacques Derrida's deconstructive approach is considered a significant form of contemporary philosophy and is used as a powerful tool to question the underlying structures of texts, concepts, and cultural phenomena. However, Derrida's philosophical approach extends beyond linguistics or literary analysis, encompassing all forms of art, including music, thereby providing a framework for the layered relationship between music and linguistics and semiotics. This article aims to deeply explore the relationship between music and linguistics and semiotics by bringing together Derrida's deconstructive approach with music. In this context, the fundamental qualities of deconstruction will first be discussed within the context of Derrida's philosophical insights. Subsequently, by examining different applications of deconstruction, a broader context, which includes music, will be reached. Deconstruction is not merely the conscious activity of an individual subject. Therefore, it is not sufficient to simply say that Zacher applied deconstruction to "*Contrapunctus I*." When a deconstructive strategy is employed, it activates a dissemination that is already inherent within the text itself. In a sense, Zacher has translated musical deconstruction into sounds. The textuality of a text cannot be locked into a single or fixed interpretation. A text always has slippages and gaps, which inevitably make it open to the external world; it is open to another reader, open to constantly changing interpretations. Jacques Derrida's views on music have primarily focused on the application of language, understanding, and semiotics to music. His approach to music is often connected to the foundational principles of deconstruction philosophy. He frequently regards music as a phenomenon beyond linguistic expression. While language is a fundamental tool for conveying meaning, music is a non-linguistic form of expression. Derrida believes that music offers a pathway to meanings that cannot be expressed through words, and concurrently, he argues that the essence of music cannot be fully translated into language. When we attempt to describe or express music through words, we encounter the limitations and deficiencies of language. This enhances our awareness of the inner complexity and expressive power of music. Sciarrino's composition "*Anamorfofi*" opens with an entrance from Ravel's "*Jeux D'eau*" (*Water Games*) in a different tonality. At the end of the first measure, "*Jeux D'eau*" is subtly sensed as an accompanying figure, and unexpectedly, a melody corresponding to the lyrics of "*Singin' in the Rain*" is added. Right from the very first measure, Sciarrino surprises the listener who anticipates hearing Ravel by transforming the "*Singin' in the Rain*" melody into the main theme. The presence of "*Singin' in the Rain*," unexpectedly heard from the very beginning, brings joy to the listener and invites a sweet smile. Viewing music not only as a structure composed of sequences of sounds or sound relationships but also as texts and symbols, subject to continuous change and reinterpretation, helps us better understand the richness and diversity of music. Analyzing the structural elements in Zacher's "*Contrapunctus I*" allows us to perceive music as a deconstructive flow rather than seeing it as parts of a fixed structure. On the other hand, Sciarrino's composition "*Anamorfofi*" emphasizes that music is a continual process of transformation and reinterpretation.