

ISSN: 2146-9466

# IJTASE



International Journal of New Trends in  
Arts, Sports & Science Education

---

**Volume 12 Issue 4**



# IJTASE

## INTERNATIONAL JOURNAL OF NEW TRENDS IN ARTS, SPORTS & SCIENCE EDUCATION

**OCTOBER 2023**

**Volume 12 - Issue 4**

**Editor in Chief**

Prof.Dr. Cenk KEŞAN  
Assoc.Prof.Dr. Erdal ASLAN

**Editors**

Prof.Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR  
Prof.Dr. Oğuz SERİN  
Prof.Dr. Rana VAROL  
PhD. Arzu GÜNGÖR LEUSHUIS

**Associate Editors**

Prof.Dr. Fahriye ATINAY  
Prof.Dr. Zehra ALTINAY  
Ms Umut TEKGÜÇ

## **Message from the Editor**

I am very pleased to publish fourth issue in 2023. As an editor of International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE), this issue is the success of the reviewers, editorial board and the researchers. In this respect, I would like to thank to all reviewers, researchers and the editorial board. The articles should be original, unpublished, and not in consideration for publication elsewhere at the time of submission to International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE), For any suggestions and comments on IJTASE, please do not hesitate to send mail.

**Prof.Dr. Ahmet BURAK BASMACIOĞLU**

Anadolu University, Eskişehir, Turkey

**Guest Editor**

Copyright © 2023 International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education  
All articles published in International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science  
Education (IJTASE) are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0  
International License \(CC BY\)](#).

IJTASE allows readers to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full  
texts of its articles and allow readers to use them for any other lawful purpose.

IJTASE does not charge authors an article processing fee (APF).

Published in TURKEY

Contact Address:

Prof.Dr. Cenk KEŞAN / Assoc.Prof.Dr. Erdal ASLAN

IJTASE Editor in Chief, İzmir-Turkey

## **Editorial Team**

### **Editor in Chief**

PhD. Cenk Keşan, (Dokuz Eylül University, Turkey)

PhD. Erdal Aslan, (Dokuz Eylül University, Turkey)

### **Editors**

PhD. Arzu Güngör Leushuis, (Florida State University, United States)

PhD. Bedri Karayağmurlar, (Dokuz Eylül University, Turkey)

PhD. Oğuz Serin, (European University of Lefke, North Cyprus)

PhD. Rana Varol, (Ege University, Turkey)

### **Associate Editors**

PhD. Fahriye Atınay, (Near East University, North Cyprus)

PhD. Zehra Altınay, (Near East University, North Cyprus)

Ms Umur Tekgüç, ( Bahçeşehir Cyprus University, North Cyprus)

### **Linguistic Editors**

PhD. İzzettin Kök, (Girne American University, North Cyprus)

PhD. Mehmet Ali Yavuz, (Cyprus International University, North Cyprus)

PhD. Nazife Aydınöğlü, (Girne American University, North Cyprus)

PhD. Uğur Altunay, (Dokuz Eylül University, Turkey)

### **Measurement and Evaluation**

PhD. Emre Çetin, (Cyprus Social Sciences University, North Cyprus)

PhD. Gökhan İskifoğlu, (European University of Lefke, North Cyprus)

PhD. Gürol Zırlıoğlu, (Yüzüncü Yıl University, Turkey)

PhD. Selahattin Gelbal, (Hacettepe University, Turkey)

### **Fine Arts Education**

PhD. Ayfer Kocabaş, (Dokuz Eylül University, Turkey)

PhD. Azize Özgüven, (Yeni Yüzyıl University, Turkey)

PhD. Benan Çokokumuş, (Ondokuz Mayıs University, Turkey)

PhD. Esra Gül, (Anadolu University, Turkey)

PhD. Süreyya Çakır, (Okan University, Turkey)

PhD. Bedri Karayağmurlar, (Dokuz Eylül University, Turkey)

PhD. Burak Basmacıoğlu, (Anadolu University, Turkey)

PhD. Cansevil Tebiş, (Balıkesir University, Turkey)

PhD. Gulsen G. Erdal, (Kocaeli University, Turkey)

PhD. Hale Basmacıoğlu, (Anadolu University, Turkey)

PhD. H. Hakan Okay, (Balıkesir University, Turkey)

PhD. Nezihe Şentürk, (Gazi University, Turkey)

PhD. Şirin Akbulut Demirci, (Uludağ University, Turkey)

PhD. Sezen Özeke, (Uludag University, Turkey)

## **Science Education**

- PhD. Bařtürk Kaya, (Selcuk University, Turkey)
- PhD. Çiđdem Őenyiđit, (Van Yüzüncü Yıl University, Turkey), Turkey
- PhD. Gizem Saygılı, (Süleyman Demirel University, Turkey)
- PhD. Hakan Kurt, (Selcuk University, Turkey)
- PhD. Meryem Nur Aydede, (Niđde University, Turkey)
- PhD. Nilgün Seken, (Hacettepe University, Turkey)
- PhD. Nilgün Yenice, Adnan Menderes University, Turkey), Turkey
- PhD. Oğuz Serin, (European University of Lefke, North Cyprus)
- PhD. Salih Çepni, (Uludağ University, Turkey)
- PhD. Őule Aycan, (Muđla University, Turkey)
- PhD. Teoman Keserciođlu, (Dokuz Eykl University, Turkey)

## **Sports Science**

- PhD. Alper AŐçı, (Haliç University, Turkey)
- PhD. Aysel Pehlivan, (Haliç University, Turkey)
- PhD. AyŐe Kin İŐler, (Hacettepe University, Turkey)
- PhD. Caner Açıkada, (European University of Lefke, North Cyprus)
- PhD. Cengiz Akalan, (Ankara University, Turkey)
- PhD. Cevdet Tınazcı, (Near East University, North Cyprus)
- PhD. Emin Ergen, (Haliç University, Turkey)
- PhD. Ercan Haslofa, (European University of Lefke, North Cyprus)
- PhD. Fehime Haslofa, (European University of Lefke, North Cyprus)
- PhD. Görkem Aybars Balcı, (Ege University, Turkey)
- PhD. Hayri Ertan, (Eskişehir University, Turkey)
- PhD. İlhan OdabaŐ, (Haliç University, Turkey)
- PhD. Metin Dalip, (State University of Tetova, Macedonia)
- PhD. Özgür zkaya, (Ege University, Turkey)
- PhD. Salih Pınar, (Fenerbahçe University, Turkey)
- PhD. Sinem Hazır Aytar, (BaŐkent University, Turkey)
- PhD. Tahir Hazır, (Hacettepe University, Turkey)
- PhD. Tolga Őiniforođlu, (Kütahya Dumlupınar University, Turkey)
- PhD. Tuba Melekođlu, (Akdeniz University, Turkey)
- PhD. Yunus Arslan, (Pamukkale University, Turkey)

# Table of Contents

## Research Articles

Message from the Editor

*Prof.Dr. Ahmet BURAK BASMACIOĞLU (Guest Editor)*

IJTASE- Volume 12 - Issue 4 2022

Research Article

DEVELOPMENT OF INSTRUCTIONAL MATERIAL ON THE “RULE OF OCTAVE”  
PERFORMANCE FOR CLASSICAL GUITAR

*Sarper DAĞTEKİN*

222-233

ERNEST BLOCH’UN 20. YÜZYIL MÜZİK REPERTUVARINA KAZANDIRDIĞI  
VİYOLONSEL ESERLERİ

*Nur AYDAY*

234-243

ADOLESCENTS' VIEWS ON ART-BASED DEMOCRACY EDUCATION

*Nuray KOÇ*

244-257

MÜZİKTE MODÜLASYON TEKNİKLERİ

*Oya ÇINAR KANIK*

258-286

MUHİDDİN DÜRRÜOĞLU-DEMİRİZ’İN ALTI PRELÜD ADLI PİYANO ESERİ  
ÜZERİNE BİR İNCELEME

*İrem ÇELİKTEKİN HEPGÜLER*

287-295

ÇAĞDAŞ MÜZİKTE BATI VE DOĞU ARASINDA BİR YAKINLAŞMA: OLIVIER  
MESSIAEN VE TORU TAKEMITSU

*Deniz ARAT YAŞAT*

296-311

DERRIDA VE MÜZİKTE YAPISÖKÜM

*Doğan YAŞAT*

312-324

CLUSTERS IN THE WORKS OF THE 20TH CENTURY TURKISH COMPOSERS

*M. Erdem ÇÖLOĞLU*

325-341

THE SCHENKERIAN ANALYSIS OF W.A. MOZART'S PIANO SONATA K.284 FIRST MOVEMENT

*Deniz ARAT YAŞAT*

342-355

20.YÜZYIL SES DÜNYASI BAĞLAMINDA ÇEVRESEL SESLERİN HAREKET VE GÖRSEL KARŞILIKLARININ ARAŞTIRILMASI: “AKUSTİK DEVİNİMLER”

*Melike AY BARTIN*

356-369

A REVIEW ON EDUCATION APPROACH WITH INNOVATIVE IDEAS IN MUSIC

*Özge GüNCAN*

370-373

GELENEKSEL VE MODERN DİKTE ÖĞRETİLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

*Ebru KEMALBAY EREN*

374-396

ISSN: 2146-9466



## DEVELOPMENT OF INSTRUCTIONAL MATERIAL ON THE “RULE OF OCTAVE” PERFORMANCE FOR CLASSICAL GUITAR

Sarper DAĞTEKİN

Instructor, Giresun University, State Conservatory, Department of Traditional Turkish Music, Giresun, Turkey

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3244-1591>

[sarperdagtekin@gmail.com](mailto:sarperdagtekin@gmail.com)

**Received:** July 26, 2023

**Accepted:** September 10, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Dağtekin, S. (2023). Development of instructional material on the “rule of octave” performance for classical guitar. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 222-233.



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

### Abstract

This study centers on the pedagogical tool "Rule of Octave," crucial for interpreting 18th-century basso continuo notation. The main objective is to contribute to literature by exploring its application in classical guitar performance. The introduction includes accompaniment's flexible nature during baroque and renaissance periods and explaining the concept of basso continuo. The Rule of Octave, vital for basso continuo notation in the 18th century, is explained, with contemporary literature evaluated. In the "Results" section, the Rule of Octave is explained for each degree with chords to be used, with diverse chord voicings across varying guitar positions for C major and A minor scales. The study undertakes to apply the rule of octave on guitar from various positions, despite challenges in achieving uniform chord combinations and voice leading due to the instrument's nature. Studying common cadences, analyzing unfigured basslines ("partimenti"), and understanding key modulations are essential for basso continuo skill advancement. However, it is thought that learning the octave rule can be a good first step for basso continuo performance. The study enriches educational resources and seeks to spark research in octave rule and basso continuo on the classical guitar.

**Keywords:** Guitar, the Rule of Octave, Basso Continuo, Partimenti, Accompaniment.

### INTRODUCTION

Accompaniment is one of the basic skills that must be acquired by students studying polyphonic musical instruments such as guitar, piano and harp. Accompaniment is defined in The Harvard Dictionary of Music as follows:

“The musical background for a principal part or parts. This term is used in two somewhat different ways, one referring to manner of performance, the other to texture. The first is appropriate when the performers of a musical work are divided into two components of contrasting and complementary function: a principal part in which musical interest and the listener’s attention are mainly centered, and the accompaniment, subordinate to it, whose main purpose is in some sense supportive. The principal part may be one or more solo performers, vocal or instrumental, or a group of performers, such as a chorus. The accompaniment is usually instrumental, either a single instrument (usually one capable of chords), an ensemble, or an orchestra. The relation between accompaniment and principal part can vary from a completely and unobtrusively subordinate role for the accompaniment, like that of guitar chords strummed with a song or that of the church organist in congregational singing, to what is usually called \*obbligato accompaniment, found in more complex music, where the accompaniment is an essential part of the texture. Obbligato parts can remain in a subordinate relation to the principal part, as in much Baroque music, or can interact with it to varying degrees, as in much music from the Classical period onward. It is in such music that accompaniment makes its greatest artistic demands on performers (Randel, 2013, p. 11).”

A performer who has developed accompaniment skills will not only improve his/her competence in the performance of works designed in the form of solo instrument and accompaniment but will also increase the quality of his/her performance by raising his/her awareness of the structures designed with the melody-accompaniment texture in his/her soloistic works. For this reason, many music schools and conservatories include courses to improve accompaniment skills in their curricula.

Throughout the history of Western Music, accompaniment has been designed by composers in various forms. Roughly from the 1800s to the present day, it is seen that accompaniment parts have been notated in detail by composers most of the time.

However, until the end of the Baroque period, accompaniment parts were performed more or less improvised. During the Renaissance, accompanists were trained to find the appropriate voices for harmony based solely on the bass part. Although some useful rules were laid down, it was difficult to quickly decide which intervals were appropriate during a performance. For this reason, many accompanists in the 1500s took the trouble to copy the score. In some works, composed in the same period, polyphony was distributed among several choirs, each with its own bass part. In some of these 16th century works with more than one bass part, the choice of the bass part for the accompaniment was left to the accompanist, while in others it was specified. This specific part is called "Basso Continuo" (Donington, 1992, p. 288).

“A figured bass I thus a thorough-bass or continuo to which accidentals and figures have been added showing the main intervals required. But the distribution of the intervals, the conduct of the parts and the melodic figuration are not shown. The performer is told, with very varying degrees of thoroughness and accuracy, what harmonies to produce; how he produces them is his own affair (Donington, 1992, p. 289).”

Numerous theses and books have extensively explored the subject. Proficiency in playing the basso continuo was not just crucial for playing accompaniments; it also held significance for music theorists and composers of the 18th century since it aided in grasping the fundamental mechanics of musical compositions and harmony. Even composers of the classical period, such as Haydn and Mozart, were introduced to the partimenti and therefore the basso continuo as part of their musical training (Zapico, 2013, p. 103).

In the 18th century, music theorists and educators in various parts of Europe developed a very useful tool for teaching basso continuo that was very similar to each other: The Rule of Octave.

In almost every eighteenth-century basso continuo or composition book, there is a sequence of "Scale Harmonizations" encoded over all 24 ascending and descending major and melodic minor scales. Although various titles have been used, it is most frequently referred to as "la règle de l'Octave" - "The Rule of Octave". When the rule of octave is examined closely, it is seen that only the I and V degrees are voiced with chords in root position, while all other degrees are composed of some kind of six chords. The performer who knows which six chords are to be voiced and in which degree can easily play the scale in its polyphonic form. Not only the degrees but also the melodic direction of the scale can determine the six chords to be used. For example, during the ascending movement, the 6/5/3 chord is built on the IVth degree that will move to the Vth degree, while during the descending movement, the 6/4/2 chord is built on the IVth degree sound that will move to the IIIrd degree. At the same time, during the descending movement, it is seen that the sixth interval established on the VIth degree is raised by half a tone and modulated to the Vth degree. With some exceptions, the same application can be made for every major and minor scale, and a specific chord can be formed for each degree of the scale (Christensen, 1992, p. 91).



**Figure 1.** The Rule of Octave from Campion's Book (Campion, 1716, p. 3).

There are two areas where the octave rule is useful. The first, according to Campion, is its use by beginning accompanists and composers who need to find the harmonization of a simple diatonic bass line. By learning the octave rule in all 24 major and minor keys, the student has a handy rule for

harmonizing any bass part with a lateral progression. The second area where the octave rule is useful is as a tutorial for keyboard and string soloists who want to learn how to improvise. Since successful improvisation requires knowledge of harmonic progressions, it is useful to have a simple formula along the lines of the octave rule (Christensen, 1992, p. 92).

Despite minor nuance differences, the rule of the octave was designed with similar chords in many treatises and books of the 18th century.

Sanguinetti cites the rule of octave according to Fenaroli as follows (2012, p. 115):

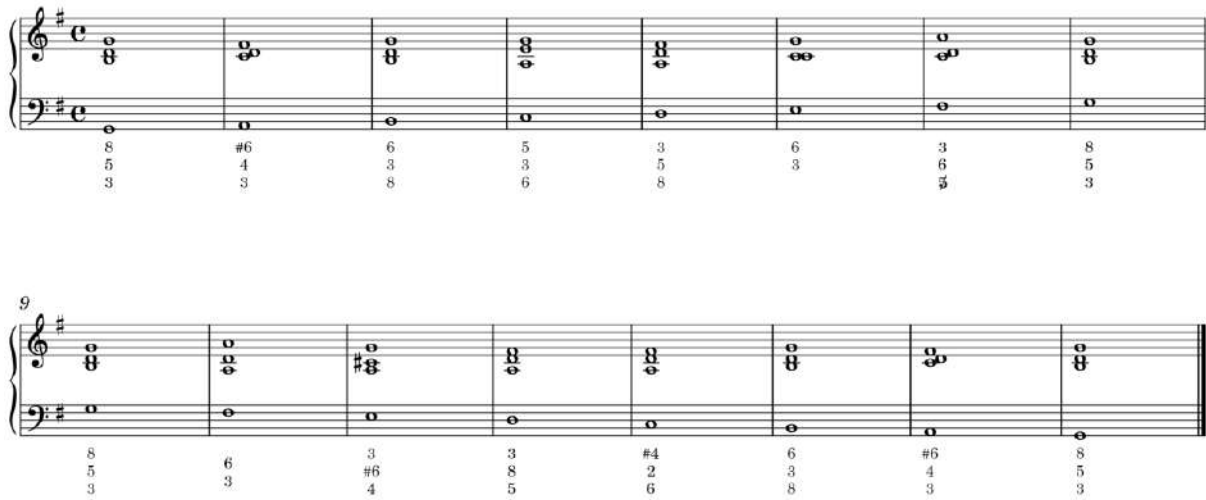


Figure 2 shows two systems of piano accompaniment for G Major. The first system consists of 8 measures, and the second system consists of 8 measures starting with a '9' in the treble clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

**Figure 2.** The Rule of Octave According to Fenaroli, G Major



Figure 3 shows two systems of piano accompaniment for G Minor. The first system consists of 8 measures, and the second system consists of 8 measures starting with a '9' in the treble clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

**Figure 3.** The Rule of Octave According to Fenaroli, G Minor

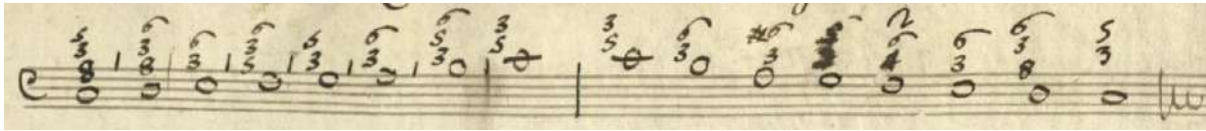
Christensen cites the rule of octave according to Campion as follows (1992, p. 91):



Figure 4 shows a single system of piano accompaniment for C Major with 12 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

**Figure 4.** The Rule of Octave According to Campion, C Major

Vignali, in his *Rudimenti di Musica per Accompagnare del Sig.r Maestro Vignali* quoted the rule of octave as follows (1789, p. 11):



**Figure 5.** The Rule of Octave According to Vignali, C Major

As the basso continuo was a way of writing down accompaniment used by composers of the baroque and renaissance periods and the rule of the octave was a tool to comprehend it, the books and theses that have survived to the present day were designed with the instruments of these periods in mind. Because the plucked string instruments used in these periods to play from basso continuo parts, differ from today's classical guitar in some respects, there is a need to create new instructional materials for artists who want to perform basso continuo on classical guitar today.

There are some studies on basso continuo for today's performers and classical guitarists, some including the rule of octave.

The most comprehensive research made on the subject is Peter Croton's "Figured Bass on the Classical Guitar". Croton wrote his book in four main parts, in the first part he gave interval and voice leading exercises and, created a separate subtitle for each chord of each degree in the octave rule and derived various examples to perform them. The second part of the book is devoted to various dissonances and suspensions. The third part includes exercises and sample pieces in various major and minor keys. The last part of the book contains concluding remarks (Croton, 2005, p. 5-50).

In his doctoral thesis titled "An Introduction to Figured Bass Accompaniment on the Classical Guitar", Yerby studied basso continuo performance on the classical guitar. The researcher grouped his study under 9 main headings. The first heading includes background information on the subject. In the second title, he gave historical background information. In the third title, he presented his views on the importance of the subject. In the fourth heading, the book of the famous guitarist Santiago de Murcia, who lived in the 18th century and published a book on baroque guitar and basso continuo performance *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, is analyzed. In the fifth chapter, studies for performance are derived and studies for guitarists to decipher using the bass clef are included. The sixth chapter is titled "Building on the Bass". In this chapter, studies for basso continuo performance with intervals of 3s and 10s are derived, and it is suggested to create similar studies using intervals of 4th, 5th, 6th, and 7th. Chapter 7 contains various chord realizations. The author includes some dissonances and cadences in this chapter. Chapter 8 examines various harmonic progressions of Santiago de Murcia. The last chapter contains the author's thoughts on the application of basso continuo. The author did not make use of the rule of the octave as a tool in his study (Yerby, 2012, p. 1-43).

Pignatiello made an English translation of the 1775 book of Fenaroli's *Regole Musicali per I Principianti di Cembalo* and adapted it for classical guitar. In the appendix section, the author includes the rule of the octave and transcribes the chords into classical guitar notation in various major and minor keys (Pignatiello, 2023, p. 40-41).

Besides research on the topic with the focus of classical guitar, Sánchez-Kisielewska developed a series of strategies to incorporate the Rule of Octave into the core music theory curriculum, emphasized the foundational role of mastering the Rule of Octave in comprehending tonal harmony. The author also shared personal experiences from the classroom, illustrating the potential pedagogical advantages of reviving and modernizing this crucial teaching tool (2017, p. 1-20).

It is thought that for contemporary performers, learning the rule of octave might be useful, especially following ways: First, for performers and students who want to perform Renaissance or Baroque period works by using their original scores, it will be a guide in developing the ability to read basso continuo parts. Also, in 18th century solo instrumental music, the texture of music is designed in accordance with the rule of octave. Performers with knowledge about the rule, would understand the

music's texture and make informed choices about how to play it, including nuances, articulation, ornaments, and tempo. Finally, as Sánchez-Kisielewska points out, learning and memorizing the rule of octave might be a helpful tool for undergraduate studies of tonal harmony. For all these reasons, it is beneficial to increase the amount of contemporary instructive materials. This study aims to produce additional educational material on the subject, for classical guitar, a polyphonic instrument that is also able to perform the rule of octave.

## METHOD

This study is conducted using the document analysis method.

"Document analysis is the process of collecting existing records and documents related to the study to be conducted, coding and analyzing them according to a certain norm and system. Document analysis is also defined as documentary observation or documentary scanning. In the process of document analysis, a researcher first analyzes available sources, reads each source carefully and notes down the necessary information and makes some evaluation processes based on the notes he/she takes. The most important issue in this process is the researcher's ability to use the information in the sources understanding in the desired sense and using it in that direction. The syntheses made through document analysis are based on the synthesis of all the works made in that field according to certain characteristics. It has the ability to classify. Although it is difficult to reach new information or make a discovery as a result of this process, the existence of general tendencies, alternative thoughts and ideas becomes a little clearer based on what has been done (Çepni, 2012, p. 74, 75)."

This study seeks to add to the educational literature concerning the execution of the rule of octave on the classical guitar. To achieve this aim, the rule of the octave will be transferred to the classical guitar in C major and A minor tonalities as it is described in 18th century sources. The educational materials to be designed will be classified by degrees of the scale under separate headings. Since some degrees are harmonized with different chords according to the direction of the melody, they are analyzed under two main headings: descending and ascending. The figures are derived to create the performance in three different positions. As North points out, avoiding consecutive 5ths and 8ves between outer voices is also a general rule (1987, p. 40, 41) and the figures in the results section will be designed with this rule in mind.

## RESULTS

### I & V Degrees of the Scale, Ascending Motion

During the ascending motion, the I and V degrees of the are harmonized with a 5-chord consisting of major/minor triads, perfect fifths, and octaves. For 5-chords, no figure is written in the basso continuo part except for the 5th degree in minor keys. Since the fifth degree has the dominant function, for minor keys, the sharp sign of the triad should be included in the figures.



**Figure 6.** 5 Chords on I-V degrees in C Major



**Figure 7.** 5 Chords on Ist-Vth degrees in A Minor

### III Degree of the Scale, Ascending Motion

During the ascending motion, IIIrd degree of the scale is harmonized with 6-chord which consists of major/minor third, major/minor sixths, and eighth intervals. In the basso continuo part, it is indicated by using “6” figure.



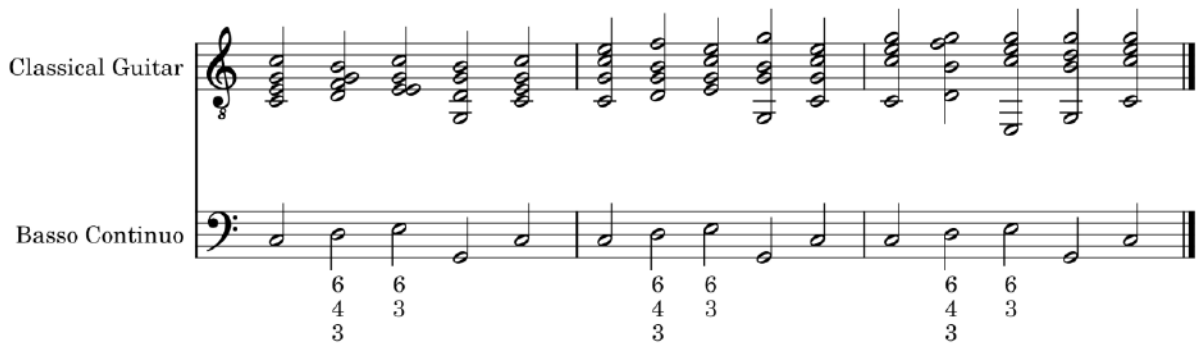
**Figure 8.** 6 Chord on IIIrd Degree, Ascending Motion, C Major



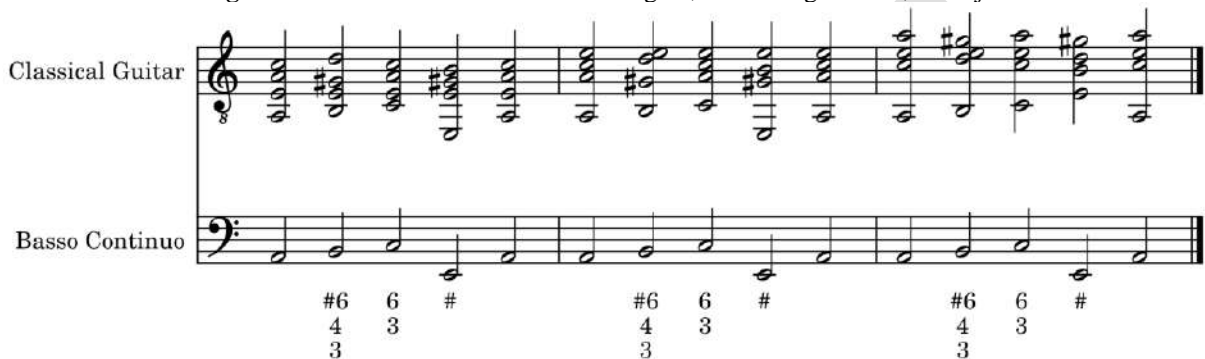
**Figure 9.** 6 Chord on IIIrd Degree, Ascending Motion, A Minor

### II Degree of the Scale, Ascending Motion

During the ascending motion, IInd degree of the scale is harmonized with +6-chord which consists of minor third, perfect fourth, and major sixth intervals. These types of chords also called “Petite Sixth” in French Sources and it is commonly figured with a  $\frac{4}{3}$  or a 6 (Croton, 2005, p. 18). The main difference between the Simple Sixth chord on the third degree and the Petite Sixth chord on the second degree is that for the Petite Sixth chord there is always a tritone (Zapico, 2013, p. 34). Since the sixth of the second-degree chord is the leading tone, it raises a half tone in minor keys.



**Figure 10.** Petite Sixth Chord on IIInd Degree, Ascending Motion, C Major



**Figure 11.** Petite Sixth Chord on IIInd Degree, Ascending Motion, A Minor

#### IV Degree of the Scale, Ascending Motion

During the ascending motion, IV degree of the scale is harmonized with 6/5-chord which consists of major/minor third, perfect fifth, and major sixth intervals. It is commonly figured with  $\frac{6}{5}$ .



**Figure 12.** 6/5 Chord on IVth Degree, Ascending Motion, C Major



**Figure 13.** 6/5 Chord on IVth degree, Ascending Motion, Minor

#### VII Degree of the Scale, Ascending Motion

During the ascending motion, VII degree of the scale is harmonized with 6/5-chord which consists of minor third, diminished fifth, and minor sixth intervals. It is commonly figured with  $\frac{6}{5}$ .



**Figure 14.** 6/5 Chord on VIIth Degree, Ascending Motion, C Major



**Figure 15.** 6/5 Chord on VIIth Degree, Ascending Motion, in A Minor

### VI Degree of the Scale and The Rule of Octave, Ascending Motion

During the ascending motion, VI degree of the scale is harmonized with 6-chord which consists of major/minor third, major/minor sixths, and eighth intervals. In the basso continuo part, it is indicated by using “6” figure.



**Figure 16.** The Rule of Octave, Ascending Motion, C Major



**Figure 17.** The Rule of Octave, Ascending Motion, A Minor

### I & V Degrees of the Scale, Descending Motion

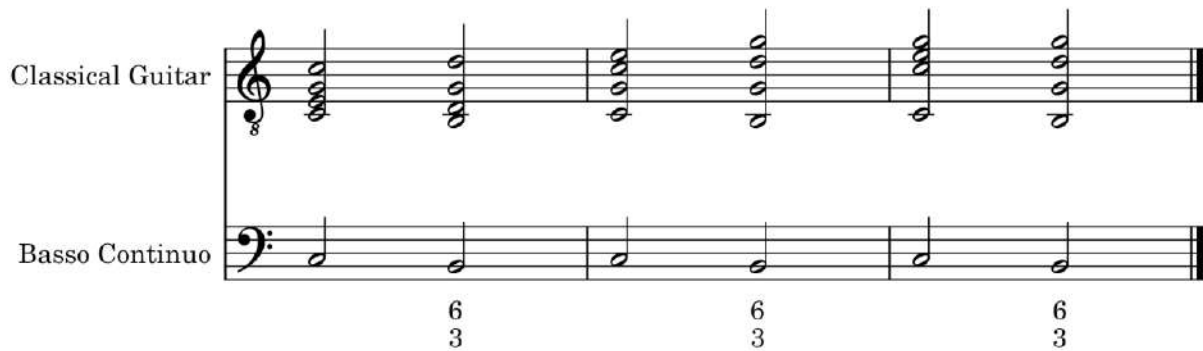
In the process of descending, the Ist and Vth degrees of the scale maintain the same harmonization as in the ascending motion. However, while descending, the scale modulates to the Vth degree of the scale.

### VII Degree of the Scale, Descending Motion

During the descending motion, the VIIth degree of the scale is harmonized with 6-chord which consists of major/minor third, major/minor sixths, and eighth intervals. In the basso continuo part, it is indicated by using “6” figure.



During descending motion VIIth degree is harmonized with a simple sixth since it no longer functions as a leading tone. Also, due to the use of the melodic minor scale for the rule of octave, the VIIth degree becomes a semitone lower during the descending movement.



**Figure 18.** 6 Chord on VIIth Degree, Descending Motion, C Major



**Figure 19.** 6 Chord on VIIth Degree, Descending Motion, A Minor

### VI Degree of the Scale, Descending Motion

While descending, the sixth degree of the scale is accompanied by a +6 chord, comprising intervals of a minor third, perfect fourth, and major sixth. Due to the use of the melodic minor scale for the rule of octave, the VIth degree also becomes a semitone lower during the descending movement.

For major tonalities the major sixth in this case acts as a leading tone to modulate to the Vth degree of the scale and creates a tenor cadence. For minor tonalities, there is still a modulation to Vth degree of the scale, however the 6 of the VIth degree chord arrives on Vth degree using a whole tone this time, thus creating a phrygian cadence (Zapico, 2013, p. 36).



**Figure 20.** +6 Chord on VIth Degree, Descending Motion, C Major



**Figure 21.** +6 Chord on VIth Degree, Descending Motion, A Minor

### IV & III Degrees of the Scale, Descending Motion

This chord is built with a major second, an augmented fourth, and a major sixth. In the context of the rule of octave, this +4 chord on the descending IV helps set up a return to the main tonality as it resolves to the third degree (III). It is commonly figured with  $4+$  or  $\frac{4}{2}$ .



**Figure 22.** +4 Chord on IVth Degree & 6 Chord on IIIth Degree, Descending Motion, C Major



**Figure 23.** +4 Chord on IVth Degree & 6 Chord on IIIth Degree, Descending Motion, A Minor

### II Degree of the Scale and The Rule of Octave, Descending Motion

During the descending motion, the II<sup>nd</sup> degree of the scale is harmonized to be the same as the ascending motion.



**Figure 24.** The Rule of Octave, Descending Motion, C Major



**Figure 25.** The Rule of Octave, Descending Motion, A Minor

### The Rule of Octave in Ascending and Descending Motions



**Figure 26.** The Rule of Octave, C Major



**Figure 27.** The Rule of Octave, C Major, Alternative Position



**Figure 28.** The Rule of Octave, C Major, Alternative Position



**Figure 29.** The Rule of Octave, A Minor



**Figure 30.** The Rule of Octave, A Minor, Alternative Position



**Figure 31.** The Rule of Octave, A Minor, Alternative Position

## DISCUSSION and CONCLUSIONS

This study is centered around the vital pedagogical tool known as the "Rule of Octave," which is employed to master the interpretation of 18<sup>th</sup>-century basso continuo notation. The primary objective is to enhance existing literature by examining the application of the Rule of Octave in the context of classical guitar performance. With this goal in mind, the "Introduction" section lays the foundation by introducing the concept of accompaniment. It emphasizes the flexibility of accompaniment rules during the baroque and renaissance periods and provides essential background information on the use of basso continuo in accompaniment composition. Subsequently, the study explains the Rule of Octave, a technique utilized in the 18th century for the execution of basso continuo notation. The section also incorporates a review of contemporary literature, evaluating the potential contributions

that an exploration of this subject can offer to the knowledge of present-day musicians. The "Methods" section outlines the approach employed in the study.

Moving to the "Results" section, the Rule of Octave is expounded upon, categorically addressing each degree. The figures derived involves diverse chord voicings across different guitar positions, for the C major and A minor scales. The intention is to progressively build and harmonize the entire scale by incrementally introducing new degrees. Unlike preceding guitar-centric research, this study aims to implement the Rule of Octave from various positions. But due to the guitar's nature, getting perfect chord combinations and voice leading across positions is tough. So, it's suggested that some intervals might need to be left out for many chords due to practical reasons. These findings emphasize the need for more study in this area.

After understanding the octave rule in C Major and A Minor, extending this to more tonalities is beneficial for guitarists and students. Digging into common cadences to conclude phrases, analyzing unfigured basslines known as "partimenti," and studying key modulations are essential for developing basso continuo skills. Nonetheless, for guitarists a commendable first step towards becoming proficient in basso continuo involves mastering the octave rule across different tonalities and practicing the ability to execute it from various positions on the scale. This study is expected to provide more educational materials on the topic. Another desired result is an increased enthusiasm and a subsequent surge in research focused on both the octave rule itself and its application in performing basso continuo on the classical guitar.

### **Ethics**

The author declares that the work is written with due consideration of ethical standards.

### **REFERENCES**

- Campion, F. (1716) *Traité d'accompagnement et de composition*. Paris: G. Adam. 15.08.2023 retrieved from [https://imslp.org/wiki/Traité\\_d'accompagnement\\_et\\_de\\_composition\\_\(Campion%2C\\_François\)](https://imslp.org/wiki/Traité_d'accompagnement_et_de_composition_(Campion%2C_François))
- Christensen, T. (1992). The " Règle de l'Octave" in thorough-bass theory and practice. *Acta musicologica*, 64(Fasc. 2), 91-117. 15.08.2023 retrieved from <https://www.jstor.org/stable/932911>
- Croton, P. (2005). *Figured Bass on the Classical Guitar: A Practical Approach Based on the Historical Principles*. Amadeus Verlag (Bernhard Pauler).
- Çepni, S. (2012). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş*. Trabzon: Celepler Matbaacılık.
- Donnington, R. (1992). *The interpretation of early music*, New Revised Edition. ABD: W.W. Norton & Company.
- North, N. (1987). *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*. UK: Indiana Universty Press.
- Randel, D. M. (2003). Accompaniment. *The Harvard Dictionary of Music* (pp. 11–11). USA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Sánchez-Kisielewska, O. (2017). The rule of the octave in first-year undergraduate theory: teaching in the twenty-first century with eighteenth-century strategies. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 31(22), 113-34. 15.08.2023 retrieved from <https://digitalcollections.lipscomb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1243&context=jmtp>
- Sanguinetti, G. (2012). *The art of partimento history, theory, and practice*. USA: Oxford University Press
- Vignali, G. (1789). *Rudimenti di Musica per Accompagnare del Sig.r Maestro Vignali* [Unpublished manuscript]. 15.08.2023 retrieved from [https://imslp.org/wiki/Rudimenti\\_di\\_Musica\\_per\\_Accompagnare\\_del\\_Sig.r\\_Maestro\\_Vignali\\_\(Vignali%2C\\_Gabriele\)](https://imslp.org/wiki/Rudimenti_di_Musica_per_Accompagnare_del_Sig.r_Maestro_Vignali_(Vignali%2C_Gabriele))
- Yerby, J. P. (2012). An introduction to figured bass accompaniment on the classical guitar. [Unpublished doctoral dissertation]. Florida State University. 15.08.2023 retrieved from <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:183202/datastream/PDF/view>
- Zapico, P. (2013). *Intensive Basso Continuo Course. Level 1: Basic*. Independently Published

# ERNEST BLOCH'UN 20. YÜZYIL MÜZİK REPERTUVARINA KAZANDIRDIĞI VİYOLONSEL ESERLERİ

## ERNEST BLOCH'S CELLO WORKS IN THE REPERTOIRE OF 20TH CENTURY MUSIC

Nur AYDAY

Öğr. Gör., Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Müzik Bölümü, Devlet Konservatuarı  
Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5971-1275>

[nayday@anadolu.edu.tr](mailto:nayday@anadolu.edu.tr)

Received: July 29, 2023

Accepted: September 18, 2023

Published: October 31, 2023

### Suggested Citation:

Ayday, N. (2023). Ernest Bloch'un 20. yüzyıl müzik repertuarına kazandırdığı viyolonsel eserleri. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 234-243.



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

### Öz

Ernest Bloch, 20. yüzyıl müziğine farklı birçok formda sayısız oldukça fazla eseri ile katkıda bulunmuş önemli bir besteci ve aynı zamanda da önemli bir eğitimcidir. Geçmiş ve Yahudi kimliğiyle bağlarını koparmadan yarattığı üslup ve yaşadığı dönemin koşullarına sağladığı uyum gibi önemli niteliklerinden dolayı dikkatleri üzerine çekmeyi başarmış bir bestecidir. Ernest Bloch viyolonsel ve orkestra için iki imza eser, bir tanesi üç bölümden oluşan viyolonsel ve piyano için iki parça, üç solo viyolonsel için yazılmış süit ve bir sonat besteleyerek, 20. Yüzyıl viyolonsel repertuarına hatırı sayılır bir katkıda bulunmuştur. Ayrıca keman ve orkestra için bestelediği Baal Shem Suite başlıklı eserinin bir bölümü olan Nigun ve Symphony for Trombone eseri için de viyolonsel uyarlamaları bulunmaktadır. Gençlik yıllarında bestelediği iki bölümden oluşan sonata ise hiç yayımlanmamıştır. Diğer iki eserinin başka enstrümanlardan uyarlanması ve sonatının da hiç yayımlanmamış olmasından dolayı bu üç eser çalışma dışında bırakılmıştır. Çalışmada Bloch'un yaşamı, müzik dili ve viyolonsel için bestelediği eserlerine dair yararlı olduğu düşünülen müzikal ve teknik bilgiler yer almaktadır. Literatür taraması yapılarak elde edilen bu bilgilerin bestecinin eserlerine yönelik farkındalığın artmasını sağlamak, yine bu bilgiler ışığında hem profesyoneller hem de öğrenciler tarafından daha çok icra edilmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Terimler:** Bloch, Viyolonsel, 20. Yüzyıl, Rapsodi, Küçük Parçalar, Obligato, Süit.

### Abstract

Ernest Bloch was an important composer and educator who contributed to 20th century music with a large number of works in a wide variety of forms. He was a composer who succeeded in attracting attention because of his important qualities, such as the style he created without breaking his ties with his past and his Jewish identity, and his adaptation to the conditions of the time in which he lived. Ernest Bloch made a significant contribution to the cello repertoire of the 20th century, writing two characteristic works for cello and orchestra, two pieces for cello and piano, one in three movements, three suites for solo cello and a sonata. There are also cello transcriptions for Nigun, part of his Baal Shem Suite for violin and orchestra, and Symphony for Trombone. Unfortunately, the sonata in two movements that he composed in his youth has never been published. As the other two works were adapted from other instruments and the sonata was never published, these three works were excluded from the study. This study provides musical and technical information on Bloch's life, musical language and works for cello. The aim is to increase awareness of the composer's works with this information obtained from the literature review and, in the light of this information, to increase performance of the works by both professionals and students.

**Keywords:** Bloch, Cello, 20th Century, Rhapsody, Short Pieces, Obligato, Suite.

### GİRİŞ

1880 yılında İsviçre'de doğan Ernest Bloch, küçük yaşlarından itibaren babasının söylediği Yahudi ezgileri ile büyüyerek müziğe ilgi duymaya başlamıştır. İsviçre halk şarkıları ve farklı türdeki diğer müzikler ile tanışması ise ablası sayesinde olmuştur. 14 yaşına geldiğinde Cenevre Konservatuarı'nda Louis Etienne-Reyer (1823-1909) ile keman, ritmik çalışmaları ile ünlü eğitimci ve besteci Jacques Dalcroze (1865-1950) ile kompozisyon çalışmalarına başlamıştır (Selanik, 1996). 1897-99 yıllarında Brüksel'de kemancı ve aynı zamanda besteci Eugene Ysaye (1858-1931) ile keman ve kompozisyon çalışmıştır. Bloch'un bestecilik yeteneğinden oldukça etkilenen Ysaye'nin tavsiyesi üzerine bu alanda daha etkin olmaya karar vermiştir. Hocasının evinde sık sık vakit geçiren besteci,

burada Ysaye'nin yakın arkadaşları olan Claude Debussy (1862-1918), Camille Saint-Saens (1835-1921), Cesar Frank (1822-1890) ve Gabriel Faure (1845-1924) gibi önemli bestecilerle de tanışma imkânı bulmuştur. Daha sonraki kompozisyon çalışmalarına Frank'ın öğrencisi Francois Rasse (1873-1955) ile devam eden Bloch, Ysaye ile hem bir besteci hem de bir orkestra şefi olarak her zaman çok yakın bir arkadaşlık içinde kalmıştır (Becker, 1999).

Daha sonraki yıllarda bağımsızlığını ve kendi müzikal kişiliğini geliştirmek amacıyla (Aktüze, 2013) Frankfurt'ta Iwan Knorr (1853-1916) ile çalışmıştır. Kushner (1980) çalışmasında Bloch'un hocası Knorr'u çok iyi bir pedagog olarak tanımladığını söylemektedir. Kendisinden, onun için hayatındaki en önemli şeylerden biri olan kendi kendini yetiştirmeyi öğrenmiştir. 1901-3 tarihleri arasında yaşadığı Münih'te ilk büyük eseri olan "Symphony in C-sharp Minor"ü besteleyen Bloch, burada gelecekte eşi olacak Margarethe Schneider (1855-1943) ile tanışmıştır. Öğrencilik yıllarının resmi olarak son bulduğu Münih'ten kendi yeteneklerinin farkında ve özgüvenli bir besteci olarak ayrılmıştır.

Paris'te bir süre kalarak buradaki müzik çevresinde bir yer edinmeye çalışmıştır. Ysaye sayesinde daha önceden Debussy ile tanışmış olan Bloch, burada kendisi ile yakın arkadaş olmuştur. Paris'te maruz kaldığı müzikal ortam onda harika bir etki yaratmış olsa da umut ettiği ilgiyi görememesi ve eserlerinin seslendirilmesini sağlayamamasından dolayı Cenevre'ye geri dönme kararı almıştır. Burada evlenerek bir süre babasının yanında çalışmıştır. Boş zamanlarında beste yapmaya devam ederek, 1909'da "Macbeth" isimli lirik dramasını tamamlamıştır (Becker, 1999). 1909-10 yıllarında Neuchatel ve Lausanne'da orkestra konserleri yönetmiş, Cenevre ve Lausanne'da ders vermeye başlamıştır. 1911-1915 yılları arasında Cenevre Konservatuvarı'nda verdiği dersler estetik ve kompozisyon üzerine olmuştur (Aktüze, 2013). Bloch kendini bir Yahudi olarak müziği aracılığıyla ifade etme kararını, hocalık yaptığı bu yıllarda vermiştir. Hedefi Yahudi kültürünü, tarihini ve ideallerini yansıtacak bir ibrani müziği yaratmaktır (Becker, 1999). Bestecinin bu dönemine kadar yarattığı bütün eserler onu mevcut form ve stillerin ustası olarak ortaya koymaktadır. Aslında kendisinin "Yahudi Dönemi" (Jewish Cycle) olarak adlandırdığı dönem, müzikal kişiliğini yansıtan güçlü ve özgün sesin de habercisi olmuştur (Kushner, 1980). Bestecinin bu dönemi 1912-1916 yılları arasında bestelediği eserleri kapsamaktadır. Bu döneminin en son eseri Rhapsody Hebraique: Schelomo'dur. 1916 tarihinde bestelenen Schelomo, bestecinin en sık çalınan ve en beğenilen eseri olmasının yanı sıra aynı zamanda viyolonsel için yayınlamış ilk eseridir (Becker, 1999).

1916'da orkestra şefi olarak Maud Allen adlı dans topluluğu ile ABD'ye turneye giden Bloch, (Becker, 1999), kısa bir süre içinde New York'ta parlak ve yaratıcı bir Yahudi besteci olarak ün kazanmıştır. 1919'da viyola ve piyano için yazdığı Süiti ile Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı Oda Müziği Ödülü'ne layık görülmüştür (Aktüze, 2013).

Kendini önemli bir müzikal kişilik olarak kabul ettirmiş olan Bloch, "Yahudi" bestelerini New York ve Boston gibi merkezlerde seslendirme imkânı bulmuştur. Elde ettiği ün ve başarıları sayesinde karısı ve üç çocuğu ile beraber Amerika'ya taşınma kararı alan besteci, David Mannes'in kurduğu yeni müzik okulunun teori bölümünün başına geçmeyi kabul etmiştir. David Mannes, otobiyografisi "Music Is My Faith" adlı kitabında, onun parlak ve dinamik niteliklere sahip bir adam olduğunu, ancak rutin bir öğretmenlik yaşantısından çok eser yaratmak için doğmuş olduğunu söylemektedir (Kushner, 1980).

1920'de Cleveland Müzik Enstitüsü'nün müzik bölümünü kurması için davet alarak bu okulun müdürlüğünü üstlenmiştir. 1924 yılında da ABD vatandaşlığına geçmiştir (Aktüze, 2013). Cleveland'da yaşadığı dönemde aralarında iki tane keman ve piyano için sonatının, Bloch'la özdeşleşen çeyrek ton kullanımının cesur örneklerinden biri olan ilk piyano beşlisinin, piyano obbligato ve yaylı sazlar için Conceto Grosso'sunun, viyolonsel ve piyano için bestelediği From Jewifh Life ve Meditation Hebraique'in de bulunduğu yirmi bir eser bestelemiştir (Kushner, 1980).

Cleveland'dan ayrılmasının ardından San Francisco Konservatuvarı'nda beş yıl boyunca müdürlük yapmıştır. Bu beş yılın sonunda ise tamamıyla beste yapmasına konsantre olabilecek bir bağış alması karşılığında Berkeley, Kaliforniya Üniversitesi'nin müzik kütüphanesine el yazmalarını bağışlamıştır. Bloch, bu dönemde America: An Epic Rhapsody ve Helvetia gibi en milliyetçi eserlerini üretmiştir. Sonradan gelerek vatandaşı olduğu ülkesi ve doğduğu topraklar onuruna bu eserleri bestelemiştir

(Kushner, 1980). Musical Amerika'nın sponsoru olduğu yarışmada America eseriyle ile 3000 dolarlık birincilik ödülünü kazanmaya layık görülmüştür.

En büyük orkestrasyona sahip eserlerinden biri olan Sacred Service adlı eserinin ilk seslendirilişleri sırasıyla önce 1934'te İtalya'da, daha sonra da New York'ta yapılmıştır. Bu iki konserin de şefliğini kendisi üstlenmiştir. 1934-38 yılları arasında İsviçre'de inzivaya çekilerek yeni eserler bestelemeye devam etmiştir. 1938 yılında tekrar Amerika'ya dönen besteci, o dönemlerde İkinci Dünya Savaş'ından oldukça etkilenmiştir. İnsanlığa dair tüm umudunu yitirmesine sebep olan savaş, yaratıcılığını da körelten bir olgu olmuştur. New York'ta bir süre daha yaşadıkdan sonra Oregon'daki Agate Beach'e yerleşme kararı almıştır. 1937 yılında Bloch'un müziğinin daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacı ile Ernest Bloch Topluluğu adı altında bir dernek kurulmuştur. Aralarında Einstein ve Koussevitsky gibi seçkin bir grup müzisyen, bilim adamı ve yazarın bulunduğu kişiler tarafından Londra'da faaliyet göstermiştir. Topluluk, 1937 Aralık ve 1938 Ocak aylarında Bloch'a ait eserlerin seslendirildiği üç oda müziği konseri düzenlemiştir (Becker, 1999).

1941-52 arasında sadece yaz aylarında Berkeley'deki California Üniversitesi'nde kompozisyon dersleri veren Bloch (Aktüze, 2013), Agate Beach'de bestecilik hayatının son ve en verimli dönemini geçirmiştir. Burada yazdığı en önemli eserler viyola ve orkestra için Suite Hebraique ve iki numaralı yaylı kvartettidir (Kushner, 1980). 1958'de hastalığına rağmen tüm yaratıcılığı ile beste yapmaya devam eden besteci, 1959 yılında kanser sebebiyle Oregon'da hayatını kaybetmiştir.

İbrani müziğin kurucusu olan ve bu müziğin yayılması için büyük çaba sarf eden Bloch, 1947'de Sanatlar ve Bilimler Amerikan Akademisi'nin Müzik Altın Madalyası'nı; 1952'de de Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.3 ve Concerto Grosso No.2 ile New York Müzik Eleştirmenleri Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır. Tanınmış eserleri arasında Keman Konçertosu, keman ve piyano için Baal Shem, viyolonsel ve piyano için From Jewish Life, yaylı çalgılar kvartetleri ve en önemlisi olan Schelomo-Rhapsody Hebraique yer almaktadır. Öğrencilerinden bazıları ünlü avangart besteci George Antheil, besteci ve müzikolog Roger Sessions'dur (Aktüze, 2013).

### **Ernest Bloch'un Müzik Dili**

Ernest Bloch, yarattığı Yahudi müzik motifleri ile Batı ve Orta Avrupa'nın en önemli Yahudi bestecisi haline gelmiştir. Müziğinde İbrani melodilerden oluşturduğu dört sesli tetrachordal karakterler bulunan Bloch'un genel olarak melodileri modal yapıdadır (Haines, 1970). Müzik yazısındaki dramatik lirizm, şeffaflık ve bu şeffaflığın içinde yer alan anlaşılması zor, aynı zamanda da sade müzik dili onu diğer bestecilerden ayıran en önemli özelliklerindedir. Batı Yahudi müziğinin ölçütü haline gelen eserlerindeki karışık ruh halleri ve Strauss'un etkileyici müzik anlatımına benzer müzik yazısı, bu eserlere belirli bir dramatizm ve dengesizlik izlenimi oluşturma isteği katmaktadır (Weisser, 1954).

Diğer bir taraftan kolektif Yahudi ruhunun anlaşılması güç ve soyut niteliklerini ifade etme görevini üstlenen Bloch'un, halk ezgileriyle ilişkili temalarını bilinçli olarak kullanması milliyetçi bir dışavurum kaygısı taşıdığı anlamına da gelmemektedir. Kushner'in (1980) çalışmasında bulunan ve bestecinin bu durumla ilgili açıklamaları şu şekildedir: "İnanıyorum ki en iyi olduğum çalışmalar, en açık şekilde ırksal olduğum çalışmalardır, ancak ırksal nitelik yalnızca halk temalarında değil aynı zamanda da kendimdedir." Bestecinin yaratıcı düşüncesinde baskın bir şekilde görülen bu bilinç, yirminci yüzyılın Yahudi halkını bir ırk olarak görmenin doğasında var olan zorluğa ne yazık ki izin vermemektedir. Yahudilik, farklı ulusal, kültürel ve -daha da önemlisi- ırksal geçmişlere sahip bireyler tarafından uygulanan bir dindir. Bununla birlikte, bestecinin yarattığı çalışmaların içeriğinin, kendi kişisel anlayışı ve Yahudi müziğine getirdiği kişisel yorumu olduğu göz ardı edilmemelidir. 1912-1916 yıllarını kapsayan "Yahudi Dönemi" eserleri, Bloch'u sadece önemli bir besteci haline getirmekle kalmamış, zaman zaman da bir besteci olarak onu dar bir çerçeveye hapsetmiştir. Eserlerinde bulunan "Yahudi" içerikleri aslında yarattığı büyük sanatın içinde bestecinin küçük bir yönünü temsil etmektedir. Bestecinin sadece Yahudi içerikleri ile incelenmesi, çok kapsamlı sanatının bir bütün olarak değerlendirilmesini de engellemektedir. Ancak gelişim yolunda attığı bu gerekli bir adımın kazandırdığı şöhret ve sonucunda kazandığı takdir, bestecinin birçok alanda yeni yollar açmasını sağlamıştır (Kushner, 1980).

Bloch'un sanatı duygularımıza tutunarak ısrarla dikkatimizi çekme eğilimindedir. Onun müziği, sonsuzluğu ifade etmekle birlikte, eş zamanlı olarak içimizdeki bir yerden gelen eski hatıraları da uyandırmaktadır. Guido M. Gatti ve Baker (1921), bestecinin müziğini şu şekilde ifade etmektedir: Müziğindeki çizgiler yumuşak bir şekilde bükülmez ve zarafetin çekimi ile duyuları baştan çıkarma çabası da bulunmamaktadır; Bloch'un müziği sizi kavrar ve sarsar. Onun müziği size acı çektirir; Bloch'un müziği bize hayatın trajik anlamını gösterir; tutkuların savaştığı ve sürekli tekrarlanan bir yangının göz kamaştırıcı kırmızısının gezindiği, insanoğlunun ölümcül mücadelesini anlatan, dünyanın ebedi bir panoramasını gözler önüne sermektedir. Ancak Oregon'da yaşadığı on sekiz yıllık son döneminin eserlerine günümüzün perspektifi ile bakıldığında ise görüyoruz ki geçmiş dönemlerinde sıklıkla kullandığı bu açık öznelik ve duygusallığın yerini nesnelleşen bir duruş ve eserlerinde kullandığı biçimsel tasarım fikri almıştır (Kushner, 1980).

Ekleme gerekmektedir ki, Bloch'un Yahudi ve Amerikan müziği üzerindeki etkisi yalnızca yazdığı eserlerle sınırlı değildir, aynı zamanda eğitimini ilerlettiği ve müzik tarzlarının oluşmasına yardımcı olduğu birçok öğrencisi de bulunmaktadır. Cleveland'daki öğrencisi ve ortağı Roger Sessions; Douglas Moore, Bernard Rogers, Randall Thompson, Frederick Jacobi, Quincy Porter, Ernst Bacon, Theodore Chanler, Herbert Elwell, Isadore Freed, Ethel Glenn Hier, Rosalie Housman, LeRoy J. Robertson, Ethel Leginska, Mark Brunswick, Ray Green, George Antheil ve diğer birçok besteciye ders vererek de bakış açısı ve müzikal düşüncelerinin yayılmasını sağlamıştır (Haines, 1970).

### **Eserlerinde Kullandığı Genel Biçim, Armoni ve Ritim Unsurları**

Biçim konusunda Bloch senfonik olmaktan daha çok rapsodik bir yapıya sahiptir. Eserlerinde aşamalı tematik gelişim yerine tamamen gelişen melodik oluşumların, mantıksal bir biçimde bir araya gelmesine izin vermektedir. Hareketlerin oranları ve tonları konusunda kendisine önemli ölçüde özgürlük tanımıştır. Küçük parçaların çoğu, gruplar içinde sık sık tematik yakınlıklar içeren basit üçlü formdadır. Bloch'un armonisi ise hiçbir kısıtlayıcılığa tabi değildir. Temel anlamda armonik unsur olarak yalın dörtlü, beşli ve oktavlar ve bunların üçünden oluşan akorlar kullanılmaktadır. Armonik yapılarında yanlış bağlantı örnekleri, aksanlı geçiş notaları ve üst üste bindirilmiş, birbiriyle bağlantısı olmayan üçlülerden kaynaklanan uyumsuzluklar da bulunmaktadır. Müziği bazen iki tonludur ve dahası, tam tonalizme doğru güçlü bir eğilim göstermektedir. İşlevleri müziğe renk katmak olan tonaliteleri tanımlamak zordur ve bu tanımlamayı yapmak da genellikle önemsizdir. Tonalitelerin parlaklık ve derinliği anlamında ışık ve gölge etkileşiminden maksimum kontrast ve denge sağlayan Bloch, tonalitelerin altında yatan özü de tamamen ortadan kaldırmamaktadır. Bloch, armonisinde özgür olduğu kadar, zaman işaretlerini de özgür bir şekilde kullanır, eserlerinin ritmik yapılarını bu yol ile sınırsızlaştırmayı tercih etmektedir. Eserlerinde düzenli olarak yinelenen tam vurgu hissini istediği zaman yok edebilme gücüne de sahiptir. Bunun sonucunda ise doğu müziğine benzer bir melodik özgürlük ortaya çıkmaktadır. Sıklıkla bas partiler için değişken olmayan ancak tekrarlanan bir ritmi kullanmayı tercih etmektedir (Haines, 1970). "Bloch ritmi" olarak adlandırılan kendine has bir şekilde kullandığı ani noktalı figürler tüm eserlerinde belirgin bir şekilde yer almaktadır. Bu kısa notanın - genellikle on altılık- noktalı notadan önce geldiği, noktalı bir ritim biçimidir (Newlin, 1947).

### **Viyolonsel Eserleri**

Çalışmada yer verilen ve Ernest Bloch'un viyolonsel için bestelediği eserleri, bestecinin farklı dönemlerinde yer almaktadır. Neredeyse tüm dünyayı dolaşan ve bu gezileri sırasında bestecilik tarzını kişiselleştiren ve gelişmiş bir şekilde sokan bestecinin eserleri, kariyerindeki farklı dönemleri ortaya koymaktadır.

Schelomo, bestecinin içgüdüsel olarak Yahudilere özgü bir üslupla kendini ifade ettiği "Yahudi Dönemi"nin sonunda ve erken dönem eserlerinin bulunduğu bir dönemin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu döneminin müziği büyük bir canlılık ve enerji ile doludur. Gelişmiş melodik çizgiler ve ritmik unsurların serbest kullanımı açıkça görülmektedir. Yarattığı Yahudi motiflerinin ve artırılmış aralıkların kullanımı, canlı armonik renklerin kullanımı kadar belirgindir. İdeali, ırkını ifade edecek bir Yahudi müziği yaratmaktır. Cleveland Müzik Enstitüsü'nde çalıştığı ve Amerikan vatandaşlığı aldığı 1924 tarihine denk gelen eserleri *From Jewish Life* ve *Meditation Hebraique*'tir. *Voice in the Wilderness* başlıklı senfonik şiiri, 1936 yılında İsviçre'de çekildiği inziva dönemine aittir. Bloch, bu



döneminde Yahudi bir müzisyenden çok tüm ırk ve inançların bestecisi olma düşüncesinde, geniş formlara ve tutkulu ifadelerle yönelen bir müzik dili geliştirmiştir (Haines, 1970). Son dönemi olarak ifade edilen Oregon yıllarında ise Solo Viyolonsel Sütlerini bestelemiştir. Hayatının son on sekiz yılını kapsayan bu dönemde Bloch, geleneksel müzik biçimlerine, parçaların dengesine ve tonalite ile hareketlerin klasik ilişkilerine daha fazla önem vermiştir. Eserlerinde çok fazla farklı ton ve doğu imgeleri kullanıyor olsa da genel tasarımları klasik formdadır. Besteci bu dönemde bestelediği eserlerinde klasik formları -sonatlar, sütler ve kuartetler- yine kendine has bir biçimde ele almıştır. Geçmişin kapsamlı programatik eserleri bu dönemde artık yer almamaktadır. Müziği, Rönesans ve Barok geleneklerinin etkisi altında olması ve Yahudi motiflerinden çok az etkilenmesi sebebiyle benzersizdir. Ne yazık ki Oregon-Agate Beach'te bestelediği eserleri, "Yahudi Dönemi"nde bestelediği dışa dönük erken dönem müziklerinin gölgesinde kalmaktadır (Pardi, 2018).

### **Rhapsodie Hebraïque: Schelomo**

Ernest Bloch, 1915'in sonlarında temellerini attığı Schelomo başlıklı eserini iki hafta gibi kısa bir sürede -viyolonselci Alexander Barjansky (1883-1946) ve eşinin sanatından ilham alarak- 1916'nın şubat ayında tamamlamıştır. Eserin ismini ise yine Barjansky ailesinin yakın dostluğuyla geliştirdikleri fikir alışverişleri sonucunda vermiştir. Aktüze'nin (2013) kitabında eserin ismine dair yer alan bilgiye göre şu şekilde de bir açıklama bulunmaktadır: "Dünyanın beni üzen o korkunç halini ve felaketlerini belki de sadece Hazreti Süleyman'ın hikmeti önleyebilirdi. Ben de eserime bu yüzden aynı adı verdim." Amerika'ya yerleşmeden hemen önce İsviçre'de bestelenen eserin ilk seslendirilişi, 1917'de Philadelphia Orkestrası'nın solo viyolonsel sanatçısı Hans Kindler (1892-1949) tarafından, Artur Bozanzky'nin (1877-1939) şefliğinde, Müzik Dostları Derneği'nin himayesi altında New York'taki ünlü Carnegie Hall'da gerçekleşmiştir.

Eser, solo enstrüman ile orkestranın karşı karşıya geldiği konçerto prensibini senfonik şiir ve rapsodi kavramlarıyla birleştirmektedir. Her biri güçlü orkestral doruk noktası içeren üç kısımlı, dramatik, hüznü bazen de heyecanlı bir eser olma özelliğine sahiptir (Aktüze, 2013). Schelomo üçlü formda tek bölümlü bir eserdir, ayrıca bir giriş ve bir koda içermektedir (Knapp, 2016). Lento moderato-Allegro moderato-Andante moderato (yavaş-hızlı-yavaş) başlıkları bulunan tek bölümlü eserin tamamına hâkim olan iki ana tema vardır. Birincisi birinci bölümün ana teması, ikincisi ise ikinci bölümün ana temasıdır. Üçüncü bölüm, önceki materyalin yavaş bir şekilde geliştirilmesi ve yeniden özetidir (Price, 1995).

Rapsodinin Lento moderato başlığındaki ilk bölümü, Kral Solomon'un sesini temsil eden, tutkulu tınısıyla uzun cümlelerden oluşan viyolonsel kadansı ile başlamaktadır (Aktüze, 2013). Bloch'un, "Schelomo'nun kendisi, onu üzücü sonuçlara götüren şeyi anlatıyor" tanımlaması, eserdeki viyolonsel solonun acı fakat yakın sesinin, hükümdarın yalnız başına konuşmasını veya toplulukla diyaloglarını simgelemektedir. Açılış teması da kendi içinde üç bölümden oluşmaktadır. Allegro moderato'daki ikinci bölüm, yedi ölçü uzunluğunda, ritmik bir melodinin ardından diatonik olarak hareket eden çeyrek ve yarım notalardan oluşan bir Piu animato pasajından oluşmaktadır. Bu tema aynı zamanda rapsodide kullanılan tek gerçek Yahudi melodisidir. Bloch'un küçükken babası tarafından kendisine söylendiğini hatırladığı Kodosh Attoh adlı bir Güney Alman Yahudi melodisine dayanmaktadır. Solo viyolonsel, tüm rapsodi boyunca militarist ikinci temayı yalnızca bir kez belirtmektedir. Bu tema, Bloch'un çeşitli temalarını eserin yapı taşları olarak düzenli bir şekilde kullandığı düşünüldüğünde önemli hale gelmektedir. Açılış kadans temasının uzun bir tekrarının başladığı bölüm ise Kral Solomon'un sesinin tüm bu olup bitenlerin üzerine özgürce ağıt yakması açısından dikkat çekicidir. Viyolonsel ritmik yazısı genel olarak belirsizdir, orkestrada bulunan itici ritimlere karşı sekizlik nota beşlileri ile karşılık vermektedir. Eserin üçüncü bölümü Andante moderato başlığındadır ve besteci bu bölümde yeni bir tematik malzeme kullanmamaktadır. Bununla birlikte, daha önce kullanılan malzemeye yeni bir ışık tutmaktadır. Başlangıcından itibaren, ısrarcı ikinci temanın bir kalıntısının bulunduğu bu bölümdeki solo viyolonsel yazısı son derece kasvetlidir (Price, 1995). Bu kasvetli hava Kral Solomon'un karamsarlığının galip gelmesi ve eserin sessiz bir umutsuzluk içinde sona ermesi anlamına gelmektedir (Ginell, 2009).

Schelomo'daki solo viyolonselın derin sesi ve çeşitli renklerden oluşan orkestral desenler aslında eserin başlığına da ismini veren hükümdarın müzikal olarak somutlaştırılmasıdır (Kushner, 1980). Düşünceli, felsefi ve tutkulu bir adam olan Kral Solomon'u diğer bir deyişle Hazreti Süleyman'ı anlatmaktadır. Solo viyolonsel Solomon'u temsil eder, orkestra ise onun halkı ve krallığıdır. Eser, onu seslendirecek solistlere kendilerini ifade etmeleri ve müziği yorumlayabilmelerine olanak sağlayan bir yapıya sahiptir. Bloch, 20. yüzyıl dönemine ait bu önemli eserinde eski ile yeni öğelerin karışımı olan otantik tınıları, yoğun bir solo ve gösterişli bir orkestra ile bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Eserde "eski" tanımlaması altındaki öğeler genel olarak Yahudi modları, paralel dörtlüler, şofar ya da koç boynuzu olarak da adlandırılan eski bir Yahudi ayin enstrümanının sesini çağrıştıran Yahudi motifidir. Bestecinin eserlerinde küçük ama etkili bir dokunuş olarak sıklıkla kullandığı tek bir çeyrek ton notası da eserin son bölümünde yer almaktadır (Ginell, 2009). Eserin ortalama süresi yirmi dakikadır.

### **From Jewish Life**

Besteci üç bölümden oluşan bu eserini, 1924'te Cleveland Müzik Enstitüsü'nün müdürlüğünü yaptığı sırada, Amerika'da bestelemiştir. Eserin tamamı Schelomo'nun ilk seslendirilişini gerçekleştiren çellist Hans Kindler'e ithaf edilmiştir. Prayer, Supplication ve Jewish Song başlıklarını taşıyan eserin üç bölümü de kısa ve basit formlara sahiptir (Becker, 1999). Bloch, bu eserinde viyolonselın daha çok anlatımsal yönünü ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Viyolonselın lirik, müzikal anlatımın yüksek ve duygu dolu olması bu parçaları daha da çekici hale getirmektedir (Haines, 1970).

İlk bölüm olan Prayer, üç kısım ve bir kodadan oluşmaktadır. Tonalitesi modal bir karakterdedir ve Fa armonik minör gamına dayanmaktadır. İlk kısımdaki melodi, eserin başlığındaki gibi bir yakarış ve yalvarma hissi vermektedir. Viyolonseldeki melodi, piyanoda bulunan akorların basit bir tınısıyla başlamaktadır. Bloch'un kendine özgü çeyrek ton kullanımı ise bölümün kodaında bulunmaktadır. Çeyrek ton burada insan sesinin feryat etmesini, ağlamasını taklit eden bir efekt olarak kullanılmıştır. Bölümün bitişi, armonik açıdan yarım kadans olması sebebiyle tam bir kapanış havası vermemektedir. Bloch bu kapanış hissini kadans akorlarının rallentando ve pianissimoya diminuendo ile birlikte tekrarlanması gibi geleneksel bir yolla elde etmektedir. Bahsedilen bu geleneksel yol diğer bölümlerin sonları için de geçerlidir. Supplication, ilk bölümden biraz daha kısadır. Bununla birlikte, Prayer'da bulunan tüm ifadesel nitelikler bu parçada da bulunmaktadır. Basit ikili bir form ve kodaı ile birlikte net cümlelerden oluşmaktadır. Dört farklı cümleden oluşan bölümün melodik malzemesi ağırlıklı olarak viyolonsel çizgisinde bulunmaktadır. Bu bölüm piyano partisindeki iki ölçülük bir girişle başlar, daha sonrasında ise viyolonsel birinci cümlesi ile müziğe dahil olur. Jewish Song, üç bölümün sonuncusudur ve aralarında en kısa ve en basit olanıdır. İkinci bölümdeki gibi ikili form ve bir kodaı bulunmaktadır. Do minörde başlayıp Do Majörde bitiyor gibi görünen bölüm, gamın özellikle 2. ve 3. derecelerinde kullanılan artırılmış ikili aralıklardan dolayı frıgian moduna ait olduğu izlenimini vermektedir (Becker, 1999).

Özetlemek gerekirse, bölümlerin genelinde basit bir armoni üzerine kurulan melodi çizgisinin, doğaçlamayı andırdığı ve süslemelerin sıklıkla kullanıldığı vokal bir tarz bulunmaktadır. Yine Bloch'un eserlerinde çokça kullandığı, müziğine Yahudi tınılarını eklemesine yardımcı olan artırılmış ikili aralıklar ve çeyrek ton kullanımları da gözlenmektedir. Üçlü sekizliklerin, çift sekizliklerle ve sürekli akor eşliğiyle birleşimi, onun müziğine metrik bir özgürlük hissi vermektedir. Doğal olarak ritimde güçlü vuruşlar ve metrik vurgular bulunmamaktadır (Haines, 1970). Üç bölümlük eserin icracılar için gerçek zorluğu, belirtilen tempo değişikliklerini yorumlarken doğru kararlar verebilmek, bireysel yorumlamaya açık melodilerin içindeki artırılmış ikili ve çeyrek tonları doğru sesler ile çalmak ve süslemelerin zamanlaması gibi unsurları eserin başından sonuna kadar net bir şekilde tasarlayabilmektir. Eserin süresi yaklaşık dokuz dakikadır.

### **Meditation Hebraique**

Meditation Hebraique, yine bestecinin Cleveland'da yaşadığı döneme ait, 1924 tarihinde bestelediği bir eserdir. Ernest Bloch bu eserini hem bir müzisyen hem de bir insan olarak büyük saygı ve hayranlık duyduğu Pablo Casals'a (1876-1973) ithaf etmiştir. Prayer gibi bir üne sahip olmamakla birlikte çok da sık çalınmayan bu eser, form açısından From Jewish Life'tan farklı olarak daha programlı bir biçimde bestelenmiştir (Becker, 1999).

Eser, kemer formu olarak adlandırılan -parçada bulunan müzikal bölümlerin tümünün veya bir kısmının ters bir sıralama ile tekrarlanmasına dayalı- merkezi hareket etrafında dönen bölümlerin bulunduğu simetrik bir yapıdadır. Kullanılan cümleler genellikle dört ölçü uzunluğunda ve düzensizdir (Becker, 1999). Genel biçimsel yapısı itibari ile iki bölüm artı kodadan oluşan bileşik ikili bir forma sahiptir. Eserin Moderato başlığı altındaki ilk bölümü küçük motif figürlerinin birbirine bağlandığı motifler üzerine kurulmuştur. Tonalitesi ise do sesi üzerine inşa edilmiş, modal özelliklere sahip armonik minör bir gamdır. Bölümün devamında tanımlanması oldukça güç ve birbiriyle ilişkisi olmayan tonlar bulursa da genel olarak bunların dorian ve mixolydian modları üzerine kurulduğu söylenebilmektedir. Piyanonun sol elinde bulunan ostinato basta çok güçlü bir senkop kullanılmaktadır, bunun yanı sıra üst çizgide ise metrik bir his bulunmamaktadır. Eserin bu kısmında bestecinin vokal stilini doğaçlama havası içerisinde yaratmasına yardımcı olan süslemeleri ve sık tempo değişiklikleri gibi kendine has özelliklerini kullandığı gözlemlenmektedir. Artırılmış ikili aralıklar ve Doğu'ya özgü çeyrek ton kullanımları da yine burada karşımıza çıkmaktadır (Haines, 1970). İkinci kısım Allegro deciso başlığını taşımaktadır. Oldukça yoğun ve modülasyonlu bir stili olan bölümün melodik karakteri birinci bölüme oranla tamamen farklı ve ritmik bir yapıdadır (Becker, 1999). Genel olarak yalın bir şekilde dörtlü, beşli ve oktavlar kullanılmaktadır. Bu kısım Yahudilere özgü Hasidik bir şarkıyı andırmaktadır (Haines, 1970). Dindar anlamına gelen Hasidik kelimesi aynı zamanda da 18. yüzyılın ortalarında Doğu Avrupa'da ortaya çıkmış bir Yahudi mezhebidir. Bu mezhebin şarkıları sadece erkekler tarafından söylenmektedir ve tamamen sözsüzdür. Biçim ve karakter açısından en orijinal ve yüce olanlarıdır. Mistik karaktere sahip bu şarkılar dini bir amaç taşımakla beraber ibadet için kullanılmamakta, ibadete hazırlayıcı ve ilham verici nitelikler taşımaktadır. Koda eserin başında da bulunan, müziğe bir teslimiyet ve kabullenme havası katan senkoplu do pedalının tekrar çalınması ile başlamaktadır. Moderato başlıklı bu kısım, kısa bir coşkulu anın ardından başladığı yerde, sakin bir şekilde sonlanmaktadır. Eserin süresi ortalama yedi dakikadır.

### **Voice in the Wilderness**

Voice in the Wilderness, Bloch'un Schelomo ile birlikte, viyolonsel ve orkestra için yazdığı en önemli iki eserinden biridir. Eseri 1934-38 yılları arasında İsviçre'nin Fransa sınırına yakın dağlarının arasında bulunan Chatel Haute Savoie kentinde inzivaya çekildiği döneminde yazmıştır. Eser yirmi yıl sonra yazılmış olmasına rağmen Bloch'un ilk başyapıtı sayılan Schelomo'yu anımsatmakta ve onun ardılı olarak düşünülmektedir. Ancak incelendiğinde altı bölümden oluşmasıyla bile bestecinin daha farklı bir anlayışa sahip olduğu, bestecilik tarzını değiştirdiği gözlemlenmektedir (Becker, 1999). Schelomo ile aynı orkestral enstrumantasyona sahip olsa da senfonik şiir formunda yazılan bu eser, bestecinin son programatik eseri sayılmaktadır (Pardi, 2018).

1936 yılında bestelenen eserin dikkat çeken bir biçimi bulunmaktadır. İsimsiz olarak yazılan altı bölümün her biri, solo viyolonsel girişinden önce uzun bir orkestrasyona sahiptir. Her biri kendine has karaktere sahip bölümler, solo viyolonsel hisli ve etkileyici sesiyle ara vermeden birbirine attaca bir biçimde bağlanmaktadır. Besteciye göre eserdeki tematik yapı ne kendisinden önce gelenin bir varyasyonudur, ne de tam anlamıyla yeniden yorumudur. Bölümlerde bulunan her melodik ifade, aslında kendinden önce gelen bölüm veya bölümlerin tematik ve duygusal malzemesine dayandırılmıştır. Eserin başlangıcı karakteristik "Bloch ritmi"ni, modal tonu karanlık pes seslerdeki ikilemeleri, paralel beşli ve dörtlüleri içermektedir. Bestecinin kişisel ifade biçiminin özeti olan eserin (Newlin, 1947) farklı biçimine ek olarak paralellik, sürekli değişen ölçü ve tempo kullanımları da açıkça fark edilmektedir (Kushner, 1980).

İlk beş bölüm Bloch tarafından piyano için transkribe edilmiş, öngörüler ve kehanetler olarak adlandırılmıştır. Bloch, Voice in the Wilderness'ı monolog niteliğindeki parçalardan oluşan bir süit, kehanetsel renk tonuna sahip ruh halleri olarak tanımlamaktadır (Becker, 1999). Eser genel olarak kasvetli duyuluyor olsa da aslında meditatif bir ruh haline de sahiptir (Kushner, 1980). Bloch ayrıca eserde viyolonsel bir dramdaki karakter gibi, gösterişten uzak ancak etkileyici bir rolü bulunduğunun altını çizmektedir. Altıncı bölümü ise viyolonsel neşeli ve biraz da barbar bir ruh hali içindeki kalabalığa bireysel olarak karşı çıkışına benzetmektedir. Bloch bestelediği iki duayen eserin renksel tanımlamasını da şu şekilde açıklamaktadır: Voice in the Wilderness bronz ve kahverengi renklere, Schelomo ise Kral Solomon'un tüm karanlığı ve kasvetine rağmen kırmızı ve altın renklere sahiptir

(Becker, 1999). Viyolonsel ve orkestra için farklı bir eser daha yazmayı planlayan Bloch, bunu gerçekleştirecek kadar yaşayamamıştır. Eserin ortalama süresi yirmi dakikadır.

### **Solo Viyolonsel Süitleri**

Bloch'un ölümünden önceki on sekiz yılını kapsayan Agate Beach'teki dönemi, bestecilik tarzının keskin bir şekilde değiştiği, programatik eserlerden programatik olmayan eserlere geçtiği son dönemidir. Buna ek olarak, Oregon'da yaşadığı bu dönemin büyük bir kısmında Kaliforniya Üniversitesi'nde ders vermiş, zamanını Beethoven ve Brahms gibi büyük ustalar üzerine çalışmaya ve kontrpuan öğretmeye ayırmıştır. Genellikle Yahudi müziği bestecisi olarak tasvir edilen Bloch'un Oregon'da yazdığı müziklere bakıldığında Bach ve Brahms gibi geleneksel bir besteci olma eğilimi taşıdığı gözlemlenmektedir (Pardi, 2018). Solo yaylı çalgılar için ikisi keman, biri viyola ve üçü de viyolonsel olmak üzere altı süit bestelemiştir. Bu süitler bir bakıma Bloch'un Bach'a olan hayranlığını ortaya koymaktadır ve programatiklikten uzaklaşıp, kendi müzikal deyim ve tekniklerini eski formlar ile birleştirerek yeni bir müzik yarattığını da göstermektedir (Lee, 2020).

Solo Viyolonsel Süitleri, ünlü çellist Zara Nelsova'nın (1918-2002) Agate Beach'e yaptığı bir ziyaretle ortaya çıkmıştır. Nelsova'ya ithaf ettiği ilk iki viyolonsel süiti 1956'da üçüncüsü ise 1957 yılında bestelenmiştir. İkili arasındaki bir yanlış anlaşılma, üçüncü süitin ithaf edilmesini engellemiştir (Becker, 1999).

Eserlerinde, Bach'ın süitlerinde rastlanan basit ritmik kalıpları ve melodik motif unsurlarını kullanan Bloch'un barok tarzdan oldukça etkilendiği ve bu tarzla tarihsel açıdan ince bir bağlantı kurduğu düşünülmektedir. Ancak doğaldır ki Bloch'un süitleri daha çağdaş bir görünüm sergiler ve daha çok Bach'a bir gönderme niteliği taşımaktadır. Bloch'un süitlerinin formları genel olarak basittir. İlk iki süit tonaliteyi belirleyen serbest yapıdaki bir prelüd ile açılır ve ardından üç bölüm gelir ve yavaş-hızlı-yavaş-hızlı yapılarıyla kilise sonatlarını andırmaktadır (Lee, 2020). Sonraki bölümler ise daha karmaşık bir yapı sunmaktadır. Bloch yapısal açıdan barok dans süitlerini birebir taklit etmek yerine kendine özgü melez bir süit yaratmıştır. Orta bölümler Allemande, Bouree ve Gigue danslarının ritimleri gibi eski unsurlardan yararlanmaktadır ancak bu başlıklar onun orta bölümlerinin tanımlayıcısı değildir (Pardi, 2018).

Bir numaralı süit, biçimsel tasarım açısından barok süite en yakın olanıdır. Bölümleri, Prelüd-Allemande-Canzona-Allegro'dur. İkinci süit de ilkinen benzer bir yapıya sahiptir. Bölüm başlıkları, Prelüd-Allegro-Andante tranquillo-Allegro'dur ve tüm bölümler birbirine bağlıdır. Diğerlerinden farklı olarak son süit ise beş bölümden oluşmaktadır. Başlıkları, Allegro deciso-Andante-Allegro-Andante-Allegro giocoso'dur. Prelüdü yoktur ve ilk iki süitten farklı olarak hızlı-yavaş-hızlı-yavaş-hızlıdır. Süitlerin müzikal ve teknik yapılarına genel bir çerçevede bakacak olursak, besteci her üç süitinde de kendisinin ve Yahudi müziğinin vazgeçilmez olan artırılmış ikili aralıkların yer aldığı dorian, phrygian ve aeolian, zaman zaman da mixolydian modlarını kullanmıştır. Süitlerindeki en önemli özellik olan kromatizm ise yavaş bölümlerin rapsodik niteliğiyle birleştiğinde, bir özgürlük ve açıklık hissi sağlamaktadır (Becker, 1999). Süitlerinde genel olarak daha basit ritmik kalıplara yer veren Bloch, aynı uzunlukta üç ila dört notadan oluşan düzenli nota kalıplarını ve simetrik cümle dizilerini kullanmayı tercih etmiştir. Bununla birlikte, özellikle yavaş bölümlerde noktalı ritimler, uzun nota ve ardından kısa nota kalıpları, gigue benzeri basit üçlü ritimler süitlerin tümüne serpiştirilmiştir. Bu ritimler, tempo ve ölçü ile birlikte belirli bir Barok dansın tanımlayıcı unsurlarıdır. Bu yönüyle Bach'ın besteleme yöntemlerine daha yakındır. Bach'ın stilinden farklı olarak, ritmik kalıplarda düzensizlikler yaratan, zaman işaretlerinin hızla değiştiği pasajlar da bulunmaktadır. Bloch ayrıca Bach'ın sıklıkla kullandığı, önceki pasajlardaki melodik unsurların yeniden ortaya çıktığı kendinden ödünç alma tekniğini de kullanmıştır (Lee, 2020). İlk süit ortalama on bir, ikinci süit on dokuz ve son süit ise on iki dakikadır.

### **Sonuç**

Müzik repertuarında viyolonsel için bestelenmiş farklı formlara ait sayısı oldukça fazla eser bulunmaktadır. Ne yazık ki bu eserlerin tümünün bir yaşam süresi boyunca seslendirilmesi epeyce zordur. Doğal olarak bazı besteci ve türlere ait eserler bu çemberin dışında kalabilmektedir.

Eserlerinde kullandığı konularının canlılığı, dönemine ayak uyduran ancak modasından etkilenmeden geliştirdiği benzersiz müziği ile Bloch, hiç şüphesiz ki hem besteciliği hem de eğitimciliği açısından takdir edilen, kazandığı ödüller ile de bunu kanıtlamış özel bir sanatçıdır. 20. yüzyıl müzik repertuarına yeni bir soluk getiren Bloch'un viyolonsel eserleri, bestecinin kendine has müzikal deneyimlerini içeren, geçmiş ile 20. yüzyılı birbirine bağlayan, oradan da yaşadığımız döneme köprü kuran bir niteliğe sahiptir. Bestecinin eserleri geleneksel ile yenilikçi yaklaşımları bir araya getirmesi açısından önem taşımaktadır. Bu müzikal ve teknik yaklaşımlar genel olarak, standart kalıpların dışında kullanılan birbiriyle ilintili ve ilintisiz tonaliteler, tonal yapıların içine gizlenen, çoğu zaman da cesur ve net bir şekilde sergilenen modal diziler, artırılmış ikili aralıklar, çeyrek ton kullanımı, adını alan Bloch ritmi, ritim özgürlükleri, tempo dinamikleri, titiz artikülasyon ve bağ kullanımları olarak özetlenebilir. Kendi yorumunu özgürce eklemesine olanak sağlayan Bloch'un eserlerinde, icracının öncelikli olarak entonasyon ve ritim gibi teknik özelliklerini özümsemesi gerekmektedir. Duygusal olgunluk gerektiren lirik melodilerin şarkılama tekniğiyle çalışılması ve daha sonrasında ise bunlara gerekli ton arayışları ile vibrato özelliklerini de eklemek icracılar için yararlı olacaktır. Bu çalışmalar icracının kişisel müzik anlatımını geliştirmesine de olanak sağlamaktadır. Çalışmada besteciye ait yazılı Türkçe kaynakların kısıtlı olması öneminden yola çıkarak konunun meraklıları için temel bilgilere yer verilmiştir. Ernest Bloch'un müzik dili ve yaratımları hakkında bilgiler içeren bu çalışma ile bestecinin eserlerine karşı merak uyandırarak daha çok seslendirilmesinin sağlanması ve sonraki kuşaklara aktarılması amaçlanmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2013). *Müziği okumak* (3. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Becker, K. A. (1999). *Selected Cello Works of Ernest Bloch: a Descriptive Essay*. University of Texas.
- Chapman, E. (1955). Bloch at 75. *Tempo, Spring*(35), 6-12. <https://www.jstor.org/stable/942584>
- Gatti, G. M., & Baker, T. (1921). Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 7(1), 22-38. <https://www.jstor.org/stable/738015>
- Ginell, R. S. (2009). Bloch's Schelomo. *The Strad*, 7, 48-51.
- Haines, S. S. (1970). *Oriental and Jewish Influences in Two Pieces for Violoncello and Piano by Ernest Bloch*. Kansas State University.
- Hankins, K. (2020). *Ernest Bloch's Suites for Solo Cello: A Transcription for Solo Viola, Performance's Edition, and Recording*. Arizona State University.
- İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman içinde müzik* (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Knapp, A. & Solomon, N. (2016). *Ernest Bloch Studies*. New York: Cambridge University Press.
- Kushner, D. Z. (1980). Ernest Bloch: A Retrospective on the Centenary of His Birth. *College Music Society*, 20(2), 77-86. <https://www.jstor.org/stable/40374080>
- Lee, S. (2020). *The Legacy of Bach's Cello Suites in Twentieth-Century Solo Cello Suites*. University of Cincinnati.
- Newlin, D., & Bloch, E. (1947). Later Works of Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 33(4), 443-459. <https://www.jstor.org/stable/739320>
- Pardi, E. J. (2018). *Ernest Bloch's Musical Influences and Style in Oregon*. Arizona State University.
- Price, T. D. (1995). A Brief and Analysis of Ernest Bloch's Schelomo. *Internet Cello Society*. <https://www.cello.org/Newsletter/Articles/schelomo.htm>
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Odak.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Weisser, A. (1954). The Spaciousness of Ernest Bloch's Avodath Hakodesh. *The Modern Renaissance of Jewish Music*, 150-152.

## EXTENDED ABSTRACT

Ernest Bloch was an important composer and educator who contributed to 20th century music with a large number of works in a wide variety of forms. He was a composer who succeeded in attracting attention because of his important qualities, such as the style he created without breaking his ties with his past and his Jewish identity, and his adaptation to the conditions of the time in which he lived. This

study contains information on the composer's seven works for cello, reflecting his different periods. Bloch composed two works for cello and orchestra, one belonging to the "Jewish Cycle" and the other described as his last work in formal form. The first is Rhapsodie Hebraique: Schelomo of 1916, which is a rhapsody in form but has the characteristics of a symphonic poem in subject matter, and was performed and recorded by famous conductors, soloists and orchestras of the time. His second work, Voice in the Wilderness, composed in 1936, was written twenty years after Schelomo and is a symphonic poem with a unique form of six interrelated movements. These two works can be performed with either orchestral or piano accompaniment and are included in concert programmes. From Jewish Life in three movements, Prayer, Supplication and Jewish Song and Meditation Hebraique in one movement, both short pieces for cello and piano, were composed in 1924 while he was living in Cleveland. His three Solo Suites for Cello, from his final period when he was moving away from composing programmatic works, are some of the last works that show his admiration and respect for Bach and his own interpretation of this important dance form. There are also cello transcriptions for Nigun, part of his Baal Shem Suite for violin and orchestra, and Symphony for Trombone. Unfortunately, the sonata in two movements that he composed in his youth has never been published. As the other two works were adapted from other instruments and the sonata was never published, these three works were excluded from the study. Based on the fact that there are very few sources on the composer and his works for cello in Turkish, this study includes musical and technical information on Bloch's life, musical language and works for cello that are considered useful. The aim is to increase awareness of the composer's works with this information obtained from the literature review and, in the light of this information, to increase performance of the works by both professionals and students.

## ADOLESCENTS' VIEWS ON ART-BASED DEMOCRACY EDUCATION

Nuray KOÇ

Dr., Bursa Uludag University, Yenisehir Vocational School, Bursa/Turkey

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8630-9548>

[nuraykoc@uludag.edu.tr](mailto:nuraykoc@uludag.edu.tr)

**Received:** July 09, 2023

**Accepted:** September 24, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Koç, N. (2023). Adolescents' views on art-based democracy education. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 244-257.



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

### Abstract

This study aims to reveal adolescents' views on art-based democracy education applied to raise awareness of the rights, freedoms, and responsibilities in a democracy. The study is qualitative research conducted through action research, one of the qualitative research designs. The study group of the research consisted of 24 students attending the eighth grade of a secondary school in Bursa. To collect data, an art-based democracy education program consisting of 10 sessions, two hours a week, including creative drama, music, painting, and literature, was implemented for students to acquire democratic values. Students' opinions were obtained through structured observation of individual and focus group interviews. The results obtained from the sessions were described by the qualitative data analysis technique and interpreted according to the dimensions and values of democracy. According to the study results, the use of art-based practices in the education of a different discipline, such as democracy, was welcomed positively by all children in the study. It was observed that the children's acquisition of sub-values of democracy increased with art-based democracy education and that they were willing to apply these values to their lives. In addition, the interviews conducted before and after the education revealed that children had more knowledge about their rights, freedoms, and responsibilities after such an applied education.

**Keywords:** Democracy education, education through art, creative drama, adolescence.

### INTRODUCTION

In the recent world characterized by escalating complexity, liberal democracies on a global scale face many formidable challenges. These challenges encompass notably globalization, migratory dynamics, and climate change. A segment of populist actors, subscribing to a dualistic worldview, actively contribute to the erosion of trust in democratic principles and their corresponding institutional framework, thereby instigating disintegration processes (Hamdaoui, 2022). To protect society against all these disintegrations in the 21st century, participatory democracy is emphasized instead of representative democracy in societies governed by democracy.

For individuals to participate in the decision-making processes of democracy and in a way that can influence this process, they must first have this awareness. Therefore, democracy and education are interrelated concepts. One of the most important functions of education is to raise participatory individuals who know their rights, freedoms, and responsibilities, who are equipped with democratic qualities and who are helpful to society (Ersoz & Duruhan, 2015). Since democratic behaviors cannot be demonstrated without acquiring democratic skills, democracy education has gained importance for adopting democratic values in all areas, from interpersonal relations to individual-institution relations and shaping the policies of institutions (Kus & Cetin, 2014). Democracy education covers all the activities necessary for individuals to adopt democratic values such as respect, equality, freedom, tolerance and trust and to become citizens who can use these values in their daily lives. The earlier these values are taught, the easier for individuals to take this responsibility and reflect these ideals in their behavior (Subba, 2014).

Indeed, at the outset of the 21st century, many researchers expressed concerns regarding the diminished levels of political involvement among the younger demographic. The investigations revealed a decline in the youth's inclination towards political matters, a reduced proclivity to stay informed about current events, and a decreased likelihood of affiliation with advocacy groups (Delli Carpini, 2000; Putnam, 2000; Wilkins, 2000). Responding to this apprehension, various researchers

contended that the decline in youth political engagement did not necessarily denote a waning interest but rather a transformation in its manifestation. Subsequently, youths appeared to adopt a paradigm of "engaged citizenship," characterized by their proclivity to engage in activities such as volunteering, participating in protests, and integrating political elements into their everyday routine (Dalton, 2009; Earl et al., 2017). Moreover, the youth population has also embraced participatory politics as a means of political expression and information dissemination, wherein political news and opinions are shared, consumed, and reconfigured through interactions within online social networks (Cohen et al., 2012). Considering that the democratic levels of young people, who will maintain the democratic system of government in the future, are closely related to the course of the country's democratic process in the future, a democratic education that takes into account these details that young people care about is of vital importance. For adolescents who spend significant time at school, school is an essential living space for acquiring democratic skills. In the school environment, adolescents acquire many new and different experiences that they may encounter in life (Ozyurek & Ozkan, 2015). Schools that assume a socializing role in adopting a democratic culture can fulfill this task with contemporary curricula, appropriate teaching environments and teachers (Ozbey & Saricam, 2018). To raise young people who are conscious about democracy in a changing and developing world, it is necessary to use educational programs that can provide the opportunity to associate what is learned with daily life, explore the details, enrich the content, criticize, and evaluate it, instead of directly transferring information in schools (Ucak & Erdem, 2020).

Furthermore, democratic education programs must strive to preclude student disengagement and a sense of powerlessness. In pursuit of this objective, learners must be imbued with a profound sense of agency and the motivation to change within the classroom (Petrie et al., 2019). A qualified structured educational program can provide productive and accurate utilization of cognitive and socio-emotional processes. Educational programs are enriched with various methodologies and strategies to provide children with alternative avenues for enhancing their learning experiences (Clark et al., 2017). The consistent implementation of these methodologies and strategies at specified intervals significantly contributes to the acquisition of skills among children. These encompass educational approaches such as direct instruction in social problem-solving, cognitive-process-based social problem-solving education, collaborative learning techniques, peer-mediated teaching methodologies, modeling and video-based instruction, role-playing techniques, coaching, homework assignments, and the utilization of dramatic methods (Webster-Stratton & Reid, 2004; Webster-Stratton, 2012). Significantly, the creative drama method related to art incorporates a comprehensive synthesis of many of these instructional approaches, embodying an eclectic perspective (Kayili & Erdal, 2021).

Democracy and related concepts are challenging to learn and perceive because they are abstract. Understanding the place of these concepts in life will help democracy to develop as a value in individuals. Since students' acquisition of a few concepts related to democracy will cause them to have a shallow understanding of democracy, democracy education needs to reveal how democracy is taught conceptually in the courses where democracy education is given (Karatekin & Elvan, 2016).

Creative drama, used predominantly in this study, provides a learning-by-doing environment, and paves the way for developing social skills indispensable for democratic functioning. Since group interaction is at the forefront, students can learn how to decide and act together, which is the key to democracy, and problems can be revealed more strikingly by using drama techniques such as improvisation and role-playing (Gurbuz & Ilgaz, 2021). Thus, students can grow up as individuals who are aware of their responsibilities, aware of their citizenship rights and duties, and able to make the right decisions (Chatterjee, 2019). In addition, drama facilitates students' self-discovery, delineating their identity and its boundaries, and engenders a comprehensive examination of their potential personas. This experience holds the potential to serve as a source of inspiration, inciting students to envision and cultivate a more constructive societal paradigm. Also, it may serve as a countermeasure against the divisive of populist movements (O'Sullivan & Franz, 2023).

The positive impact on democracy education can be said for creative drama and all other art branches. The arts are pivotal in nurturing creative and critical thinking, facilitating affirmative interpersonal connections, and developing empathy (Travis et al., 2020), so art may positively affect democratic



education. Indeed, it is not unexpected that art can be used in democracy education, as art and democracy share certain resemblances. Biesta (2010) indicates that thinking and reflecting capacity do not simply define humanity; at the same time, being human means having the freedom to create something entirely novel. According to him, the zenith of democratic activity is political action in the public, and this action's freedom is like the freedom felt when creating a work of art. Correspondingly, McDonnell (2014) asserted the essential of conceiving the relations between democracy and art not in isolation but as a series of interrelated components within the contextual framework of the everyday experience of democracy and art. Democratic education, integrated with lived experiences, underscores the imperative for an increased emphasis on laboratory, studio, and workshop-based investigations. Briefly, art is both a practical guide and an intellectual instrument for engaging with the external world in democracy education (Hernández, 2022).

When the democratic education given to eighth-grade students according to the education system in Turkey is examined in detail, it is seen that the education program prepared for the 2023-2024 academic year includes only two hours of "Turkish Revolution History and Kemalism" among the compulsory courses and two hours of "Thinking Education" among the elective courses. Accordingly, even if democracy skills and processes are implicitly taught in other courses, the duration of democracy education given to students within the scope of the course is too short for democracy to be internalized and actively used in daily life. Similarly, when the courses for arts education are analyzed, "Visual Arts" and "Music" courses are one hour each in compulsory courses. In contrast, "Visual Arts" and "Music" courses are two hours each in elective courses, and there is no Drama course in elective courses (MEB, 2023). In this research, it is thought that bringing together democracy education and art education, which are rarely included in the weekly curriculum, will shed light on the lack of skills and experiences to be gained from these trainings and will lead to future studies. Although democracy issues are included in education programs in Turkey and legal arrangements are made in the field of education, it is seen that democratic values are frequently violated. An important reason is the ineffective applied educational approach and teaching methods (Yesil, 2004). In this context, the effectiveness of the methods used in democracy education should be reviewed. Although there are many studies in the literature on student views and attitudes towards democracy (Karatekin & Elvan, 2016; Karacali Taze & Aktın, 2019; Sahin & Kilic, 2020; Kus & Yakar, 2021), there are very few studies in which an abstract and theoretical discipline such as "democracy" is brought together with an application-oriented discipline that includes creative processes such as "art" in democracy education (Alatas & Turhan, 2022). In this sense, it is thought that the study will contribute to the field as an example of practices for democratic education in the classroom. In addition, the research is essential because democratic education given for the active and conscious use of the basic concepts of democracy in daily life through art instead of traditional methods will bring a different and innovative approach to education.

In line with all this information, this study aims to reveal the opinions of adolescents who participated in art-based democracy education about education. Accordingly, the central question of the research is whether art-based democracy education will be effective in gaining awareness of democratic skills. In the study, democracy was dimensioned as rights, freedoms and responsibilities, and separate sessions were implemented for the values of each dimension by including practices from art branches, especially creative drama. At the end of each session, the feelings and thoughts felt were discussed with the students, and the connection between the practices and real life was established and interpreted together with the students.

## METHOD

### Research Design

Action research technique, one of the qualitative research techniques, was used in the study. Action research involves collecting and analyzing data directly by the practitioner or a researcher to reveal the problems related to the implementation process and solve the problems (Beyhan, 2013). In action research, researchers and participants produce knowledge together. Since it will be possible to obtain

information about adolescents' needs, wishes and suggestions regarding democracy education during the training implementation, it was deemed appropriate to use this research design.

### Study Group

The study was conducted with 24 eighth-grade students in a public secondary school in the Osmangazi district of Bursa province. The purposive sampling method was used to form the study group. In qualitative research, the aim should be to obtain maximum information through purposive sampling from participants who are thought to provide the most comprehensive information about the research problem (Brinkmann, 2013). Maximum diversity sampling, one of the purposeful sampling methods, was preferred in the study. The students in the study group were 13 girls and 11 boys, and their socioeconomic status was between middle-income (70%) and low-income (30%) level groups. All of the students in the study group participated in the study voluntarily and had no previous experience in applied democracy education. However, all the students had taken "Social Studies" and "Human Rights, Citizenship and Democracy" courses in primary and secondary school. They had a theoretical background in the basic concepts of democracy.

### Research Instruments and Data Collection

The study applied structured observation individual and focus group interviews, which are qualitative data collection techniques. The interview technique form was used in individual interviews with the study group after the implementation. This study used the interview technique to interpret and evaluate the data obtained from students participating in art-based democracy education.

*Semi-structured Interview Form.* A semi-structured interview form was prepared to obtain the opinions of the eighth-grade students in the study group about the effectiveness of art-based democracy education. While preparing the interview questions, the related research in the literature was examined and the scope of the research prepared interview questions. After the interview questions were prepared, the interview questions were finalized as a result of the pre-application study conducted with three eighth-grade students who were not included in the research. The interview form included four open-ended questions about how they found art-based democracy education, which activities they enjoyed the most, and what kind of democracy education they suggested.

*Art-Based Democracy Education Program.* The study implemented a program of 10 sessions of two hours each, including activities from creative drama, music, literature, dance and painting, to help students acquire the values of democracy. Before starting the education program with the study group, a one-week session was held for acquaintance and cohesion. Each week was based on topics dealing with different values of democracy, and drama techniques such as improvisation, role-playing, role cards, photo memory, frozen image, meeting technique, forum theater, writing in role, and teacher role-playing were used in the sessions. In addition, the program also included practices from different branches of art, such as creative story/poem writing, dance choreography, composing, and poster preparation. While structuring the program, the values that makeup democracy were divided into three dimensions: rights, freedoms and responsibilities. Appropriate values were placed under each dimension and the program sessions were shaped accordingly. The activities to be used in art-based democracy education were finalized after consulting two academicians who are experts in the field and making the necessary corrections. The sessions in the program and the democratic values expected to be gained from the session are shown in Table 1.

**Table 1.** Content of the arts-based democracy education program

Sessions	Subject	Democracy Values Expected to be Acquired
Session 1	<b>Introductions and Orientation Activities</b>	Collaborates and participates in group work
Session 2	<b>Complying with the Rules</b>	Right: Right to Property, Right to Travel Freedom: Freedom to settle wherever you want Responsibility: Self-control, following the rules
Session 3	<b>Justice and Equality</b>	Right: Right to equal opportunities, right to criticize Freedom: Freedom of belief and conscience Responsibility: Being fair

**Table 1** (Continued). Content of the arts-based democracy education program

Sessions	Subject	Democracy Values Expected to be Acquired
Session 4	Environmental Protection Awareness	Right: Right to environment, right to health, right to complain Freedom: Freedom of Association Responsibility: Environmental awareness, social solidarity, cooperation and reconciliation
Session 5	Right to Vote and Election	Right: Right to vote and be elected, suitable to participate in decision-making Freedom: Freedom of thought and expression Responsibility: Listening, pluralism, political participation
Session 6	Privacy of Private Life and Freedom of Communication	Rights: Inviolability of person and dwelling, right to privacy Freedom: Freedom of communication and communication Responsibility: Respecting the personal rights of others
Session 7	Right to Education and Training	Right: Right to education and training Freedom: Freedom of science and art Responsibility: Acceptance and respect for disadvantaged groups
Session 8	Right to Work and to Enter the Public Service	Right: Right to work, Right to access and benefit from public services Freedom: Freedom to enjoy equal access to public services Responsibility: Complying with ethical rules
Session 9	Right to Life and War	Rights: Right to life, Right to protection of children in armed conflict Freedom: Freedom to fulfill one's needs Responsibility: Love of humanity, Rejection of violence, Brotherhood, Peace
Session 10	Sensitivity to Abuse	Right: Right to security, right to protection Freedom: Freedom of children not to work Responsibility: Sensitivity to abuse
Session 11	Universality	Right: Right to live in another country and cooperate with other countries Freedom: Freedom to travel to other countries, freedom to marry another nationality, freedom to communicate Responsibility: Being open to social changes, Respecting differences

### Data Analysis

Document analysis, one of the qualitative research techniques, was applied to the data obtained from written documents, photographs and videos obtained during the practices carried out within the framework of art-based democracy education. The data obtained in the sessions were evaluated using qualitative data analysis techniques. In one session, the data obtained through a questionnaire were interpreted by taking frequencies. Video recordings and photographs also supported the findings. A semi-structured interview form was applied after the implementation process to learn the opinions of the students in the study group regarding the applications. The qualitative data obtained from this form were subjected to content analysis. Content analysis is the objective and systematic classification, transformation into numbers, and inference of the message contained in verbal, written, and other materials in terms of meaning or grammar (Tavsancil & Aslan, 2001). Qualitative data were evaluated by creating categories and codes. To ensure the security of qualitative data, another expert in the field and the researcher coded the qualitative data separately and then compared them. In other words, the interview data regarding the evaluation of art-based democracy education in the study were calculated with the formula  $(\text{Consensus} / (\text{Consensus} + \text{Disagreement}) \times 100)$  developed by Miles and Huberman (2015). The value was found to be 89%, and it was determined that the interview form analysis of the form was reliable.

### RESULTS

The qualitative data analysis technique evaluated the findings obtained in the study, and the results were given under two main headings: the conclusions of the art-based democracy education program and the interviews conducted after the training.

#### Findings Related to the Art-Based Democracy Education Program

This section presents the brief content of each session and the findings obtained during the training program, which consisted of 11 sessions, including one session of introductory activities. The findings were obtained from some students' opinions directly related to the sessions, the researcher's observations and the documents obtained from the sessions.

**Session 1 (Introductions and Orientation Activities):** Basic acquaintance games were included in the first session to enable students to meet and mingle. While selecting these games, the preparatory warm-up games of creative drama were utilized, and a simple role-playing example was made with the groups using the improvisation technique in the role-playing stage. At the end of this session, the feedback from the students showed that they enjoyed the activities, especially the role plays, and that most of the students were eager to participate in the democracy education program.

**Session 2 (Complying with the Rules):** In this session, students were asked to act out a day on an island without rules after a sea accident. At the end of this session, in which creative drama was used predominantly, the importance of rules in society was discussed. In the reenactments, the students saw one of them as an authority. However, they did not listen to the authority when their freedoms were restricted. They resorted to violence to solve problems and even killed the troublemakers. The evaluations at the end of the session stated that the lack of rules actually restricted our freedom. Some student comments on the session are as follows:

*S1: Rules may seem tedious, but I have seen their importance for peace of mind. It starts well, but then what others do for their freedom restricts the freedom of others and chaos ensues.*

*S5: You are on a deserted island and only have a few options. You have to live with others out of necessity. I chose to live in isolation on one end of the island, but after a while, we argued about fishing in the same place. The game turned into the movie "The Hunger Games".*

**Session 3 (Justice and Equality):** In this session, which focused on the themes of justice and equality, students were asked whether justice and equality are the same based on pictures. In addition, the "Heinz dilemma", one of Kohlberg's moral dilemmas, was discussed and reenactments were made. In the reenactments made with the forum theater technique, Heinz's trial scene was also included, and the majority decided that Heinz was innocent and acquitted with a public penalty. In the same workshop, the metaphors and their meanings in the sculpture were discussed through the picture of Themis, the statue of justice, and then the students animated the statue of justice with the frozen image technique. At the end of the session, the students were asked about the most evocative concepts related to the meaning of the concept of "justice" and the frequency analysis of the answers was taken. It was determined that the most repeated concepts were equality (f:19), power (f:12), order (f:11), right (f:9), punishment (f:7) and righteousness (f:4), respectively. The statue of Themis, which the students visualized with the frozen image technique, is shown in Figure 1.



**Figure 1.** Revitalization of Themis statue with frozen image.

**Session 4 (Environmental Protection Awareness):** In this session, students were asked to create a drama about what happened when they were villagers living in a small village on the edge of a forest and one day, the authorities came to the village to mine and started to cut down the trees. In the reenactment, the students resisted preventing cutting down trees, first collecting signatures and applying to the governorship with an official petition. They took action when they could not get a result from the governorship. Before the action, they made many preparations together, such as preparing banners, drawing posters, choosing a spokesperson, and preparing a speech text. It was observed that the students were mainly influenced by current events and similar events on the agenda

while acting. At the end of the session, the villagers met with the authorities and mine owners and decided that the existence of forests was more critical and ensured the closure of the mine. Some student opinions about the session are as follows:

*S7: We watch it on the news. They uproot olive trees in olive groves to operate mines. Furthermore, they do this with laws, and the state paves the way. Does an olive tree overgrow? In today's session, especially in the protest scene, I felt better about what the villagers there were going through.*

*S12: The work we did today was a very real-life situation. The villagers' action in the Akbelen forest to prevent the cutting down of trees came directly to my mind. I was one of the officials at the mine owner, but I had difficulty defending what I was doing.*

**Session 5 (Right to Vote and Election):** In this session, students elected the student council group representing their school. While some students became voters, others prepared for the election process. The groups participating in the election first conducted an election campaign, resulting in the election of the candidate supported by all groups. All groups made preliminary preparations for the election campaign, such as finding election slogans, writing election promises, preparing posters, and composing election songs. When the students were asked why they chose that group, they said that the promises of the winning group were more realistic and solution-oriented. The election preparations made by the students during the session are shown in Figure 2.



**Figure 2.** Students' preparations for the election campaign.

**Session 6 (Privacy of Private Life and Freedom of Communication):** In this session, students acted out role-plays about how much intrusion into private life can be based on different role cards they were given, both from real life and the private life of a famous person. Students argued that everyone should have a private life and that even those closest to them should respect this situation. It was also observed that students commented on the effects of social media on private life. Students stated that people's private lives can be misunderstood, and social media can misinterpret reality and expose people to mobbing. Some student opinions from the session are as follows:

*S15: Especially on social media, influencers live there almost always and share everything to make money and get more followers. Some do ridiculous things. I find this much exaggerated.*

*S18: Some people can act without thinking when they comment about you. For example, if I share a photo and someone I do not know writes something wrong under it, my mood can drop directly. Just because of this, some get depressed and magnify the situation. Once, a person wrote to a girl that her nose was too big. The girl does not like herself anymore and says she is already ugly. This is also a great evil.*

**Session 7 (Right to Education and Training):** Creative writing skills were emphasized in this session. Students were asked to write a letter to the Minister of National Education from the perspective of someone who wanted to read but needed more means. After all students read their letters, a few letters were selected from among them and they acted out according to the topics in the letter. The students wrote their letters mainly from the perspective of people who had financial difficulties, had many siblings, had to work, or were forced to marry. The reenactments ended by

helping the victimized students and having them read the letters. The students stated that everyone has the right to education, regardless of gender, financial status, or disability, and that the state has a great duty to ensure this right. An example of the students' reenactments is shown in Figure 3.



**Figure 3.** An animation about a disabled student's right to education.

**Session 8 (Right to Work and to Enter the Public Service):** In this session, students used the forum theater technique to reenact a housewife exercising her "Right to Work and Enter Public Services". At the end of the reenactment, the students stated that women also have the right to work but that women should not neglect their roles as wives and mothers. In addition, they argued that in terms of benefiting from public services, especially those who are financially robust, they are always prioritized and do not believe there is merit in recruitment. Some of the student opinions on this session are as follows:

*S4: Under Turkish conditions, it is more important for women to study and acquire a profession than men. I do not think that women and men work under equal conditions. Women have a lot of burdens and responsibilities.*

*S8: Women should participate in working life but only steal a little time from their time with their children. She should strike that balance well; otherwise, she may have problems in her relationship with her children.*

*S11: Unfortunately, I cannot predict my future right now. Let us say I won the university and graduated. There is no guarantee that I can find a job and work immediately. In this era, finding a job is difficult if no one is behind you.*

*S20: If you have financial power or status, doors open quickly everywhere. People with low incomes are victimized everywhere in this world.*

**Session 9 (Right to Life and War):** In this session, students were asked to act out dramatizations based on photographs related to the war. In this session, music and dance were mainly utilized, and the students performed their reenactments by showing the editing of the photographs they chose with music and dance. The whole group was then asked to create a war memorial and write a story using words that evoked this memorial. All the students argued that war is unacceptable, no matter the cause, and they united in the standard view that innocent people generally die in wars. A sample of the choreographies that the students created with creative dance and music based on photographs related to war is shown in Figure 4.



**Figure 4.** Creative dance choreography based on a war-themed photograph.

**Session 10 (Sensitivity to Abuse):** In this session, dramatic moment cards on "physical abuse", "emotional abuse" and "social abuse" were distributed to the groups, and they were asked to make dramatizations. After the dramatizations, the groups wrote the words evoked by each dramatization on the cards and then wrote a poem using their groups' words. Some of the student opinions from this session are as follows:

*S3: When we think of abuse, physical abuse is the first thing that comes to mind. I mean, that is what I thought. However, after today's session, I realized we can all be exposed to social and emotional abuse. We may have even seen it in our family.*

*S9: I had a friend I do not see now, but I was once on excellent terms with them. Today I realized that he emotionally abused me with a few behaviors, such as scaring me alone and using me according to his interests. I was enlightened about this, and I am glad I parted ways. We should not let anyone make us feel worthless.*

**Session 11 (Universality):** Students were asked to divide into groups and act out dramatic flashcards about "freedom to travel", "freedom to live in another country" and "freedom to marry someone from another country". At the end of the dramatizations, each group wrote slogans describing the freedom given to their group. When these slogans were analyzed, it was seen that, according to the students, marrying someone from another country or wanting to live in another country was a natural desire and that they saw no harm in making their own choices. Some students said that they wanted to live abroad and that they could make personal choices, such as friends and spouses from different countries, regardless of language, religion and race. The slogans prepared by the students in this session are shown in Figure 5.



**Figure 5.** Slogan designs were prepared for the session on universality.

### Findings Related to Interviews

After the training, the students were first interviewed in a general focus group and then their views on art-based democracy education were obtained through individual interviews. In the interviews, the students were first asked whether their views on democracy had changed after the training. A great majority of the students stated that they now see the definition of democracy as a concept they can underline rather than a rote definition. Some student opinions on this subject are as follows:

*S2: When I thought of democracy, the first thing that came to my mind was voting. I knew we had rights and freedoms, but this was the first time I understood our rights broadly and that democracy is a way of life.*

*S13: Democracy is the best form of government when used correctly and the rules are applied relatively to everyone.*

As the second question, the students were asked about their opinions on the art-based democracy education given to them. All the students said they liked the activities and that addressing these issues increased their interest in this subject. Some student opinions on this subject are as follows:

*S10: We had lessons on this subject at school, but neither in the lessons we took in previous years nor in this year's lesson. I had never learned these concepts with so much fun and knowledge in my mind. If such subjects are done in such a practical way, these concepts are learned better.*

*S17: I would never have thought of learning about democracy by combining it with art in this way. When I was first told about the training, I could not imagine what it would be like. I came every week wondering what we were going to do this time. We have very few class hours related to art, such as music and painting, and we need classes like theater and dance. For us, it made up for our shortcomings in this regard and made democracy education enjoyable.*

As the third question, students were asked their opinions on which activities were most effective in the art-based democracy education they received. While most students stated that the parts related to creative drama were the activities, they enjoyed the most, they were particularly impressed by the session on the theme of War. This session was thought to be more memorable than the others due to the combination of many art branches, such as music, dance, painting and photography. Some student opinions on this subject are as follows:

*S1: All the activities were excellent and complemented each other. I especially enjoyed the reenactments on stage and learned I have a talent for this. The workshop that has stayed in my mind the most was about war. I was very impressed by it. The workshop where we did action was very creative.*

*S16: I love writing very much, and it was fun to write stories, letters and essays accompanied by music and then act out the ones we chose. I felt like a screenwriter.*

As the fourth and final question, students were asked their opinions on how democratic education should be provided. Almost all of the students argued that democracy education should be given in this kind of applied way to internalize the concept of democracy. They also stated that art branches increase the quality of the education given. Some student opinions on this subject are as follows:

*S14: If we are to be active and conscious citizens in the future, the education system needs to educate us about democracy in real life from a very young age. However, this should not be taught from books but by doing and living this way. It is a good idea to include art in this education. In addition, young people's opinions on solutions to problems related to themselves and society can be listened to more, and environments can be created in schools where young people can make their voices heard.*

*S23: I think that for us to use democracy in our lives, we must be ready for it in our environment. Everyone should be sensitive to this issue, from our family at home to the teacher in the classroom. They should be the suitable model first. In addition, the state must also sanction wrongdoing to ensure democracy. Otherwise, no one will believe in democracy and justice in the country. It will be effective if the laws are regulated and democracy is practiced more in the education system.*

### **DISCUSSION, CONCLUSION, and SUGGESTIONS**

Democracy requires individuals who are aware of their responsibilities, think about the consequences of their actions, internalize democratic values, and adopt democratic behaviors. In a society where individuals realize the importance of democracy and apply it in their daily lives, it will be possible to



sustain democracy (Sahin & Kilic, 2020). The need to develop individuals' skills to participate in democracy is also emphasized in the 11th Development Plan of the Republic of Turkey (2019) and the Copenhagen criteria. McDonnell (2014) stated that art can impact both the feasibility and infeasibility of democracy. In other words, democratic subjectivity has to be related to art to be audible, visible and sayable within the society. Considering this relationship between democracy and art, this study aims to reveal the views of today's adolescents, who will maintain the democratic government system of the future, on art-based democracy education.

According to the study's findings, all of the adolescents who participated in the research stated that they welcomed the art-based democracy education positively, that their theoretical knowledge about democracy increased after the education and that they better understood its meaning. In addition, it was observed that they were willing to continue the rights, freedoms and responsibilities they acquired in the practices of their daily lives. This situation can be interpreted as a positive effect of art on democracy education. There are studies supporting this result in the literature. For example, in the study of Choleva et al. (2021), teachers were given 20 hours of human rights training with the creative drama method. At the end of the training, the participants gave positive feedback about the training and it was revealed that they tended to apply the activities they learned in their lessons. Similarly, Alatas and Turan (2022) implemented a six-week human rights and democracy training with creative drama method with fourth-grade primary school students, and the students increased their success in active citizenship and stated that they had positive thoughts about the study. These results show that democracy education programs based on multifaceted and practice-oriented activities are needed to teach students democratic skills.

While the students who participated in the research were more inclined to show violence and negative behaviors against each other, such as pushing, hitting, or verbally abusing each other in the first sessions, it was observed that they were more reconciliatory and showed positive behaviors to each other while finding solutions to problems in the following sessions. When we look at the reason for this result, the healing and unifying feature of art used as a tool in democratic education can be considered. Studies in the literature showing the positive effects of art on adolescents support this result (Apaydinli & Senturk, 2011; Opoz, 2017; Farrington et al., 2019; Karatas & Guler, 2020, Lashley & Halverson, 2021; Ferrer et al., 2022).

According to the researcher's observations, the students adhered to a specific authority in obeying the session rules. However, they argued they could be challenged if the rules restricted their freedoms. In addition, although the students thought that women and men should have equal rights, the fact that they argued that women should not disrupt their roles as mothers and wives shows that these students adhere to social and cultural values in their lives and that they are in an environment where they act according to the decisions of authority rather than a democratic environment. Many students also argue that there are injustices in working life and a lack of merit in recruitment. This situation increases their anxiety about the future, but this order should be corrected again. A path should be opened for the deserving to reach where they want. A similar result can be seen in the Turkey Youth Survey (2023) by the Konrad-Adenauer-Stiftung Turkey Representative Office. According to this report, almost all young people between the ages of 18-25 (98.4%) stated that the most common problems in Turkey are economic conditions, law and justice, unemployment, nepotism, corruption and bribery, and 71.3% of them think that merit is not respected in government recruitment.

In addition, according to the students in the study, there is no harm in marrying people from different countries and identities or living in a different country and making such choices. Some of the students in the study have the idea of living and working abroad in the future. In the Turkey Youth Survey (2023) report, when respondents were asked about their preference to live in another country, 63% said they would like to live in a country other than Turkey. Only 37% said they would prefer to live in their country in Turkey. The report and survey results show that today's youth are concerned about their future in Turkey. In addition, all of the students think that people and the environment should be cared for and that there should be a united struggle to protect world peace. Ulus and Isik (2021) also examined the views of young people between 18-24 on climate change. They found that young people know about environmental awareness, climate change, and global warming. However, they do not

have information about ecological footprint and ecological literacy and do not find existing laws and sanctions sufficient. This can be interpreted as showing similar results with the literature.

In general, as the sessions progressed in the art-based democracy education process, it was observed that students preferred more sensitive, concrete, and constructive solutions to problems. It was also observed that students were positively affected by their creativity skills and ability to look at things from different perspectives and produce original products. This situation can be interpreted as that while the students were only expressing what should be ideal about democracy, at the end of the training, they turned towards ideal behaviors for democracy and their awareness increased. In the interviews with the students at the end of the research, almost all of the students stated that democracy education is more effective when it is practiced in this way, especially when combined with art. Ulubey and Gozutok (2016) also emphasized in their study that democracy and human rights education should be given with interactive teaching methods instead of traditional methods and that students are enthusiastic and excited about the lesson due to using these methods.

When the study results are analyzed, art-based democratic education positively affects adolescents and students demand such applied activities more. Accordingly, to increase the effectiveness and permanence of education, such as democracy, which should be transformed into a way of life, it can be given as a research suggestion that it should be integrated with other disciplines, such as art. In addition, it can be suggested that the content of the courses on democracy education given for each level in schools should be revised accordingly, and in-service training should be given to teachers to enable them to teach practice-oriented courses.

### **Ethic**

Regarding this study, the author declares that she has acted by ethical rules in all research processes.

### **REFERENCES**

- Alatas, F., & Turan, I. (2022). Yaratıcı dramanın ilkököl 4. sınıf insan hakları, yurttaşlık ve demokrasi dersinde kullanılması. *Journal of Innovative Research in Social Studies*, 5(2), 155-174.
- Apaydinli, K., & Senturk, N. (2011). Genel lise öğrencilerinin kural dışı davranış gösterme eğilimlerinin cinsiyet, sınıf ve müzik eğitimi değişkenleri açısından incelenmesi. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 33-47.
- Beyhan, A. (2013). Eğitim örgütlerinde eylem araştırması. *Journal of Computer and Education Research*, 1(2), 65-89.
- Biesta, G. J. J. (2010). How to exist politically and learn from it: Hannah Arendt and the problem of democratic education. *Teachers College Record*, 112(2), 556-575.
- Brinkmann, S. (2013). *Qualitative interviewing: Understanding qualitative research*. New York: Oxford University Press.
- Chatterjee, M. (2019). Drama for democracy: Material theatre. *Arts Praxis*, 6(1), 97-110.
- Clark, L. A., Cuthbert, B., Lewis-Fernández, R., Narrow, W. E., & Reed, G. M. (2017). Three approaches to understanding and classifying mental disorder: ICD-11, DSM-5, and the National Institute of Mental Health's Research Domain Criteria (RDoC). *Psychol Sci Public Interest*, 18(2), 72-145.
- Cohen, C. J., Kahne, J., Bowyer, B., Middaugh, E., & Rogowski, J. (2012). *Participatory politics: New media and youth political action*. Chicago: MacArthur.
- Dalton, R. J. (2009). *The good citizen: How a younger generation is reshaping American politics*. Washington, DC: CQ Press.
- Delli Carpini, M. X. (2000). Gen.Com: Youth, civic engagement, and the new information environment. *Political Communication*, 17, 341-349.
- Earl, J., Maher, T. V., & Elliott, T. (2017). Youth, activism, and social movements. *Sociology Compass*, 11(4), e12465.
- Ersoz, Y., & Duruhan, K. (2015). Okul ortamında demokrasi yaşantıları. *İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2(3), 13-26.
- Farrington, C. A., Maurer, J., McBride, M. R. A., Nagaoka, J., Puller, J. S., Shewfelt, S., Weiss, E. M., & Wright, L. (2019). Arts Education and Social-Emotional Learning Outcomes among K-12 Students: Developing a Theory of Action. *University of Chicago Consortium on School Research*. ERIC Number: ED598682.
- Ferrer, M., Rovira, M., & Soler-i-Martí, R. (2022). Youth empowerment through arts education: A case study of a non-formal education arts centre in Barcelona. *Social Inclusion*, 10(2), 85-94.

- Gurbuz, N., & Ilgaz, S. (2021). 5. Sınıf sosyal bilgiler dersinde drama ve bilgisayar destekli öğretimin akademik başarı ve bilgilerin kalıcılığına etkisi. *Milli Eğitim Dergisi*, 50(229), 179-203.
- Hamdaoui, S. (2022). Anti-populism during the Yellow Vest protests: From combatting the Rassemblement National to dealing with street populists. *The British Journal of Politics and International Relations*, 24(3), 493-510.
- Hernández, C. 2022. Josef Albers: art, education and democracy. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1389-1406.
- Karacali Taze, H., & Aktin, K. (2019). Ortaokul öğretmenlerinin demokratik davranış eğilimleri. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(1), 270-281.
- Karatas, E., & Guler, C. Y. (2020). Grup sanat terapisi programının ergenlerin mutluluk düzeyleri, duyguları ifade etme eğilimi ve duygu düzenleme güçlüğüne etkisi. *OPUS International Journal of Society Researches*, 15(25), 3328-3359.
- Karatekin, K., & Elvan, O. (2016). 8. Sınıf öğrencilerinin demokrasi kavramına ilişkin bilişsel yapıları. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16, 1405-1431.
- Kayili, G., & Erdal, Z. (2021). Children's problem solving skills: Does drama based storytelling method work? *Journal of Childhood, Education & Society*, 2(1), 43-57.
- Kus, Z., & Cetin, T. (2014). İlköğretim öğrencilerinin demokrasi algıları. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 14(2), 769-790.
- Kus, Z., & Yakar, H. (2021). Sosyal bilgiler öğretmenlerinin demokrasiye yönelik inançları ve sınıf içi uygulamaları. *Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1), 332- 371.
- Lashley, Y., & Halverson, E. R. (2021). Towards a collaborative approach to measuring social-emotional learning in the arts. *Arts Education Policy Review*, 122(3), 182-192.
- McDonnell, J. (2014) Reimagining the role of art in the relationship between democracy and education, *Educational Philosophy and Theory*, 46(1), 46-58.
- MEB, (2023). [https://tegm.meb.gov.tr/meb\\_iys\\_dosyalar/2017\\_02/22163752\\_Yizelge.pdf](https://tegm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2017_02/22163752_Yizelge.pdf). Access Date:10.09.2023
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (2015). *Nitel veri analizi*. Ankara: Pegem Akademi.
- O'Sullivan, C., & Franz, S. (2023). Unveiling the power of political framing through drama in, *Who am I? Who can tell me who I am? The Importance of the social and political in children's and young people's drama*, Editor(s): Carmel O'Sullivan, David Davis and Susanne Colleary, Trinity College, Dublin, Custodian, 2(1), 22-40.
- Opoz, T. (2017). *Spor veya sanatla uğraşan ergenlerin duygu düzenleme becerileri, sosyal kaygı ve öfke düzeyleri arasındaki ilişki* (Unpublished master thesis). Ankara University, Ankara, Turkey.
- Ozbey, A., & Saricam, H. (2018). Ortaokul öğrencilerinde demokrasi algısı, deontik adalet, toplumsal değerler algısı arasındaki ilişki. *Ege Eğitim Dergisi / Ege Journal of Education*, 19(1), 161-181.
- Ozyurek, A., & Ozkan, I. (2015). Ergenlerin okula yönelik öfke düzeyleri ile anne baba tutumları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(2), 280-296.
- Petrie, M., McGregor, C., & Crowther, J. (2019). Populism, democracy and a pedagogy of renewal. *International Journal of Lifelong Education*, 38(5), 488-502.
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. New York: Simon & Schuster.
- Sahin, Ş. & Kilic, A. (2020). İlkokul, ortaokul ve lise öğrencilerinin demokrasi algılarına ilişkin kavram ağları. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 10(2), 764-785.
- Subba, D. (2014). Democratic values and democratic approach in teaching: A perspective. *American Journal of Education Research*, 2(12), 37-40.
- Tavancil, E. & Aslan, E. (2001). *Sözel, yazılı ve diğer materyaller için içerik analizi ve uygulama örnekleri*. Epsilon Yayınevi, İstanbul
- Travis, S., Stokes-Casey, J., & Kin, S. (2020). *Arts education in action: Collaborative pedagogies for social justice (common threads)*. University of Illinois Press.
- Türkiye Cumhuriyeti Başkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığı (2019). 11.Kalkınma Planı (2019-2023). [http://sgb.meb.gov.tr/meb\\_iys\\_dosyalar/2022\\_06/16105228\\_11\\_KalkYnma\\_PlanY.pdf](http://sgb.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2022_06/16105228_11_KalkYnma_PlanY.pdf)
- Türkiye Gençlik Araştırmaları Raporu (2023). Konrad-Adenauer-Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği. <https://www.kas.de/tr/web/tuerkei/einzeltitel/-/content/tuerkiye-genclik-arast-rmas-2023>
- Ucak, S., & Erdem, H. H. (2020). Eğitimde yeni bir yön arayışı bağlamında "21. Yüzyıl becerileri ve eğitim felsefesi". *Uşak Üniversitesi Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 76-93.
- Ulubey, O., & Gozutok, F. D. (2016). Yaratıcı drama ve diğer etkileşimli öğretim yöntemleri ile geleceğin vatandaşlık, demokrasi ve insan hakları eğitimi. *Eğitim ve Bilim*, 40(182).

- Ulus, Z., & Isik, A. (2021). 18-24 yaş aralığındaki gençlerin iklim değişikliğine ilişkin düşüncelerinin değerlendirilmesi: sinop gençlik merkezi örneği. *Akademia Doğa ve İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(1), 126-140.
- Webster-Stratton, C. (2012). *Incredible teachers: Nurturing children's social, emotional and academic competence*. West Seattle: Incredible Years Inc.
- Webster-Stratton, C., & Reid, M. J. (2004). Strengthening social and emotional competence in young children-The foundation for early school readiness and success, incredible years classroom social skills and problem-solving curriculum. *Infants and Young Children*, 17(2), 96-113.
- Wilkins, K. G. (2000). The role of Media in public disengagement from political life. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 44, 569–580.
- Yesil, R. (2004). *Demokrasi eğitiminde tartışmanın yeri ve önündeki engeller*. Uluslararası Demokrasi Eğitimi Sempozyumu (20-21 Mayıs). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 295-302.

IJTASE

# MÜZİKTE MODÜLASYON TEKNİKLERİ

## MODULATION TECHNIQUES IN MUSIC

Oya ÇINAR KANIK

Arş. Gör., Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Müzik Bölümü, İstanbul Devlet Konservatuarı  
Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9343-7962>

[oya.cinar@msgsu.edu.tr](mailto:oya.cinar@msgsu.edu.tr)

**Received:** August 04, 2023

**Accepted:** September 27, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Çınar Kanık, O. (2023). Müzikte modülasyon teknikleri. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 258-286.



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

### Öz

Bu makale, müzikte modülasyon ve modülasyon tekniklerini incelemektedir. Modülasyon, müziğin derinlik, duygu ve çeşitlilik açısından zenginleşmesini sağlayan bir sanatsal süreçtir. Bu çalışmada, modülasyonun temel kavramlarına odaklanılacak ve farklı modülasyon teknikleri, repertuardan seçilmiş eser örnekleriyle detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Sonuç olarak bu makale, modülasyonun müzik anlatısındaki rolünü aydınlatarak, müzik teorisi ve performans pratiği alanına bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Terimler:** Modülasyon, Müzik Teorisi, Kromatizm, Ortak Akor, Alterasyon. Modulation Techniques in Music

### Abstract

This article delves into the realm of modulation and modulation techniques within the context of music. Modulation is regarded as an artistic process that enriches music in terms of depth, emotion, and diversity. In this study, we will focus on the fundamental concepts of modulation and provide a detailed exploration of various modulation techniques, accompanied by carefully selected musical compositions as examples from the repertoire. Consequently, this article aims to shed light on the role of modulation in musical storytelling, offering a contribution to the fields of music theory and performance practice.

**Keywords:** Modulation, Music Theory, Chromatism, Common Chord, Alteration.

### GİRİŞ

Klasik müzik, evrensel bir sanat formu olarak kabul edilir ve derin müzikal ifade ile karakterize edilir. Bu ifadenin temel bileşenlerinden biri, modülasyon olarak bilinen bir müzik teorisi kavramıdır. Modülasyon, bir müzik eserinin bir tonaliteden diğerine geçişini tanımlayan yapısal ve teorik bir ögedir. Modülasyonun temel amacı, dinleyiciye müziği dinlerken farklı bir tonal merkeze yolculuk etme imkanı sağlamaktır. Bu, bestecinin duygusal ifadesini çeşitlendirmesine olanak tanımakta ve dinleyiciye çeşitli tonal renkler sunmaktadır.

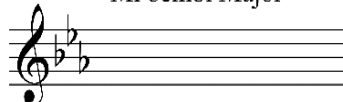
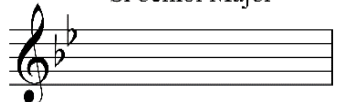
Modülasyon, müziğin zaman içindeki gelişimini anlamak ve analiz etmek için kullanılan önemli bir araçtır. Teorisyenler için temel bir konu olmasının yanı sıra, icracılar için de ustalaşılması gereken bir beceridir. İcraçılar için, modülasyonun doğru bir şekilde ifade edilmesi, müziği ustalıkla yorumlamanın temel bir gereksinimidir. Müzisyenler, eseri icra ederken modülasyon noktalarını doğru şekilde belirlemeli ve bu geçişleri akıcı bir şekilde gerçekleştirmelidir. Bu, müziğin daha derin katmanlarına erişmeyi ve bestecinin niyetini tam anlamıyla ifade etmeyi sağlar. Sonuç olarak, müziği inceleyen ve icra edenler için modülasyon, müziğin içsel yapısını anlamak ve bu sanat formunun zenginliğini keşfetmek için kritik bir unsurdur. Bu çalışma, teorisyenler, besteciler ve icracıların modülasyonun farklı tekniklerini öğrenmesine, doğru şekilde analiz edebilmesine ve eserin daha derinlemesine keşfedilmesine yardımcı olmak amacıyla hazırlanmıştır.

### Modülasyon Kavramı

Eser içerisinde bir tonaliteden başka bir tonaliteye geçilmesine ‘modülasyon’<sup>1</sup> (tonalite değişimi) adı verilir.<sup>2</sup> Çocuk şarkıları, halk ezgileri gibi basit ve küçük çapta eserler dışında hemen hemen bütün tonal eserlerde modülasyon bulunur. Modülasyon, ton merkezinin değişmesiyle sonuçlanan bir süreçtir. Terim, müzikte, yerleşik bir tonal merkezin, yerini bir başkasına bıraktığı durumlar için geçerlidir.

Müzik eserlerinde sıklıkla birden fazla tonal merkez bulunur. Yeni tonal alanı vurgulayan bir armonik hareket yani, yeni tonalite için bir kadans yapılması, geçilen tonaliteye ait seslerin/akorların (özellikle temel derece akorlarının) yoğun biçimde kullanılmaları, kadanstan sonra yeni tonalitenin sürdürülmesi gibi etkenler modülasyonun gerçekleştiğini gösteren belirtilerdir.<sup>3</sup> Modülasyon yapılarak eser içerisinde farklı farklı tonalitelere geçilmesi eserin tekdüzelikten ve durağanlıktan kurtulmasına olanak sağlar. Modülasyon kimi zaman kısa süreli olur yani, yeni tonalite bir ya da birkaç ölçü sürer. Kimi zaman ise uzun süreli olabilir ve bir eserin büyük bir bölümü farklı bir tonda duyulabilir.

İki tonalite arasındaki ortak noktaların çokluğu bu tonalitelerin birbirine komşu olduğu anlamına gelir. Bu tonaliteler ‘komşu tonaliteler’ olarak adlandırılır. Bu yöntemle yapılan modülasyonlar daha kolay ve pratik geçişlere olanak sağlar. Birbirine komşu olan tonalitelerin ilişkisi donanımlarına bakılarak anlaşılabilir. Buna göre, bir tonalitenin donanımının tek değiştirgeç fazlası veya tek değiştirgeç eksisi o tonaliteye ait komşu tonaliteleri göstermektedir. Örneğin, donanımında iki bemol bulunan Sib majörün komşu tonaliteleri üç bemollü ve bir bemollü tonaliteler iken, donanımında iki diyez bulunan Re majörün komşu tonaliteleri ise üç diyezli ve bir diyezli tonalitelerdir. Bir majör tonalitenin ilgili minörü, subdominant, dominant tonaliteleri ve onların ilgili minörleri o tonalitenin komşuları bir başka ifadeyle, yakın tonaliteleri olarak adlandırılır. Bu tonalitelere gerçekleştirilen modülasyonlar komşu tonaliteye yapılan modülasyonlardır.

<b>Subdominant tonalitesi</b> Mi bemol Majör	<b>Tonik tonalitesi</b> Si bemol Majör	<b>Dominant tonalitesi</b> Fa Majör
		
<b>Subdominant ilgili</b> Do minör	<b>Tonik ilgili</b> Sol minör	<b>Dominant ilgili</b> Re minör
		

Şekil 1. Sib majör tonalitesinin komşu tonaliteleri

Yukarıda yer alan komşu tonaliteler tablosunda gösterilenler dışında, eserlerde ‘paralel tonaliteler’<sup>4</sup> arasında da sıklıkla modülasyon yapılır. Ancak paralel tonaliteler arasındaki geçişten söz ederken

<sup>1</sup> Türkçe terminolojide ‘geçki’ olarak da adlandırılmaktadır.

<sup>2</sup> ‘Modülasyon bir ton merkezinden başka bir ton merkezine gidilmesi demektir.’ (Károlyi, 2007, s. 92)

<sup>3</sup> Laitz (2008, s. 569), modülasyon süreci ile ilgili olarak şunları dile getirir: ‘Modülasyon yeni geçilen tonalite için kuvvetli bir kadans içerir ve yeni tonalite kadanstan sonra da devam eder. Bir süreliğine de olsa yeni bir tonalitenin ana tonalitenin alanını gasp ettiği hissini uyandırır.’ [Modulation include a strong cadance in the new key, and the new key continues after the cadance. They give the feeling that a new key has usurped the home key (at least for the moment).]

<sup>4</sup> İng. parallel key.

modülasyon yerine mod değişikliği terimi tercih edilmektedir (Gencer&Kanık, 2023, s. 151).<sup>5</sup> Çünkü paralel tonalitelerin donanımları arasında farklılık olsa da aynı temel derecelere (I-IV-V) sahiptirler. Örneğin, Do majör ile Do minör birbirlerine paralel tonalitelere ve aralarında üç değiştirgeçlik (Sib-Mib-Lab) bir fark vardır. Buna karşın ortak olan temel dereceleri sayesinde geçiş kolay bir biçimde yapılabilir.

Beethoven'ın aşağıdaki piyano sonatında, Lab majörden Lab minöre geçilen bir pasaj örnek olarak verilmiştir. Buradaki durum bir modülasyon değil, paralel tonalitelere arasında gerçekleşen bir mod değişimidir.<sup>6</sup>



Lab M II V7 I Lab m I  
Lab minör tonalitesine mod değişimi

Lab m V<sup>3</sup> i g g 6 5 7 I

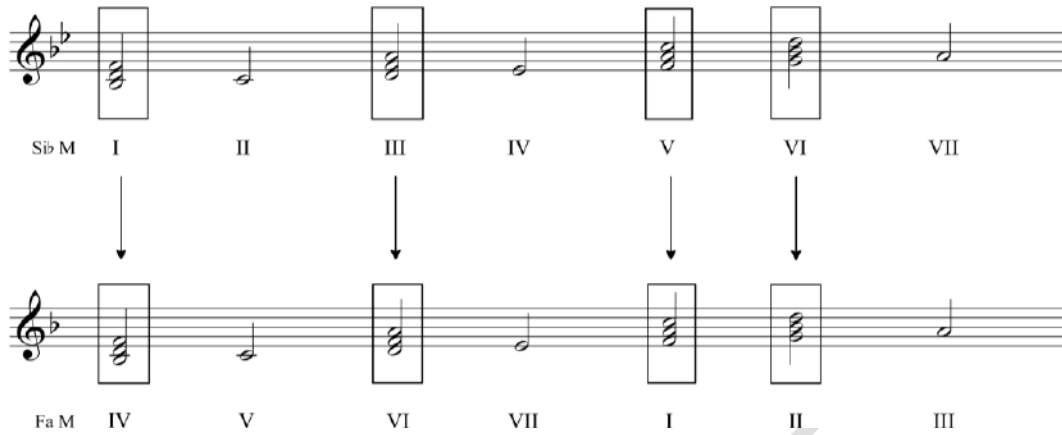
Şekil 2. L.W. Beethoven, Piyano Sonatı, No. 8, Op. 13, 'Pathétique', II. bölüm, ölçü 35-39.

### Komşu Tonaliteler Arasındaki Ortak Akorlar

Aşağıdaki tabloda, Sib majör ile Fa majör arasında bulunan dört tane ortak nokta gösterilmiştir. İki tonalite arasında farklı olan nota ise Mi $\flat$  notasıdır. Gene aşağıdaki tabloya göre, Sib majörün V. derece akoru 'Fa-La-Do' akordur ve görüldüğü gibi bu akor aynı zamanda Fa majörün I. derecesidir. Yine benzer bir şekilde Si majörün IV. derece akoru 'Mib-Sol-Sib'dür. Bu akor aynı zamanda Mib majörün I. derecesidir. Dolayısıyla komşu tonalitelerin tonik akorlarının ana tonalitenin içinde yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle en rahat ve en kolay bir biçimde yapılan modülasyonlar komşu tonalitelere yapılan modülasyonlardır. Daha öncede anlatıldığı üzere, birbirleri ile komşu olan tonalitelere yapılan modülasyonun en rahat ve en doğal gerçekleştiği tonalitelere yapılır.

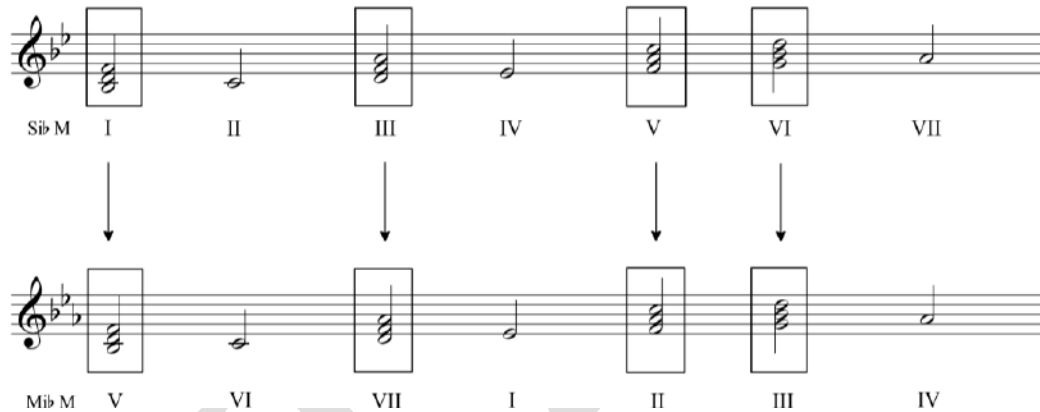
<sup>5</sup> Çöloğlu ve Arat (2017, s.103) paralel tonalitelere şu şekilde tanımlar: 'Aynı Ekseni taşıyan Majör-minör tonalitelere paralel tonalitelere denir. Örneğin Fa majör ile fa minör paralel tonalitelere dir. Donanımları arasında büyük fark olmasına karşın (3 değiştirgeçlik), ortak temel dereceler nedeniyle paralel tonalitelere arasında modülasyon rahat yapılır ve sıkça kullanılır.'

<sup>6</sup> Çalışmada, nota üzerinde yer alan akor-dışı sesler g.(geçit), i.(işleme), a.(apozyatür), k.(kaçak), r.(rötar), ped.(pedal), ö.(önceleme) şeklinde kısaltılarak gösterilmiştir.



**Şekil 3.** Sib Majör ve Fa majör tonaliteleri arasındaki ortak akorlar

Benzer bir ilişki, Sib majör ile Mib majör arasında da gözlenebilir. Bu iki tonalite arasında dört tane ortak nokta bulunur. Farklı olan nota ise 'Lab'dür.



**Şekil 4.** Sib majör ile Mib majör arasındaki ortak akorlar

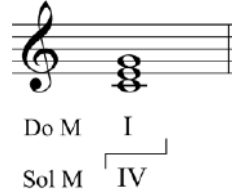
Modülasyonlar çeşitli tekniklerle yapılabilir. Bu çalışmada; 'diatonik ortak akor' ve 'altere<sup>7</sup> ortak akor' kullanılarak yapılan modülasyonların yanı sıra 'basamak modülasyonu', 'cümle modülasyonu', 'ortak ton modülasyonu' gibi modülasyon tekniklerine yer verilmiştir.<sup>8</sup> Modülasyonlar çoğunlukla önceki tonalite ile geçilen yeni tonalite arasında 'ortak olan bir ya da birkaç akorun' (Pivot akor)<sup>9</sup> yardımı ile yapılır. Bu teknik kullanılarak yapılan modülasyonlara 'ortak akorlu modülasyon' adı verilir.

<sup>7</sup> Manav ve Nemetli (2012, s. 230) alterasyon kavramını şu şekilde açıklar: 'Bir gama ait (belli bir tonal bağlamdaki) seslerin yerine, geçici olarak o gama yabancı kromatik seslerin kullanılması durumu; aynı zamanda, bu yolla elde edilmiş seslere verilen ad.'

<sup>8</sup> Ghezzi (1993, ss. 206-207), bir kompozisyonun içerisinde gerçekleşen tonalite değişimini modülasyon olarak tanımlar ve bir ortak akor kullanımı ile gerçekleştiğini ifade ederek üç çeşit modülasyon olduğunu söyler. 1- Diatonik modülasyon 2- Kromatik modülasyon 3- Anarmonik modülasyon.

<sup>9</sup> Türkçeye 'ortak akor' olarak çevrilebilecek olan 'pivot akor' terimini Piston (1959, s. 78) *Harmony* kitabında şu şekilde ifade eder: 'Modülasyonun ikinci aşaması, tonal bakış açısının değişimine göre şekillenen bir akor olacaktır. Bir başka deyişle, bu akor her iki tonaliteye de gönderme yapan, her iki tonalitede de doğal olarak varolan bir akor olacaktır. Biz bu akoru pivot akor olarak adlandıracamız ve bu akoru her iki tonalitede de analiz edeceğiz.' [*The second stage of the modulation involves the choice of a chord which will be conveniently susceptible to the change of tonal view-point. In other words, it will be a chord common to both keys, which we will call the pivot chord, and to which we will give a double analysis.*]





Şekil 5. Ortak akorun gösterimi

İki tonalite arasında daha kolay ve yumuşak bir geçiş imkânı sağlayan ortak akorlu modülasyonlar, ‘diatonik ortak akorlu’ ve ‘altere ortak akorlu’ olmak üzere iki çeşittir.

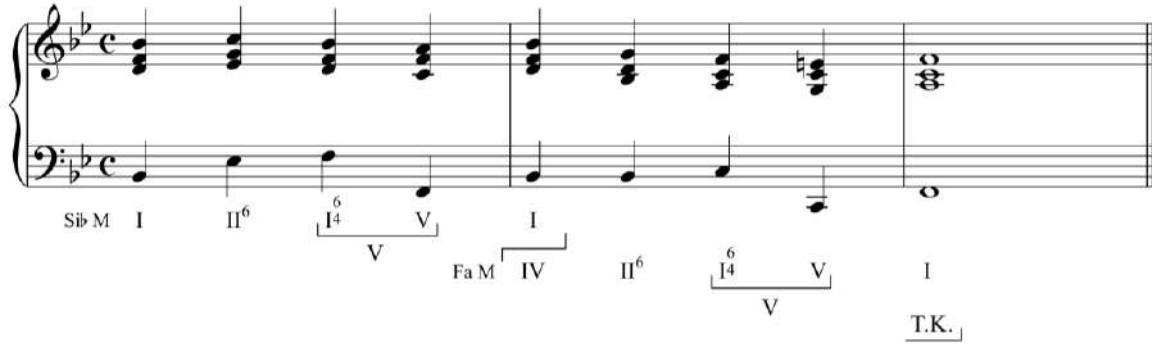
### Diyatonik Akorlar ile Ortak Akor Modülasyonu<sup>10</sup>

Diyatonik ortak akorlu modülasyon repertuarda sıklıkla karşılaşılan bir modülasyon tekniğidir. Diyatonik ortak akorlu modülasyon için değişen seslerin, özellikle akorların yeni tonaliteye göre temel derece akorları arasında yer alması tercih edilmektedir. Bunun dışında, gene yoruma açık olmakla birlikte iki tonalite arasındaki ortak akoru ya da akorları tespit edebilmek adına şu yöntemler söylenebilir. Öncelikle modülasyonun gerçekleştiği bölge bulunur. Bu bölgede, fonksiyonel olarak ‘ilk tonaliteden çok geçilen tonalite ile daha fazla ilişkili olan bir akor’ tespit edilir. Bu akor genellikle, birinci tonaliteye ait olmayan -farklı bir değiştirici işaret içeren- bir akor ya da ikinci tonaliteye ait olan bir kadans  $I_4^6$  akordur. Son olarak, tespit edilmiş olan ‘bu akordan bir önceki akora’ bakılır. Eğer bu akor iki tonalitede birden yer almakta olan bir akor ise ‘bu bir diyatonik ortak akordur’ denilebilir. Bu akor her iki tonalite için de işaretlenir ve derecelendirilir. Analizin devamında derecelendirme yapılırken, diğer akorlar geçilen yeni tonaliteye göre derecelendirilmeye devam edilir.<sup>11</sup>

Aşağıdaki örnekte diyatonik ortak akor kullanımıyla modülasyon yapılmıştır. Burada ortak akor, her iki tonalite için de temel derece akordur. Ortak akor olarak tercih edilmeyen  $II_4^6$  akoru ise Sib majörden çok geçilen yeni tonalite Fa majör ile ilişkili bir akordur. Örnekte, Sib majörün I. derece akoru (Sib-Re-Fa) hem Fa majörün IV. derece, hem de Mib majörün V. derece akordur. Buna dayanarak ‘Sib-Re-Fa’ akorunu Fa majörün IV. derece akoru olarak düşünüp ardından bu akor, önce Fa majörün V. derece akoruna (Do-Mi-Sol) daha sonra da I. derece akoruna bağlanırsa Fa majör tonalitesine geçilmiş yani, modülasyon yapılmış olunur. Burada düşünülmesi gereken esas konu şudur: ‘Bulunduğun tonalitenin gideceğin tonalitenin içerisindeki görevi nedir?’ ya da ‘Sib majör Fa majörün nesidir?’ Bu şekilde sorulduğunda cevabın ‘IV. derece’ olduğu görülür. Dolayısıyla aslında zaten tonun içerisindeyizdir ve yukarıda anlatıldığı gibi pratik bir şekilde yeni tonaliteye geçilmiştir. Aşağıdaki örnekte, Sib majörden dominant tonalitesi Fa majöre diyatonik ortak akor kullanımı ile modülasyon yapılmıştır.

<sup>10</sup> İng. *Modulation using diatonic common chords.*

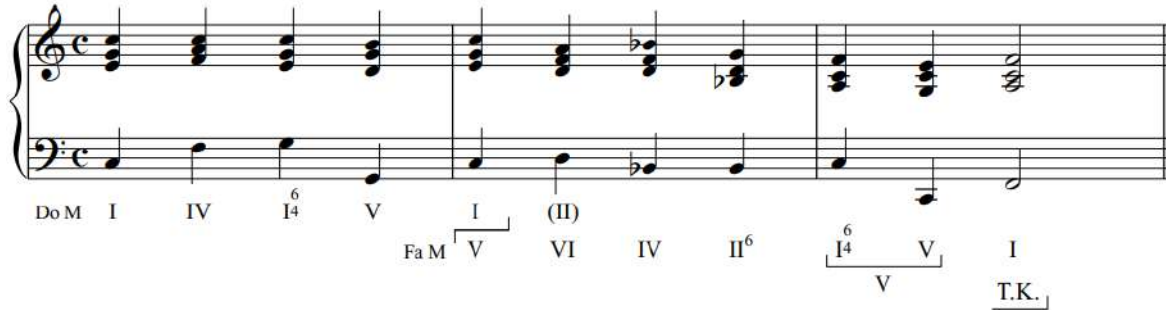
<sup>11</sup> Barut (2021, s. 74), ortak akorlu modülasyon yerine ‘kaynaşmalı modülasyon’ ifadesini kullanır ve şu şekilde açıklar: ‘İlk adımda ana tonalite anlaşılıp küçük fonksiyonlar buna göre belirlenir. Kaynaşma noktasına yaklaşılan sağa doğru bir ok ile gidilecek tonalitenin adı yazılır. Kaynaşma noktasında ana tonalite ile gidilecek olan yeni tonaliteye ait küçük fonksiyonlar alt alta yazılır. Gidilecek tonalite unsurlarının iyice oturduğu yerde, üstte yer alan eski tonaliteye ait fonksiyonlar terk edilir ve yeni tonaliteye ait olan fonksiyonlarla analize devam edilir.’



Sib M I I II<sup>6</sup> I<sup>4</sup><sub>6</sub> V I Fa M IV II<sup>6</sup> I<sup>4</sup><sub>6</sub> V I T.K.

**Şekil 6.** Sib majörden Fa majöre diyatonik ortak akor modülasyonu

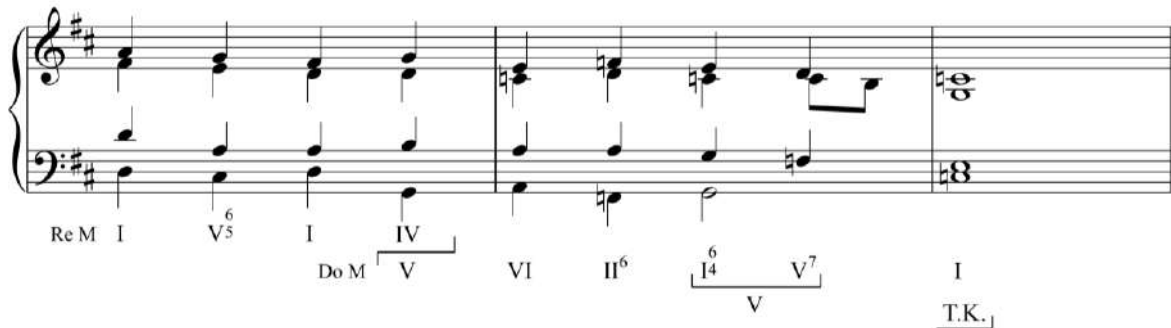
Aşağıdaki örnekte Do majörden subdominant tonalitesi Fa majöre diyatonik ortak akor kullanımı ile modülasyon yapılmıştır. Modülasyon yapılırken Do majörün I. derece akoru, geçilen yeni tonalite Fa majörde V. derece olarak kabul edilmiştir. Bir başka anlatımla, ‘Do-Mi-Sol’ akoru iki tonalite arasında diyatonik ortak akor işlevi ile kullanılmıştır.



Do M I IV I<sup>4</sup><sub>6</sub> V I (II) Fa M V VI IV II<sup>6</sup> I<sup>4</sup><sub>6</sub> V I T.K.

**Şekil 7.** Do majörden Fa majöre diyatonik ortak akor modülasyonu

Örnekte, birbiriyle komşu tonalite olmayan Re majör ve Do majör tonaliteleri arasında diyatonik ortak akor kullanılarak modülasyon yapılmıştır. İki tonalite arasında Re majörün IV. derece akoru (Sol-Si-Re) ortak akor olarak kullanılmıştır. Bu akor modülasyon yapılan Do majör tonalitesinin V. derece akordur. V. derece akorundan sonra VI. derece akorunun getirilmesiyle V-I kadansı bir miktar geciktirilmiş ve yeni tonaliteye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Daha sonra II<sup>6</sup> ve onu izleyen kadans I<sup>4</sup><sub>6</sub>-V akoru ile Do majöre tam kadans gerçekleşmiştir.



Re M I V<sup>5</sup><sub>6</sub> I IV Do M V VI II<sup>6</sup> I<sup>4</sup><sub>6</sub> V<sup>7</sup> I T.K.

**Şekil 8.** Re majörden Do majöre diyatonik ortak akor modülasyonu

Fa minörden komşu tonalite Mi<sup>b</sup> majöre doğru gerçekleşen aşağıdaki modülasyonda, iki tonalite arasında ‘Fa-Lab-Do’ akoru diyatonik ortak akor olarak kullanılmıştır. Bu akor önceki tonalitenin I. derecesi iken, geçilen yeni tonalite Mi<sup>b</sup> majörün II. derecesidir. Ortak akorun önceki tonalitenin I. derecesi olması, modülasyonun daha kolay ve rahat bir biçimde gerçekleşmesini sağlamıştır.



(Lab M) Fa m I<sup>4</sup> V<sup>6</sup> I V I<sup>6</sup> Mib M II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> VI/VII<sup>7</sup>

Mib M VI II<sup>5</sup> I<sup>4</sup> V V<sup>7</sup> I T.K.<sub>1</sub>

**Şekil 9.** L.W. Beethoven, Piyano Sonatı, No. 8, Op. 13, Pathétique, II. bölüm, ölçü 17-23.

Haydn'ın aşağıdaki piyano sonatında, Sol majörden dominant tonalitesi Re majöre diatonik ortak akor kullanımıyla modülasyon yapılmıştır. İki tonalite arasında Sol majörün V. derece akoru (Re-Fa#-La) ortak akor olarak kullanılmıştır. Bu akor modülasyon yapılan Re majör tonalitesinin I. derece akordur. Bu akor aynı zamanda bir kadansa yönelim süreci başlatır. Pasaj, kadans I<sup>6</sup> -V akorunun I akoruna çözülmesinin ardından tam kadans ile sona erer.

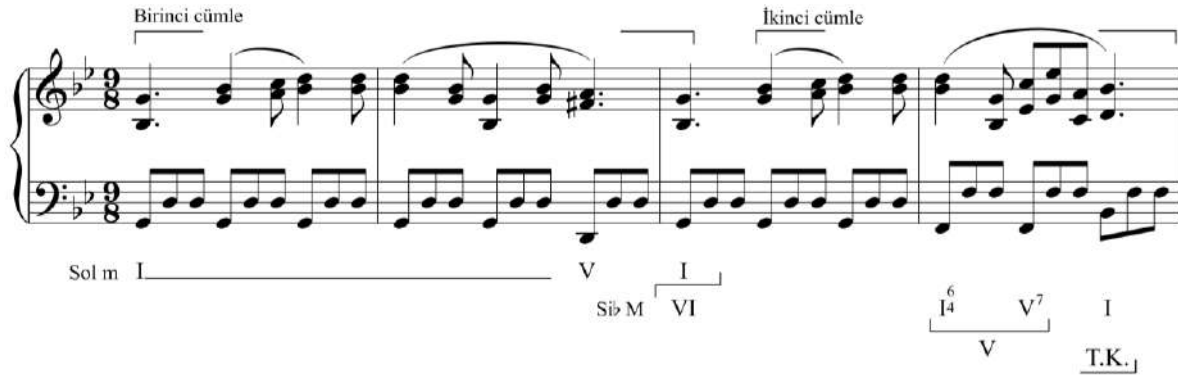


Sol M I VII<sup>o</sup> V<sup>7</sup> I I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I V

Sol M I Re M V<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V I T.K.<sub>1</sub>

**Şekil 10.** J. Haydn, Piyano Sonatı, Hob. XVI:8, II. Bölüm, ölçü 1-8.

Aşağıdaki pasajda Sol minörden ilgili majörü Sib majöre diatonik ortak akor kullanımıyla modülasyon yapılmıştır. Komşu tonaliteler arasında gerçekleşen bu modülasyonda, birinci cümleyi sonlandıran ‘Sol-Sib-Re’ akoru ikinci cümleye geçiş için bir bağlantı ögesi olarak ele alınmış ve modülasyon bu bağlantı ögesi aracılığıyla gerçekleşmiştir. Birinci cümledeki bu akor, Sol minörün I. derecesidir. Aynı ölçünün ikinci vuruşundan itibaren başlayan Sib majör tonalitesindeki ikinci cümlede ise aynı akor, VI. derecedir ve bir ortak akordur.



Birinci cümle

İkinci cümle

Sol m I

Sib M VI

I

V

I<sup>4</sup>

V<sup>7</sup>

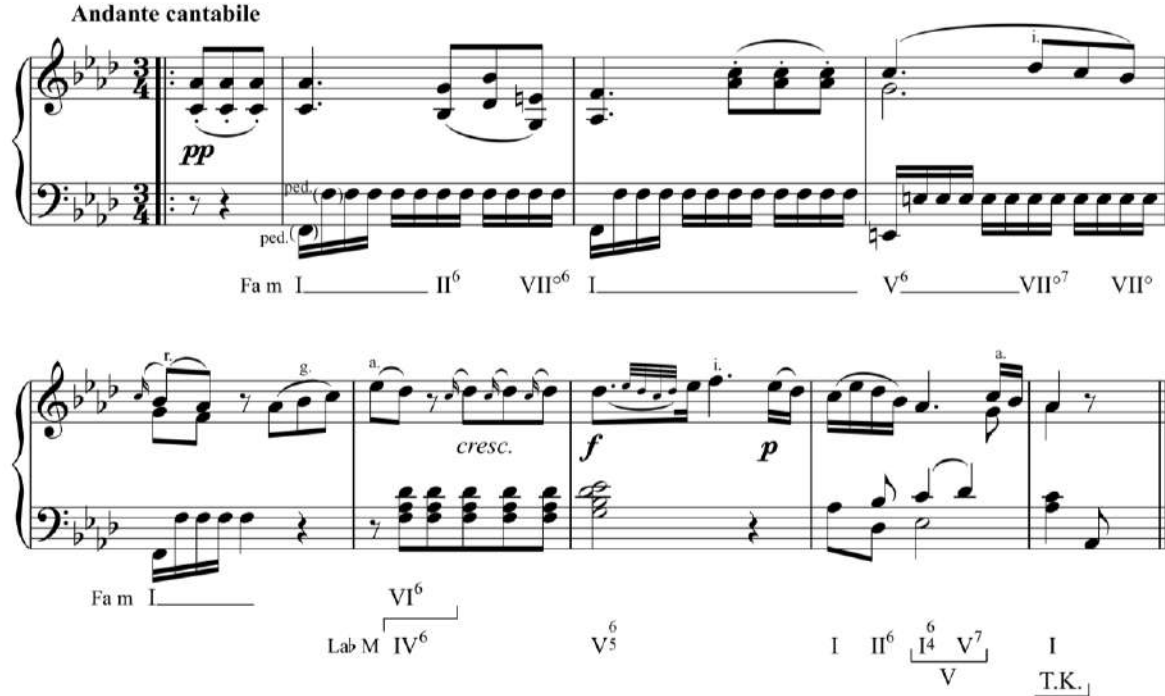
I

V

T.K.

Şekil 11. L.W. Beethoven, Piyano Sonatı, Op. 79, No. 25, II. bölüm, ölçü 1-4.

Mozart'ın aşağıdaki piyano sonatında, Fa minörden ilgili majörü Lab majör tonalitesine diatonik ortak akor kullanımıyla modülasyon yapılmıştır. 25. ölçüde yer alan ‘Reb-Fa-Lab’ akoru Fa minörde VI. derece, geçilen yeni tonalite Lab majörde ise IV. derece ortak akor olarak derecelendirilmiştir. Pasaj, II. dereceyi izleyen kadans I<sup>6</sup> -V akoruna bağlanmakta ve Lab major tonalitesinde tam kadansla noktalanmaktadır.



Andante cantabile

pp

Fa m I

II<sup>6</sup>

VII<sup>o6</sup>

I

V<sup>6</sup>

VII<sup>o7</sup>

VII<sup>o</sup>

cresc.

f

p

Fa m I

Lab M IV<sup>6</sup>

V<sup>5</sup>

I

II<sup>6</sup>

I<sup>4</sup>

V<sup>7</sup>

I

T.K.

Şekil 12. W.A. Mozart, Piyano Sonatı, No. 10, K. 330, II. bölüm, ölçü 21-28.

Aşağıdaki pasajın 29. ölçüsünde, Sol majörden, paralel tonalitesi Sol minöre mod değişimi yapılmıştır. Daha önce bahsedildiği gibi paralel tonalitelerin donanımları arasında farklılık olsa da ortak olan temel dereceleri (I-IV-V) sayesinde geçiş kolay bir biçimde yapılabilmektedir. Dolayısıyla bu durum pasajın esas modülasyonu olan Re minör tonalitesine geçişin çok daha rahat bir biçimde

gerçekleşmesini sağlamıştır. Birbirleri ile komşu tonalite ilişkisi olan Sol minör ve Re minör tonaliteleri arasında diyatonik ortak akor kullanımı ile gerçekleşen modülasyonda, Sol minörün I. derecesi ve geçilen yeni tonalite Re minörün IV. derecesi diyatonik ortak akor olarak belirtilmiştir.



Şekil 13. César Franck, Les plaintes d'une poupée, ölçü 21-36.

### Altere akorlar ile Ortak Akor Modülasyonu<sup>12</sup>

Daha önce bahsedildiği üzere diyatonik ortak akor modülasyonları çoğunlukla her iki tonalite için de ortak olan diyatonik akorlarla yapılır. Bir başka anlatımla, diyatonik ortak akor modülasyonu önceki tonalite ile geçilen yeni tonalite arasında ortak olan bir ya da birkaç akorun yardımı ile gerçekleşir. Altere akorların ortak akor olarak kullanıldığı modülasyonlarda genellikle kromatik alterasyon(lar) ortaya çıkar. Modülasyon yapılan tonaliteler arasındaki ortak akorların en az birinde (ya da bazen her ikisinde de), içinde bulunan tonaliteye yabancı, ancak içinde bulunduğu akora ait olan ses ya da sesler bulunur. Bir başka anlatımla, akor seslerinden biri veya daha fazlası kromatik olarak ses değişimi yapar. Bu esnada çoğunlukla iki akor arasında en azından bir ortak ses yer alır. Kromatik alterasyonlar burada özetle, içinde bulunan tonaliteye yabancı olan ancak içinde bulunduğu akora yabancı olmayan, o akora ait olan perde ya da perdeleri tanımlar.

‘İkincil dominant akorları’, ‘ödünç alınmış akorlar’ ‘Napoliten akoru’, ‘Alm<sup>+6</sup> (Ger<sup>+6</sup>) akoru’, ‘eksilmiş 7’li akoru’<sup>13</sup> altere akorlar arasında yer alır ve modülasyon esnasında ortak akor olarak kullanılabilirler.<sup>14</sup> Altere akorların, uzak tonalitelere modülasyon yapılırken sıklıkla kullanıldığı ve modülasyonun daha kolay gerçekleşmesine olanak sağladığı görülmektedir.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> İng. *Modulation using altered common chords*.

<sup>13</sup> Kostka, Payne ve Almén (2018, ss. 402-410) Ger<sup>+6</sup> akoru ve eksilmiş 7’li akorlarının ortak akor olarak kullanıldığı modülasyonları ‘anarmonik modülasyonlar’ (İng. *enharmonic modulation*) başlığı altında kategorilendirmiştir.

<sup>14</sup> Károlyi (2007, s. 93) anarmonik modülasyon ile ilgili şunları ifade eder: ‘...önceki akorun bir ya da daha çok sesi yeni tonaliteye ait akora geçerken anarmonik olarak değiştirilir. Bu tür modülasyonlara anarmonik modülasyon (sesdeş modülasyonu) denir. Egzotik akorlardan bazıları anarmonik modülasyonda çok işe yarar. Eksik yedili, Napoliten altılı ile Alman altılı akorları, birbirleriyle ilişkisiz, birbirlerinden ‘uzak’ tonların modülasyonlarında son derece kullanışlıdır.’

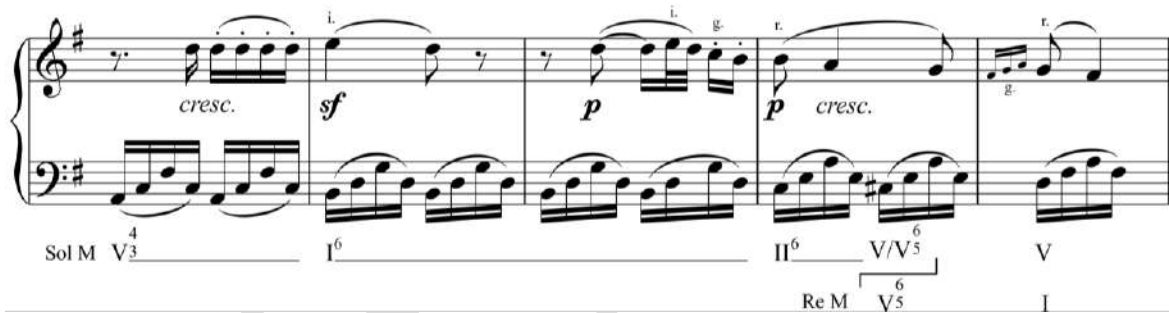
<sup>15</sup> Benward ve Saker’in (2008, ss. 316-317) ‘Music in theory and practice’ ve Cangal’ın ‘Armoni’ (2005, ss. 264-265) kitaplarında kromatik alterasyonlarla gerçekleşen bu modülasyon tipi ‘kromatik modülasyon’ olarak adlandırılmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda, iki tonalite arasında tonalite değişiminin başladığı yerde, esas tonaliteye ait olan bir akorunun kök sesi, 3’lüsü ya da 5’lisi gibi herhangi bir sesinin kromatik olarak hareketinden yararlanılmakta ve ‘herhangi bir ortak akor

Modülasyon yapılan iki tonalite arasında yer alan altere akoru tespit etmek için diyatonic ortak akorlu modülasyonda uygulanan prensiplere benzer şekilde hareket edilir. Öncelikle modülasyonun gerçekleştiği bölge bulunur. Bu bölgede, fonksiyonel olarak ‘ilk tonaliteden çok geçilen tonalite ile daha fazla ilişkili olan bir akor’ tespit edilir. Sadece ikinci tonalite ile ilişkili olan bu akor, birinci tonalite için bir altere akordur. Dolayısıyla birinci tonalitenin derece akorları arasında yer almaz. Ortak akordan önce gelen akor ise yeni tonalite ile ilişkili değildir ve ortak akor değerlendirilemez. Bu durumu, Do majör ile Sol majör arasında yapılan bir modülasyon üzerinden örnek vermek gerekirse: Do majör tonundaki bir pasajda ‘Re-Fa#-La-Do’ akoru duyulduğunda bu akorun Do majörden çok Sol majör ile ilişkili bir akor -Sol majörün V<sup>7</sup> akoru- olduğu görülür. Bu akordan önce gelen ‘Re-Fa-La’ akoru ise sadece Do majör ile ilişkilidir ve ortak akor olarak değerlendirilemez. Sonuç olarak ‘Re-Fa#-La-Do’ akoru iki tonalite arasındaki modülasyon geçişinde bir ortak akordur.

### 1. İkincil Dominant Akorlarının Ortak Akor Olarak Kullanılması

Altere akorların ortak akor olarak kullanımında, modülasyon teknikleri içerisinde en sık karşılaşılan akor türü ikincil dominant akorlarıdır. V<sup>(7)</sup> ve VII<sup>o(7)</sup> akorları ikincil dominant akoru olarak ortak akor işlevinde kullanılabilir. Ortak akor ilk tonalitede veya ikinci tonalitede bir ikincil dominant akoru olabilir. Her iki tonalitede de ortak akorun bir ikincil dominant akoru olduğu da görülebilir.

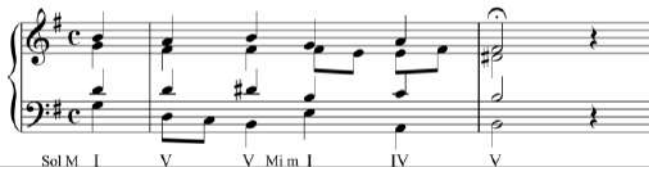
Alıntılanan pasaj Sol majör tonundadır. Fakat pasajda ‘La-Do#-Mi-Sol’ akoru Sol majörden çok Re majör ile ilişkili olan bir akordur. (Re majörde V<sup>7</sup> akoru) Ondan önce yer alan ‘Do-Mi-La’ akoru da Re majör ile ilişkili olmadığı için bir ortak akor olarak değerlendirilemez. Dolayısıyla ‘La-Do#-Mi-Sol’ V<sup>7</sup> akoru Sol majörde V/V<sup>7</sup>, geçilen yeni tonalite Re majörde ise V olarak gösterilmiştir.



Şekil 14. L. W. Beethoven, Piyano Sonatı, Op.14, No. 2, I. bölüm, ölçü 11-15.

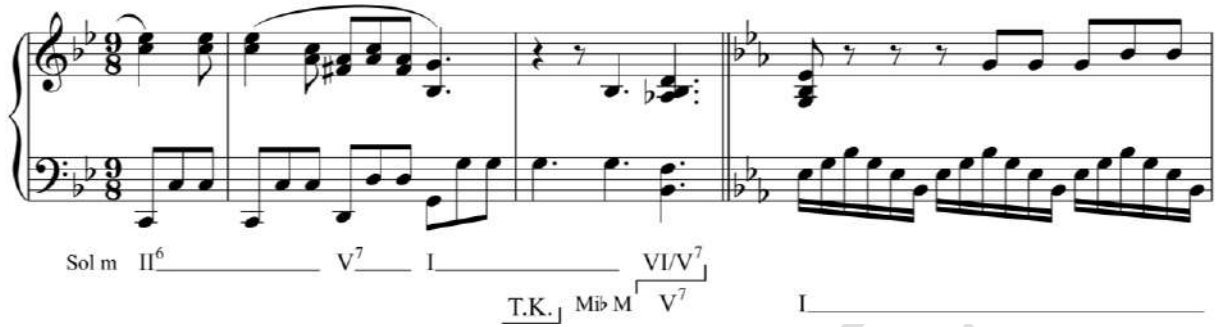
Beethoven’ın aşağıdaki piyano sonatında, iki komşu tonalite arasında altere ortak akor ile modülasyon geçişi yapılmıştır. Birinci cümle 8. ölçüde Sol minörde tam kadans yapar. Kadanstan hemen sonra, birinci cümle ile ikinci cümle arasında yer alan ‘Si#-Re-Fa-Lab’ akoru ortak akor olarak ele alınmıştır. Bu akor ana tonalite için altere bir akor olan ikincil dominant akoru -VI/V<sup>7</sup>- iken, geçilen yeni tonalite

gösterimi olmaksızın’ aynı çizgi üzerinde derece ve şifre analizi yapılmaktadır. [A chromatic modulation occurs at the point of a chromatic progression (a progression that involves the chromatic inflection of one or more tones). The letter name remains the same in a chromatic progression.] Benward ve Saker’in kitabında, *Du grosser Schmerzensmann* (“Thou Great Man of Sorrow”) eserinin 5 ve 6. ölçüleri kromatik modülasyon için örnek olarak sunulmuştur. Pasajda tenor partisindeki Re sesi bir sonraki akorda Re#’e dönüşmüş ve kromatik olarak ses değişimi meydana gelmiştir. 5. ölçü ikinci vuruştaki ‘Si-Re#-Fa#’ akoru geçilen yeni tonalitenin V. derecesi olarak derecelendirilmiş, herhangi bir ortak akor belirtilmemiştir.



Bu pasaj altere ortak akor kullanımı ile analiz edildiğinde ise Mi minör tonalitesi için V. derece akorunun (Si-Re#-Fa#) akorunun Sol majör tonalitesinde VI/V olarak derecelendirilebildiği görülecektir. Bu durum şu şekilde de açıklanabilir. ‘Si#-Re#-Fa#’ akoru, birinci tonalite ile doğrudan bir ilişkisi olmayan altere bir akordur. Aynı akor, geçilen yeni tonalite Mi minörde ise V. derece akordur dolayısıyla, bu tonalite ile doğrudan ilişkilidir. Sonuç olarak bu akor Mi minör tonalitesi için V. derece, Sol majör tonalitesi için ise bir ikincil dominant akoru (VI/V) olarak düşünülp altere ortak akor şeklinde değerlendirilebilir.

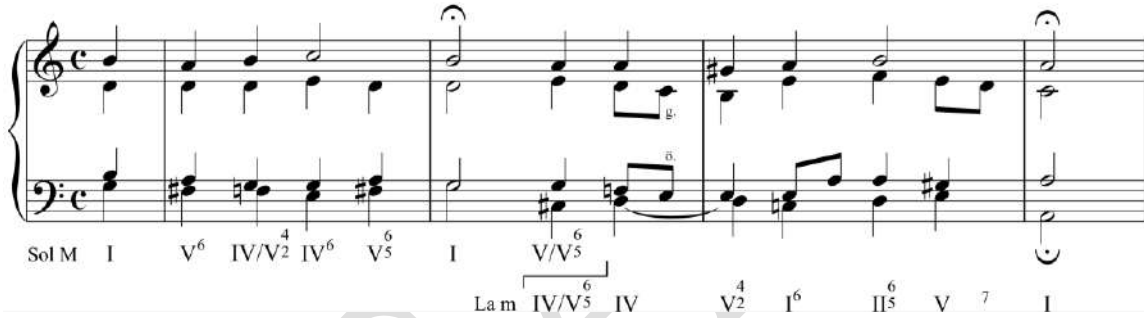
Mib majorde ise V. derecedir. Bir baska anlatımla, bu örnekte ortak akor, iki farklı tonalite arasındaki ortak bir öge olmasının dışında aynı zamanda, iki farklı müzik cümlesi arasında bulunan bir bağlantı ögesidir ve modülasyon bu iki cümle arasında yer alan bu bağlantı ögesi ile gerçekleştirilmiştir.



Sol m II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I VI/V<sup>7</sup>  
T.K. Mib M V<sup>7</sup> I

Şekil 15. L. W. Beethoven, Piyano Sonatı, No. 25, Op.79, II. Bölüm, ölçü: 8-10.

Bach'ın aşağıdaki koralinde, Sol majörden La minöre modülasyon yapılmıştır. Pasajda ortak akor her iki tonalite için de bir ikincil dominant akoru olarak derecelendirilmiştir.<sup>16</sup>



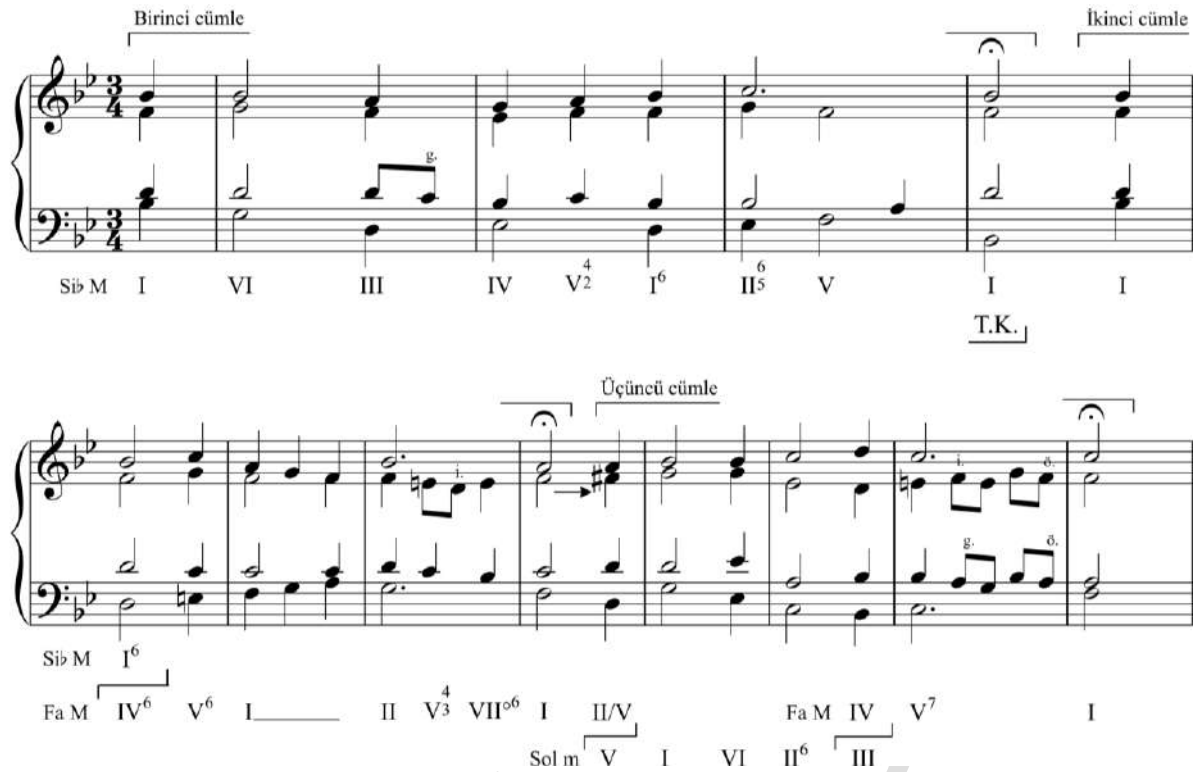
Sol M I V<sup>6</sup> IV/V<sup>2</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I V/V<sup>5</sup>  
La m IV/V<sup>5</sup> IV V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> II<sup>5</sup> V 7 I

Şekil 16. J. S. Bach, Die Nacht ist Kommen, BWV 296, ölçü 1-4.

Bach'ın koralinden alınan pasajda, birbirleri ile ilişkili yakın tonaliteler arasında diyatonik ve altere ortak akor kullanımıyla gerçekleştirilmiş modülasyonlar gösterilmiştir. Pasaj Sib majör tonalitesi ile başlamış ve 4. ölçüde V-I bağlantısı ile tam kadans yapmıştır. İkinci cümle 'Mi<sup>b</sup>' sesi üzerine kurulu bir akor ile Fa majör tonalitesine doğru armonik hareket başlatır. İkinci cümle 5. ölçüsünden itibaren, diyatonik ortak akor kullanımı ile Fa majöre geçilir. İkinci cümle VII<sup>o</sup>-I bağlantısı ile sona erer. Hemen ardından başlayan üçüncü cümlede, alto partisindeki 'Fa' sesi kromatik olarak 'Fa<sup>#</sup>'e doğru ilerler ve tonaliteyi Sol minöre taşır. Burada 'Re-Fa<sup>#</sup>-La' akoru, bir önceki tonalite Fa majör için bir ikincil dominant akordur ve II/V olarak derecelendirilmiştir. Aynı akor Sol minör tonalitesinde V. derece akordur.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Bu pasaj aynı zamanda cümle modülasyonu tekniği ile analiz edilebilir. Bu bağlamda ele alındığında puandorgdan sonra başlayan ikinci cümle, doğrudan yeni tonalite La minör için bir başlangıç noktası olarak düşünülebilir. (Bkz. Cümle modülasyonu başlığı, s. 24)

<sup>17</sup> Üçüncü cümleyi başlatan Sol minör tonalitesi tam anlamıyla olgunlaştırılmamış, onun yerine pasajın devamında cümlelerin sonu güçlü bir V-I hareketi ile Fa majör tonalitesinde sona ermiştir.



Birinci cümle

İkinci cümle

Üçüncü cümle

Sib M I VI III IV V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> II<sup>5</sup> V I I

T.K.

Sib M I<sup>6</sup>

Fa M IV<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I II V<sup>3</sup> VII<sup>o6</sup> I II/V Fa M IV V<sup>7</sup> I

Sol m V I VI II<sup>6</sup> III

**Şekil 17.** J. S. Bach, Nun last unst Gott dem Herren, ölçü 1-12.

Aşağıdaki parçanın ana tonalitesi Sol majördür. Alıntılanan pasajda ise Mi minör tonalitesinden Si minör tonalitesine ikincil dominant akorunun ortak akor olarak kullanılması ile modülasyon yapılmıştır. Pasajın 16. ölçüsünde Mi minör için yarım kadans gerçekleşmiştir ve burada yer alan ‘Si-Re#-Fa#’ akoru V. derece olarak derecelendirilmiştir. Aynı akor, geçilen yeni tonalite Si minör için değerlendirildiğinde, bu tonalite ile doğrudan bir ilişkisi olmayan altere bir akor -bir ikincil dominant akoru- olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu akor Si minörde IV/V olarak derecelendirilmiştir. Pasajın 15. ölçüsünde çerçeve içine alınan ‘Si-Do#-Re#’ sesleri Mi minör dizisinin çıkıcı melodik minör sesleridir. Çıkıcı yöndeki bu dizi sesleri Mi minörde gerçekleşen yarım kadansı daha da netleştirmektedir.





Şekil 18. César Franck, Les plaintes d'une poupée, ölçü 9-24.

## 2. Ödünç Alınmış Akor Kullanımı ile Ortak Akor Modülasyonu

Majör tonalitedeki bir pasajda tonalitenin paralel minörüne, minör tonalitedeki bir pasajda ise tonalitenin paralel majörüne geçişe ‘mod karışımı’<sup>18</sup> adı verilir. Bu süreçte oluşan akorlara ise ‘ödünç alınmış akorlar’ denir (Kostka, Payne&Almén, 2018, s. 357).<sup>19</sup> Ödünç alınmış akorların<sup>20</sup> ortak akor olarak kullanılması uzak tonalitelere kolayca modülasyon yapılabilmesini mümkün kılmaktadır.

Reb majörden Mi majöre gerçekleşen aşağıdaki modülasyonda, ödünç alınmış akor 5. ölçüdeki Reb minör I<sup>6</sup> akordur. Bu akor Do# minör akoru olarak yeniden yazılarak akorun sesleri anarmonik olarak değişmiştir (Mi#-Sol#-Do#). Geçilen yeni tonalite Mi majör için bu akor VI<sup>6</sup> derecesi ile bir ortak akor olarak gösterilmiştir.

<sup>18</sup> İng. *mode mixture*.

<sup>19</sup> Kostka, Payne ve Almén’e göre (2018, s. 381) minör tonalitede yazılmış bir eserde, majör bir tonaliteden ödünç alınarak kullanılan akor Picardy 3’lüsüdür. Picardy 3’lüsü erken tonal dönemde minör tonalitede yazılmış bir eseri bitiren sıklıkla kullanılan majör bir akordur. [The only case in which a chord is “borrowed” from the major mode for use in minor is the Picardy third, a major tonic triad that was used to end most minor mode compositions in the early tonal era.]

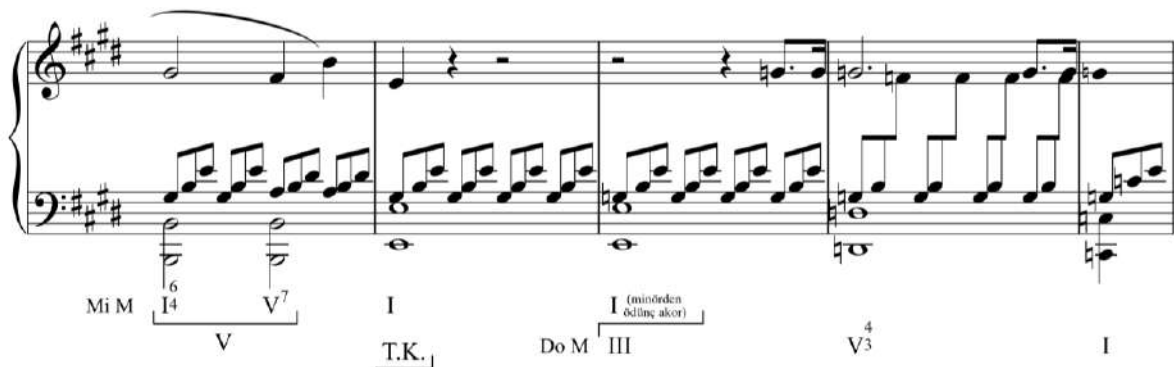
Yine Kostka, Payne ve Almén’e göre (2018, s. 357) minör tonalitedeki eserlerin sonunda tonik akorunun 3’üsünün yükseltilmesi ile ortaya çıkan picardy 3’lüsü akoru, minör tonların paralel majörlerinden ödünç alınmış bir akordur ve 1500’lerin başından yaklaşık 1750’ye kadar minör tonalitede bestelenmiş eserleri bitiren kullanılmıştır. [As it happens, there is a chord frequently borrowed from major that contains the raised 3, and that chord is the major tonic triad itself. The raised 3 in the tonic triad is called the Picardy third, and it was used to end most compositions in minor from the early 1500s until around 1750.]

<sup>20</sup> İng. *borrowed chords*.



**Şekil 19.** L. W. Beethoven, Piyano Sonatı, No. 31, Op. 110, I. bölüm, ölçü 63-70.

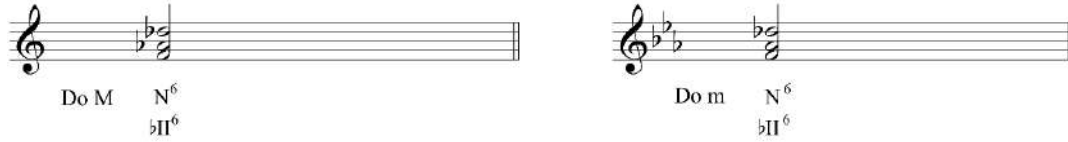
Aşağıdaki pasajda birbirine uzak iki tonalite arasında ödünç alınmış ortak akor kullanımı ile modülasyon yapılmıştır. Pasajın 9. ölçüsünde Mi majör tonalitesi için yapılan tam kadansın ardından bir sonraki ölçüde, Mi majörden paralel minör tonalitesi Mi minöre mod değişimi gerçekleşmiştir. Majör tondaki bir pasajın paralel minörüne geçiş yapması, paralel minör tonalite ile yakın olan diğer tonalitelere daha kolay ulaşma imkânı sunmaktadır. Pasaj bu doğrultuda ele alındığında, 10. ölçüdeki ‘Mi-Sol♭-Si’ akoru Mi majörün paralel tonalitesi Mi minörden ödünç alınmış ve her iki tonalite için de I. derece akoru olarak derecelendirilmiştir. Bu akor aynı zamanda, geçilen yeni tonalite Do majörün III. derecesidir. Dolayısıyla ortak akor olarak gösterilmiştir. Bir başka anlatımla pasajda, paralel tonalite Mi minörden ödünç alınan ‘Mi-Sol♭-Si’ akorunun ortak akor olarak kullanılması sayesinde uzak bir tonaliteye kolayca modülasyon yapılabilmektedir.



**Şekil 20.** L. W. Beethoven, Piyano Sonatı, Op. 27, No. 14, I. Bölüm, ölçü 8-12.

### 3. Napoliten Akoru Kullanımı ile Ortak Akor Modülasyonu

Napoliten akoru (N)<sup>21</sup>, tonal müzikte özel ve renkli tınlayışı ile öne çıkan ve genelde minör tonalitelere pesleştirilmiş 2. derecesi (b2) üzerine kurulan majör bir akordur. Kadans bölgesinde dominant akorunu öncelemek amacıyla kullanılır. Napoliten akoru geleneksel olarak birinci çevrim pozisyonunda ve armoni ilkeleri gereği bası (3'lüsü) katlanarak kullanılır. N<sup>6</sup> veya bII<sup>6</sup> şifresi ile gösterilir ve Napoliten altılısı olarak adlandırılır' (Gencer&Kanık, 2023, s. 149).<sup>22</sup>



Şekil 21. Napoliten akoru

Napoliten akoru (N<sup>6</sup>/bII<sup>6</sup>) modülasyon esnasında ortak akor olarak kullanılabilir. Karakteristik bir renge sahip olan Napoliten akorunun ortak akor olarak kullanılmasıyla, birbirleri ile uzaktan ilişkili iki tonalite arasındaki boşluk kolayca kapatılabilir.

Mozart'ın aşağıdaki piyano sonatında, La minörden Fa Majöre modülasyon yapılırken Napoliten akoru ortak akor olarak kullanılmıştır. Napoliten akoru, inici beşlilerden oluşan bir model-sekans ilerleyişinin sonunda alışlageldik birinci çevrim pozisyonunda kullanılmıştır. Gene bu akor, geçilen yeni tonalite Fa majörün IV. derecesidir.



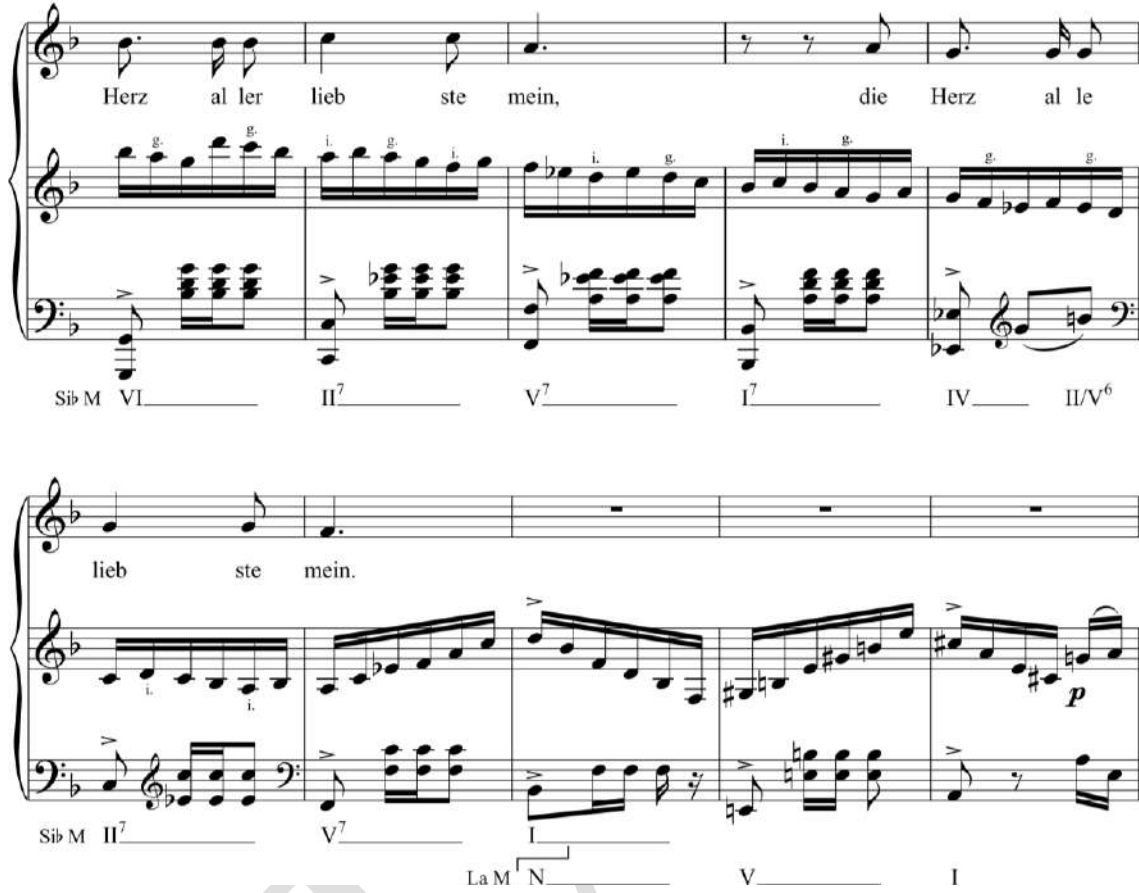
Şekil 22. W. A. Mozart, Piyano Sonatı, No. 16, K. 545, I. Bölüm, ölçü 37-42.

Aşağıdaki parçanın orijinal tonalitesi Re minördür. Alıntı Sib majör tonalitesi ile başlamaktadır. Pasajda Sib majörden La majöre, Napoliten akorunun kök pozisyonunda ortak akor olarak kullanılmasıyla geçilmiştir. Schumann'ın birbirleri ile uzaktan ilişkili bu iki tonalite arasında Napoliten akorunu kullanmasıyla modülasyon daha rahat ve kolay bir biçimde gerçekleşmiştir. Sib majörde V akorundan sonra 32. ölçüde I. derece akoruna bağlanılır. Bu akor aynı zamanda geçilen yeni tonalite

<sup>21</sup> İng. *Neapolitan chord*.

<sup>22</sup> Gauldin (2004, s. 525) *Harmony Practice in Tonal Music* kitabında Napoliten akorunu, genellikle minör modda bulunan ve kadans bölgesinde diatonik pre-dominant (dominant öncesi) akoruna vekillik eden bir akor olarak tanımlar. [We typically find the bII<sup>6</sup> in the minör mode, where it usually substitutes for a diatonic pre-dominant (iv or ii<sup>o6</sup>) in authentic cadences.]

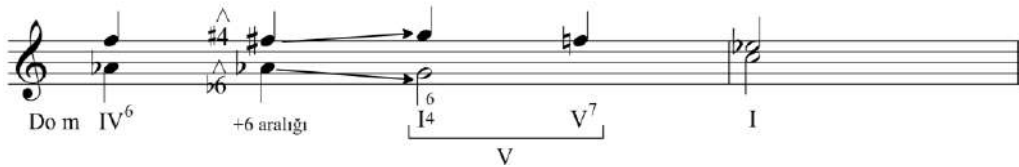
La majörün Napoliten akorudur. Sib majörde I akoru, La majörde Napoliten akoru ile eşitlenerek ortak akor olarak alınmıştır. Napoliten akoru sonraki ölçüde alışılğıeldik şekilde V akoruna bağlanmıştır.



Şekil 23. R. Schumann, Dichterliebe, Op. 48, Das ist ein Flöten und Geigen, ölçü 25-34.

#### 4. Alman Artmış Altılı (Ger<sup>+6</sup>/Alm<sup>+6</sup>) Akoru Kullanımı ile Ortak Akor Modülasyonu

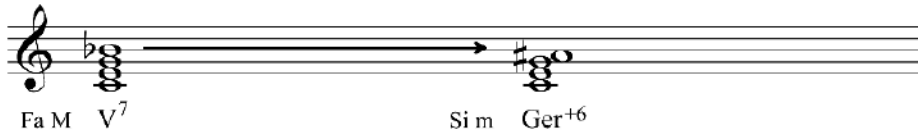
Artmış altılı akorlar dominant öncesi<sup>23</sup> işlevine sahip akorlardır. Armonik yapı içerisinde çoğunlukla V. dereceye doğru yönelen akorların sonuncusu olarak yer alırlar. İtalyan, Fransız ve Alman altılısı olmak üzere üç tane artmış altılı akoru vardır. Artmış 6'lı akorlar ile V. dereceye yarım perde üstündeki ve altındaki perdeler ile yaklaşılır ve bu durum dominant akoruna çok daha güçlü bir yönelimle gelinmesini sağlar.



Şekil 24. Artmış altılı aralığının V. dereceye yönelimi

Alman artmış altılı akoru (Ger<sup>+6</sup> ya da Gr<sup>+6</sup>) dört sesli bir akordur. Anarmonik olarak dominant 7'li (V<sup>7</sup>) akorunun eş değeridir (Laitz, 2008, s. 691). Bu akorun 7'lisinin anarmonik olarak değiştirilmesiyle akor farklı bir tonalitede Ger<sup>+6</sup> akoruna dönüşmektedir. Aşağıdaki örnekte Fa majördeki V<sup>7</sup> akorunun Si minörde Ger<sup>+6</sup> akoruna dönüşerek tekrar yorumlanması gösterilmektedir.

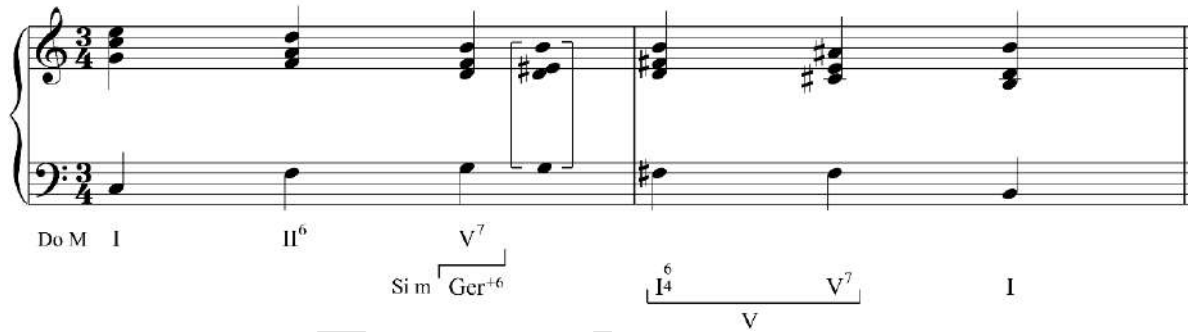
<sup>23</sup> İng. *predominant*.



**Şekil 25.** Anarmonik ses değişimi ile Sib'ün La#'e dönüşmesi

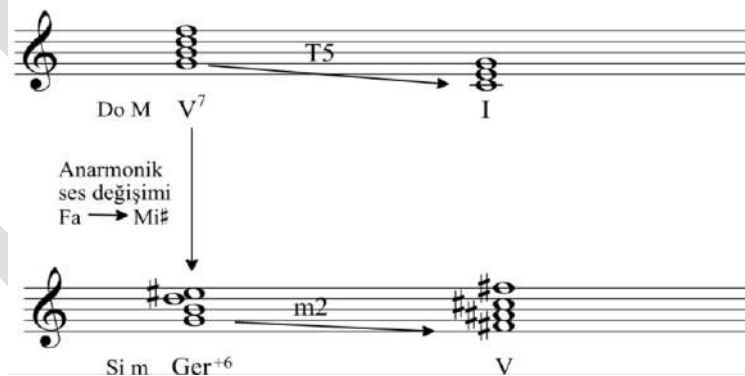
Daha önce bahsedilen Napoliten akoru gibi Alman artmış altılısı (Ger<sup>+6</sup>) akoru da birbirleriyle ilişkisiz, birbirlerinden uzak tonalitelere arasında yapılan modülasyonlarda son derece kullanışlıdır. Alman artmış altılısı akorunun, bulunulan tonalitenin yarım perde üstündeki veya yarım perde altındaki tonalitelere modülasyon yapılırken kullanışlı olduğu görülür. Anarmonik modülasyon<sup>24</sup> olarak da adlandırılabilir ve esasında 'ortak akor kullanımı' ile yapılan modülasyon yöntemidir. Anarmonik modülasyonda V<sup>7</sup> akorunun anarmonik olarak yeniden yorumlanması en sık kullanılan yöntemdir. Sık kullanılmamakla birlikte Ger<sup>+6</sup> akorunun V<sup>7</sup> olarak yeniden yorumlanması da mümkündür.

Aşağıda, Do majörden yarım perde altındaki Si minöre yapılan bir modülasyon örnek olarak verilmiştir. Ger<sup>+6</sup> akorunun, modülasyonda ortak akor olarak geleneksel kullanımı bir örnekle kısaca şu şekilde anlatılabilir. Do majörün V<sup>7</sup> akorunun 7'lisi olan Fa sesinin anarmonik değişimle Mi# yapılması ile V<sup>7</sup> akoru Ger<sup>+6</sup> akoruna (Sol-Si-Re-Mi#) dönüşmüştür. Hemen ardından bu akoru Si minörün kadans I<sub>4</sub>-V<sup>7</sup> ilerleyişi izlemiştir.



**Şekil 26.** Do majörden Si minöre modülasyon örneği

Aşağıdaki örnekte, yukarıdaki armonik ilerleyişin sadeleştirilerek özetlenmiş hali gösterilmiştir.



**Şekil 27.** Do majörden Si minöre modülasyon örneğinin sadeleşmiş hali

Aşağıda, Ger<sup>+6</sup> akorunun ortak akor olarak kullanılmasıyla gerçekleşen bir başka modülasyon örneği yer almaktadır. 41. ölçünün son vuruşunda, Sol majörde IV/V<sup>7</sup> akoru (Sol-Si-Re-Fa#) yer alır. Bu

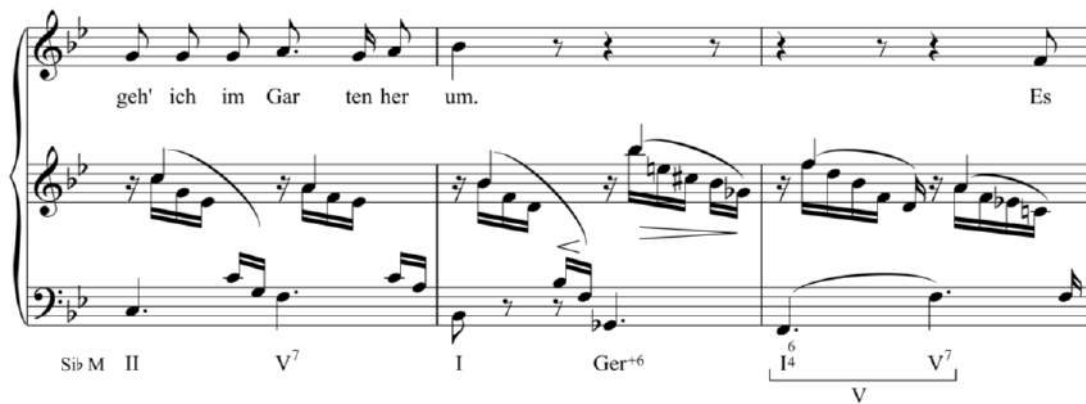
<sup>24</sup> Altay (2015, ss. 42-43) anarmonik modülasyon ile ilgili şunları ifade eder: 'Benzer şekilde akorlar aracılığıyla da anarmonizasyon işlemi ile uygun tonaliteye geçiş (modülasyon) sağlanabilir. Bu durumda salt görsel olarak değil, duysal olarak da anarmonizasyonun farklı bir işlevinin olduğu gözlemlenmiş olur. Örnek olarak Do diyez-Mi-Sol-La diyez, eksik yedili akoru, Si minörde vii<sup>o9</sup> olurken, 'Do#-Mi-Sol-Sib' olarak anarmonize edildiğinde, Re minörde vii<sup>o7</sup> olacaktır. Böylelikle diyatonic modülasyon yoluyla, tek adımda sağlanamayacak geçiş, akraba olmayan iki ton arasında doğrudan sağlanmış olacaktır. Bu bir anarmonik modülasyondur.'

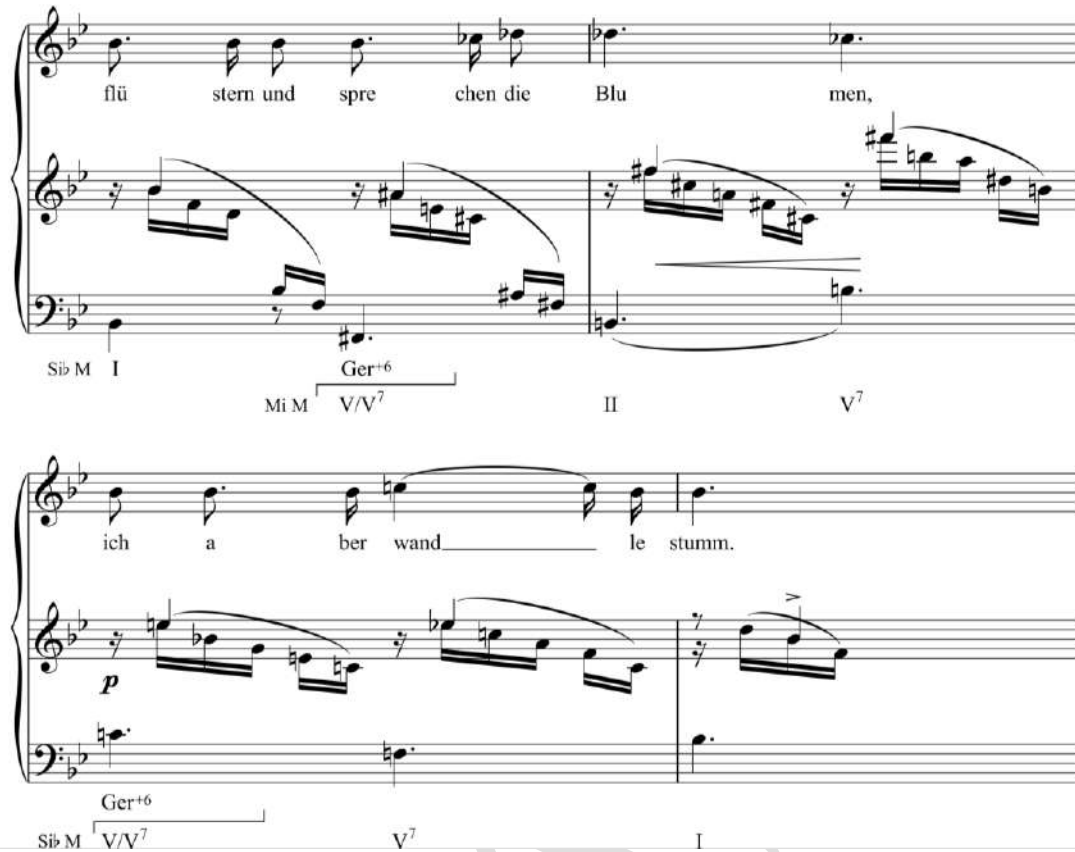
noktada, tonalite Sol majör olduğu için bir sonraki ölçünün IV. derece yani, ‘Do-Mi-Sol’ akoru ile başlaması beklenirken bunun yerine IV/V<sup>7</sup> akoru anarmonik olarak değiştirilmiş ve Si minörde Ger<sup>+6</sup> akoru işlevi ile yeniden yorumlanmıştır. Hemen ardından Ger<sup>+6</sup> akoru beklenen şekilde kadans <sup>6</sup>/<sub>4</sub> akoruna bağlanmıştır. Bir önceki örnekte bahsedildiği gibi kadans <sup>6</sup>/<sub>4</sub> ilerleyişi modülasyonun tam olarak gerçekleştiğini ve artık yeni tonaliteye geçildiğini göstermektedir.



Şekil 28. F. Schubert, Der Neugierige, Op. 25, No. 6, ölçü 40-43.

Aşağıdaki pasajda, Ger<sup>+6</sup> akorunun altere ortak akor olarak kullanılması ile önce Sib majörden Mi majöre geçilmiş, daha sonra hızlı bir biçimde yine aynı yöntemle tekrar Sib majöre geri dönmüştür. 9. ölçüdeki ilk modülasyonda, Sib majörde esas sesleri ‘Solb-Sib-Reb-Mi<sup>b</sup>’ olan Ger<sup>+6</sup> akoru anarmonik ses değişimine uğratarak ‘Fa<sup>#</sup>-La<sup>#</sup>-Do<sup>#</sup>-Mi’ sesleri ile yazılmıştır. Daha sonra, Mi majöre modülasyon Ger<sup>+6</sup> = V/V ilişkisi üzerinden ortak akorla başlatılmıştır. Çok kısa süren Mi majör hissiyatının ardından 11. ölçüde Ger<sup>+6</sup> akoru tekrar anarmonik ses değişimine uğratarak Mi majörde ‘Do<sup>b</sup>-Mi<sup>b</sup>-Sol-La<sup>#</sup>’ yerine ‘Do<sup>b</sup>-Mi<sup>b</sup>-Sol-Sib’ şeklinde yazılmıştır. Modülasyon bu sefer Mi majör Ger<sup>+6</sup> = Sib majör V/V ilişkisi üzerinden gerçekleşmiştir. Parçanın 7. ölçüsünde ise Ger<sup>+6</sup> akorunun kadans <sup>6</sup>/<sub>4</sub>’sına ilerlediği standart kullanımı yer almaktadır. Modülasyonlarda Ger<sup>+6</sup> akoru, bemollü tonaliteden diyezli tonaliteye geçerken diyezli seslerle yazılırken, tam tersi durumda bemollü seslerle yazılması dikkat çekicidir. Ger<sup>+6</sup> akoru, birbirleri ile yakın tonalite ilişkisi içerisinde olmayan iki tonalite arasındaki geçişi kolaylaştırmış ve adeta iki tonaliteyi birbirine kaynaştırmıştır.





Şekil 29. R. Schumann, Dichterliebe, Op. 48, Am leuchtenden Sommermorgen, ölçü 6-11.

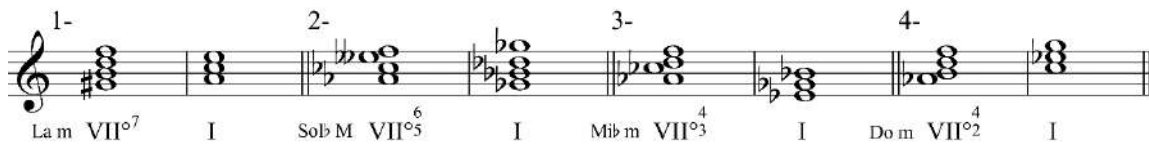
### 5. Eksilmiş Yedili Akoru Kullanımı ile Ortak Akor Modülasyonu

Eksilmiş 7'li (VII<sup>o</sup>) akorları<sup>25</sup> birkaç farklı tonaliteye aitmiş gibi duyulabilir ve bu tonalitelerden herhangi birine çözülebilir. Dolayısıyla bu akor, fazla sayıda tonaliteye geçiş imkânı sunduğu için modülasyonda çok kullanışlıdır (Benjamin, Horvit & Nelson 2008, s.171).



Şekil 30. 'Do#-Mi-Sol-Sib' akorunun anarmonik değişimle farklı notalardan yazılışı

'Anarmonik olarak tekrar düzenlenmiş akorlar, hem tonalitelerin her ikisinde hem de tek tek tonalitelere çeken, ikincil çeken veya lineer akor olarak işlev görebilirler. Ayrıca, eksik yedili akorun herhangi bir üyesi, o akoru bir çeken yedili akoruna dönüştürmek için minör ikili indirilebilir' (Benjamin&Horvit&Nelson 2008, s.171). Her eksilmiş 7'li akoru, müziksel bağlamda dört farklı tonaliteyi çağırıştır. Aşağıdaki örnekte aynı eksilmiş 7'li akoru anarmonik olarak dört farklı şekilde yeniden düzenlenmiştir.



Şekil 31. Aynı eksilmiş 7'li akorunun dört farklı tonalitede çözümü

<sup>25</sup> İng. *diminished seventh chord*.

Aşağıdaki örnekte Beethoven, Sol minörde VII<sup>o</sup>. derece akorunu ‘Fa#-La-Do-Mib’ yerine anarmonik ses değişimi ile ‘Fa#-La-Do-Re#’ olarak yeniden yorumlar. Sol minör VII<sup>o</sup>=Mi minor VII<sup>o</sup> ile modülasyon gerçekleştirilmiştir.



Sol m I V<sup>4</sup> I V/VII<sup>o7</sup> V VII<sup>o2</sup> V VII<sup>o3</sup> I<sup>6</sup>

Sol m VII<sup>o2</sup> V VII<sup>o3</sup> Mi m VII<sup>o2</sup> V<sup>7</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup> I<sup>4</sup> V<sup>9</sup> 7

Şekil 32. L. V. Beethoven, Pathétique Sonata, Op. 13, I. bölüm, ölçü 136-139.

### Basamak Modülasyon

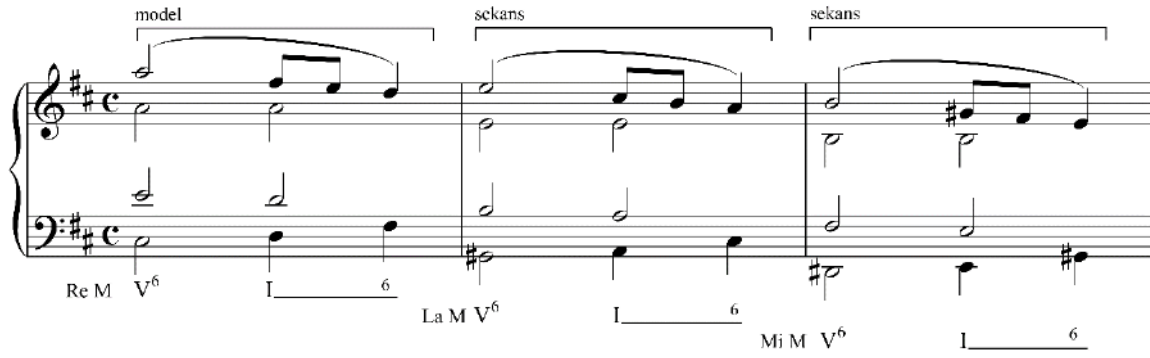
Model-sekans (yürüyüş)<sup>26</sup> teknikleri kullanılarak yapılan bir modülasyon türüdür. Bir melodinin ya da melodi ile birlikte ona eşlik eden akorların yeni bir tonalitede tekrar edilmesidir. Bir başka anlatımla, herhangi bir tonalitede bir müzik fikri (pasaj) duyuruluyor ve aynı fikir hemen bir başka tonalitede tekrar ediliyorsa buna ‘basamak modülasyon’<sup>27</sup> denir. Basamak modülasyon tonal merkezin yer değiştirmesine neden olan bir çeşit aktarım (transpoze) gibidir.<sup>28</sup> Bu modülasyon, analiz esnasında ortak akor modülasyonu olarak da düşünülebilir fakat sekansta yeni tonal merkezin önemli bir biçimde ağır basması nedeniyle basamak modülasyonu adlandırması tercih edilmektedir. Model-sekans ilerleyişi ile birlikte gerçekleşen basamak modülasyonu aşağıdaki örnekle açıklanmıştır.

<sup>26</sup> Bir müzik fikrinin her seferinde farklı perdeden başlanarak aynı çalgı veya vokal parti üzerinde tekrar edilmesine ‘sekans’ (yürüyüş/ İng. *sequence*) adı verilir. Sunulan müzik fikrine ‘model’ (kalıp), onun tekrarı ya da tekrarlarına da ‘sekans’ (yürüyüş) denir. Model-sekans tonal merkezi değiştirmek için kullanılır.

<sup>27</sup> İng. *Sequential Modulation*

<sup>28</sup> Kostka, Payne ve Almén (2018, s. 314), basamak modülasyonu ile ilgili olarak şunları ifade eder: ‘Bir modülasyonun model-sekans kullanılarak gerçekleşmesi yaygın bir durum değildir. Bu basit bir tekniktir: Besteci, bir ses düzeyinde bir şeyi ifade eder ve ardından hemen başka bir ses düzeyinde aynı şeyi ifade eder. Ancak, modülasyon dizisi, diatonik olmak yerine farklı bir sesi tonize eder. Böyle bir modülasyon kimi zaman ortak bir akor ile de analiz edilebilir, ancak model-sekans, yeni tonal merkezi belirlemede çok önemlidir.’ [It is not uncommon for a modulation to come about through the use of a sequence. This is a simple device: The composer merely states something at one pitch level and then states it again immediately at another pitch level. However, the modulating sequence, instead of being diatonic, tonicizes a different pitch. Often, a common chord could be analyzed in such a modulation, but the sequence is equally important in establishing the new tonal center.]



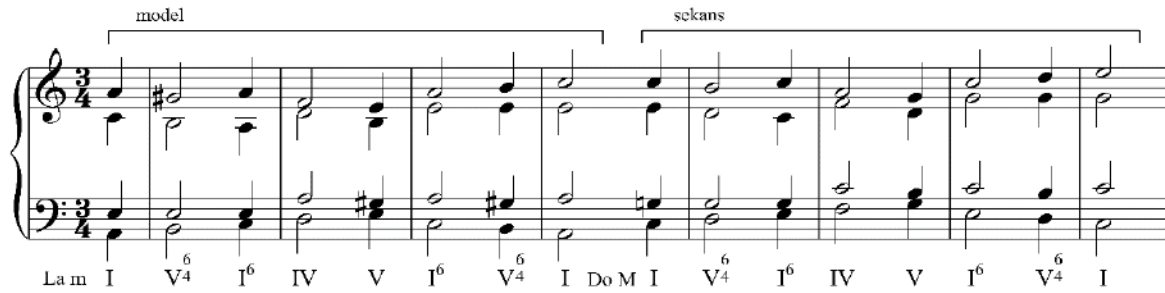


model sekans sekans

Re M V<sup>6</sup> I 6 La M V<sup>6</sup> I 6 Mi M V<sup>6</sup> I 6

**Şekil 33.** Basamak modülasyonu

Henry Challan'ın armoni kitabından alıntılanan 113 numaralı egzersiz üzerinden, klasik armonide model-sekans teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiş bir basamak modülasyonu örneği gösterilmiştir. Pasajda, model La minör tonalitesinde, sekansı ilgili majörü Do majör tonalitesindedir. Klasik armonide genel prensip, modelin başlangıcı ve ilerleyişi ile sekansın başlangıcının ve ilerleyişinin aynı şekilde olması, tekrar etmesidir. Bu prensip doğrultusunda aşağıdaki pasajda, klasik üslup armoni ilkelerinin uygulandığı gözlemlenmiştir. Buna göre; modelin akor dizilimi ve ilerleyişi ile sekansın akor dizilimi ve ilerleyişinin birbirleriyle simetrik olacak şekilde tasarlandığı görülmektedir.

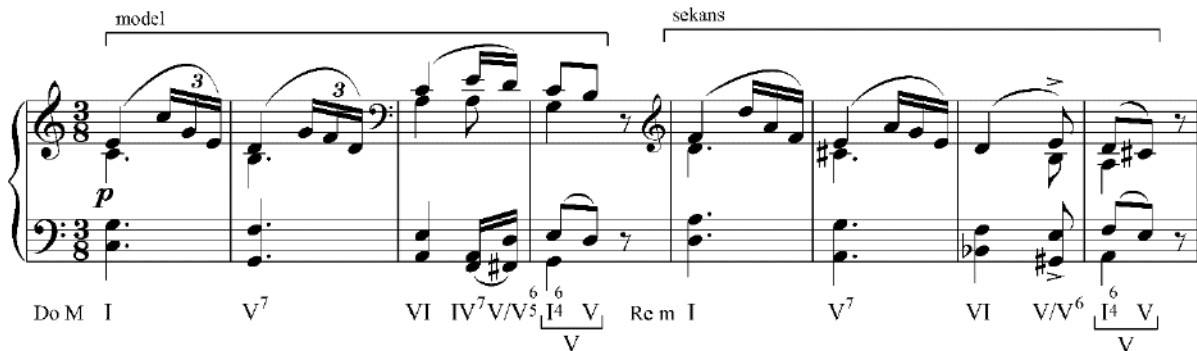


model sekans

La m I V<sup>4</sup> I<sup>6</sup> IV V I<sup>6</sup> V<sup>4</sup> I Do M I V<sup>4</sup> I<sup>6</sup> IV V I<sup>6</sup> V<sup>4</sup> I

**Şekil 34.** Basamak modülasyonu örneği

Aşağıdaki örnek basamak modülasyonunun açık bir örneğidir. Do majör tonunda ilk cümle (model), tam ton yukarıda Re minör ikinci cümleye (sekans) çok az bir değişiklik ile aktarılmıştır. Burada, Re minörde I. derecenin Do majörde II. derece olarak işlev görebileceğine dikkat edilmelidir. Yani bu modülasyon hem basamak modülasyonu hem de ortak akor yoluyla modülasyon olarak analiz edilebilir. Fakat ikinci cümlede, tonal merkezin Re minör tonalitesine doğru yer değiştirmesi nedeniyle basamak modülasyonu adlandırılması tercih edilmiştir.

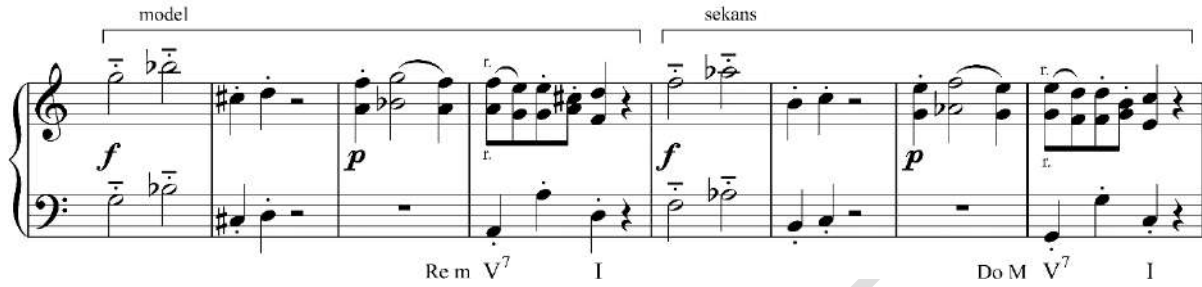


model sekans

Do M I V<sup>7</sup> VI IV<sup>7</sup> V/V<sup>5</sup> I<sup>4</sup> V Re m I V<sup>7</sup> VI V/V<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V

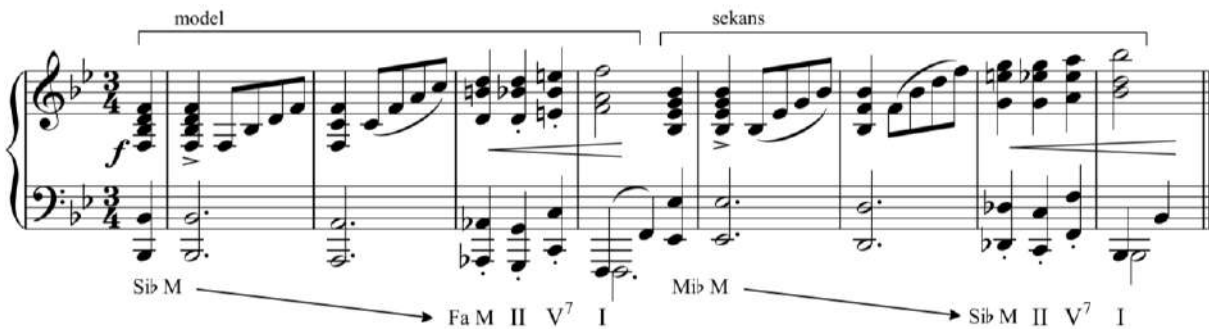
**Şekil 35.** F. Schubert, Piyano için 5 parça, D. 459, No. 3, ölçü 1-8.

Aşağıdaki pasajda, Re minörden, bir tam ton (inici ikili aralık) aşağıdaki tonalite olan Do majöre model-sekans tekniği ile basamak modülasyonu yapılmıştır. Re minör tonalitesindeki dört ölçümlük modeli, gene aynı melodik ve armonik malzeme ile Do majör tonalitesinde dört ölçümlük sekans takip etmektedir.



Şekil 36. W. A. Mozart, Viennese Sonatas, No. 6, K.439b, ölçü 38-45.

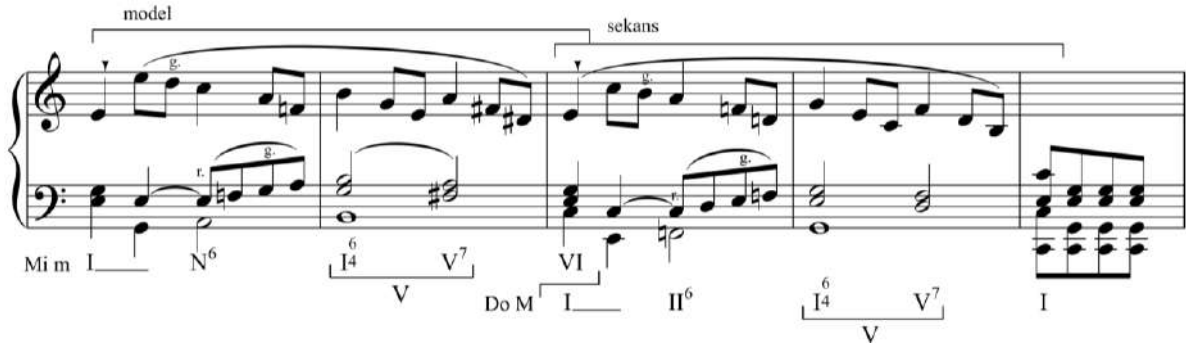
Aşağıdaki pasajda, model-sekans tekniği ile basamak modülasyonu yapılmıştır. Sib majör tonunda ilk cümle (model), çıkıcı dörtlü yukarıdan Mib majör tonundaki ikinci cümleye (sekans) aktarılmıştır. Pasajda, modelin ve sekansın her ikisinde de tonal merkezin kendi içerisinde yer değiştirdiği görülmektedir. Durum şu şekilde özetlenebilir. Model cümlesi kendi içerisinde, Sib majörden dominant tonalitesi Fa majöre doğru ilerlerken, devamında onu izleyen sekans cümlesi ise Mib majörden gene dominant tonalitesi Sib majöre doğru ilerlemiş ve tam kadans yapmıştır. Sonuç olarak, model ve sekans arasında cümle bazında bir transpozisyon gerçekleşmiştir. Bununla birlikte ayrıca, model ve sekans cümleleri içerisinde tonal merkez beşli aralık aşağıya doğru yer değiştirmiştir. Cümle sonunda ise gene en baştaki tonaliteye geri dönmüş ve bir nevi çember tamamlanmıştır.



Şekil 37. R. Schumann, Faschingschwank aus Wien, Op. 26, I. bölüm, ölçü 1-8.

Beethoven'in aşağıdaki piyano sonatında, Mi minör tonalitesindeki modeli 3'lü aralık aşağıda Do majör tonalitesindeki sekansı izlemektedir. Bu pasajda, modelin son akoru ile sekansın ilk akoru, diyatonik ortak akor olarak tam kesişme noktasında yer almakta ve bir bağlantı akoru işlevi taşımaktadır. Bu nedenle bu akor, model ve sekans arasında diyatonik ortak akor olarak her iki tonalite için ayrı ayrı derecelendirilmiştir. Ancak pasajda belirgin bir biçimde göze çarpan model-sekans ilerleyişi ve sekansta yeni tonal merkezin önemli ölçüde ağır basması nedeniyle basamak modülasyonu ilkeleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Modelde, varış noktasındaki son akorda kadans I<sup>4</sup>-V akorunun I. derece yerine VI. dereceye bağlanması ile kırık kadans (K.K.) yapılmıştır. Bu sayede I. derecenin getireceği fren etkisinden kaçınılmış ve model ile sekansı arasında homojen bir geçiş sağlanmıştır.



Şekil 38 L. W. Beethoven, Piyano Sonatı, No. 21, Op. 53, I. bölüm, ölçü 82-86.

### Ortak Ton Modülasyonu

Ortak ton modülasyonunda<sup>30</sup> iki tonalite arasında ortak akor yer almaz. Bu modülasyonda geçiş yapılırken tonaliteler birbirine, iki akor arasında yer alan tek bir ortak ses perdesinin bir köprü gibi kullanılması ile bağlanır. Bir başka anlatımla, ilk tonalitenin kadansından hemen sonra, tonik akorunun tekrarlanan veya tutulan bir sesi, geçilen yeni tonik akoru ile eski tonik akoru arasındaki bağlantıyı sağlar. Ortak ton modülasyonu, iki tonalite arasındaki bağlantının daha yumuşak ve daha kolay bir biçimde gerçekleşmesini sağlar.<sup>31</sup> Ortak ton modülasyonu özellikle aralarında üçlü mesafe bulunan tonaliteler arasında gerçekleşir. Örneğin Sib majörden Sol minör tonalitesine geçerken tutulan ya da sürekli tekrarlanan bir 'Re' sesi ortak ton olarak alınır ve bu şekilde Sol minör tonalitesine geçilir. Bir başka örnek, Do majörden Mi majör tonalitesine geçerken gene tutulan ya da tekrarlanan bir 'Mi' sesi ortak ton olarak alınır ve Mi majöre yumuşak bir geçiş sağlanmış olur.

Pasajda yer alan 'La-Do#-Mi' akoru, Re majörün V. derecesidir. Akoru izleyen çıkıcı kromatik hat Re minörün 5. derece sesine doğru tırmanır. Burada uzayan ve tekrarlayan 'La' sesi aynı zamanda geçilen yeni tonalite Fa majörün 3. derece sesidir. 'La' sesi Re majörle, onun 3'lü yukarısındaki Fa majör tonalitesi arasında ortak ton işleviyle kullanılmıştır.

<sup>30</sup> İng. *Common tone modulation*.

<sup>31</sup> Ortak ton modülasyonu ile ilgili olarak bazı teorisyenler şu açıklamalara yer vermişlerdir: Kostka, Payne ve Almén'in (2018, s. 321.) *Tonal Harmony* kitabında ortak ton modülasyonu, iki tonalite arasında ortak akor yerine ortak bir ses kullanılarak yapılan bir modülasyon türü olarak tanımlanır. [*In some modulations, the hinge between the two keys is not a common chord but a common tone.*] Ayrıca ortak ton modülasyonu esnasında genellikle, modülasyon yapılan tonaliteler arasında kromatik medyant ilişkisi olduğu ve bu tonalitelerin tonik akorları arasında majör 3'lü ya da minör 3'lü mesafe bulunduğu ifade edilmektedir. [*The two chords linked by the common tone in a common-tone modulation usually exhibit a chromatic mediant relationship... The roots of the chords are an m3 or M3 apart...*] Aralarında kromatik medyant ilişkisi bulunan tonaliteler örnek olarak: Sol majör-Sib majör, Sol majör-Si majör ile Sol majör-Mi majör, Sol majör-Mib majör verilebilir.

Meyer (1989, ss. 297-298.) ortak ton modülasyonlarını anlatırken, özellikle birbirleriyle üçlü aralık mesafesinde olan ve aynı moddaki tonaliteler arasında gerçekleştiğini ifade eder. [*Such abrupt modulations are especially striking when the keys are a third apart and in the same mode.*] Gene Meyer, majör üçlü aşağı yapılan ortak ton modülasyonun (örneğin Sol majörden Mib majöre) daha yaygın olduğunu ifade etmektedir.

Briggs, *The Language and Materials of Music* (2014, s. 198) kitabında, majör ya da minör iki tonalite arasında gerçekleşen bir modülasyonda eğer akorun bir ya da iki sesi ortak ise bu ortak ton modülasyonu olarak adlandırılır. [*If all of the notes in the chord are common to both scales (major or minor), then we call it a common chord modulation. If only one or two of the notes are common, then we call it common tone modulation.*]



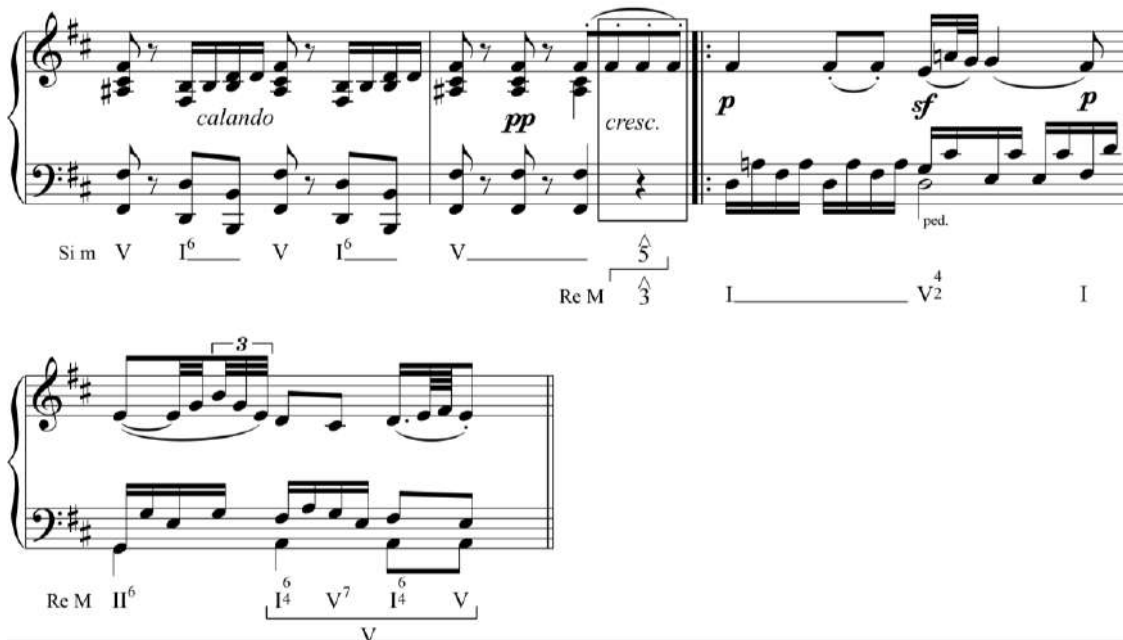
Re m V<sup>7</sup>

Fa M I

V<sup>5</sup>

Şekil 39. F. Schubert, Piyanolu Üçlü, Op. 99, No. 1, ölçü 54-60.

Aşağıdaki Mozart'tan alınmış olan pasajda, 'Fa#' notası Si minör ile Re majör tonaliteleri arasında ortak ses olarak kullanılmıştır.



Si m V I<sup>6</sup> V I<sup>6</sup> V

Re M I V<sup>2</sup> I

Re M II<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup> I<sup>4</sup> V

Şekil 40. W. A. Mozart, Fantasia, K. 475, ölçü 24-27.

### Cümle Modülasyonu (Direkt Modülasyon)

Bazen modülasyon ortak akor kullanmadan doğrudan gerçekleşir. Bu tür modülasyonlar genellikle cümle, dönem ya da daha geniş kesitler arasında görülür. Bir müzik cümlesinin kadansının ardından, onu takip eden yeni müzik cümlesi farklı bir tonalite ile başlayabilir. Bu şekilde gerçekleşen, modülasyonlara ‘cümle modülasyonu’ ya da ‘direkt modülasyon’<sup>32</sup> adı verilir (Benward&Saker, 2008, s.317). Aşağıdaki pasajda Sol minörden ilgili majör tonalitesi Sib majöre cümle modülasyonu yapılmıştır. Sol minörde tam kadansın ardından yeni cümle, doğrudan Sib majör tonalitesi ile başlamaktadır. Buradaki modülasyon, herhangi bir ortak akor belirlenmeksizin yeni cümlelerin doğrudan başka bir tonalitede başlamış olması ne-denî ile cümle modülasyonu olarak analiz edilmiştir.

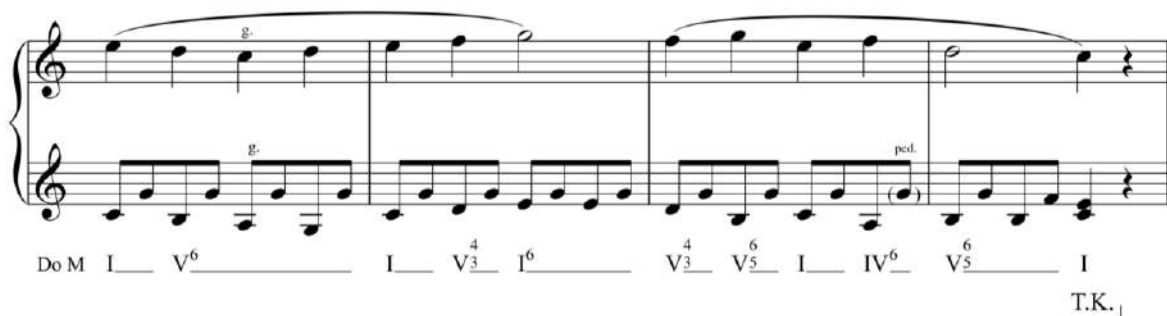


Sol m I II<sup>7</sup> I V<sup>9</sup> I I II<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I T.K.]

Sib M I IV<sup>4</sup> I V<sup>7</sup> I

Şekil 41. F. Schubert, 34 Valses sentimentales, D 779/Op. 50, No. 24, ölçü 1-16.

Gençlik Albümü’nden alıntılanan pasajda, Do majörden Sol majöre cümle modülasyonu yapılmıştır. 8. ölçüde yer alan Do majörde tam kadansın ardından yeni cümle ortak akor kullanımı olmaksızın doğrudan Sol majörde başlamıştır. Analiz esnasında, tam kadansta yer alan I. derece akoru (Do-Mi-Sol) geçilen tonalite Sol majörün IV. derecesi olarak düşünüldüğünde bu pasaj bir ortak akor modülasyonu olarak da değerlendirilebilir. Ancak pasajın 8. ölçüsünün sonunda yer alan tam kadans, tonalite için güçlü bir fren/durma etkisi yarattığından dolayı sonrasında yer alan cümle de duyma refleksini daha iyi yansıttığı düşünülen cümle modülasyonu ilkelerine göre analiz edilmiştir.<sup>33</sup>



Do M I V<sup>6</sup> I V<sup>3</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> V<sup>5</sup> I IV<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I T.K.]

<sup>32</sup> İng. *Phrase modulation / direct modulation.*

<sup>33</sup> Barut (2021, s. 74), bu modülasyon türünü ‘doğrudan modülasyon’ olarak adlandırır ve şunları ifade eder: ‘Doğrudan modülasyon, aniden ve herhangi bir hazırlık olmadan yapılır. W. A. Mozart’ın birçok sonatındakiyeni serimlerde, serimdeki köprüyü değiştirmeden kullanmak başvurduğu bu yol, doğrudan modülasyona örnek olarak verilebilir.’



Sol m I V<sup>6</sup> I IV<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I II<sup>7</sup> V<sup>6</sup> V<sup>3</sup> VI<sup>7</sup> V<sup>6</sup> I

Şekil 42. R. Schumann, Gençlik Albümü, Trällertiedchen, op. 68, no. 3, ölçü 5-13.

Sol minör tonalitesindeki aşağıdaki pasajın birinci cümlesi yarım kadansla sona erer. İkinci cümle herhangi bir ortak akor kullanımı olmaksızın cümle modülasyonu ile doğrudan Re minör tonalitesi ile başlar. İkinci cümlelerin devamında ise diyatonik ortak akor modülasyonu ile Sib majöre geçilmiştir.



Birinci cümle  
Sol m I V VI II V<sup>07</sup> I IV I V<sup>5</sup> I V Y.K.)

İkinci cümle  
Re m I (V) V<sup>5</sup> Sib m III VII<sup>07</sup> I IV/V<sup>5</sup> IV V<sup>7</sup> I T.K.)

Şekil 43. W. A. Mozart, Keman Sonatı, K. 301 No. 18, II. Bölüm, ölçü 1-16.

Birinci cümlesi 8. ölçüde La minör tonalitesinde tam kadans ile sona eren aşağıdaki pasajda, ikinci cümle 9. ölçüde Do majör tonalitesinde başlamaktadır. La minör aynı zamanda Do majörün ilgili minörüdür. İki tonalite arasındaki yakın ilişkiden dolayı modülasyon ortak akorla yapılmış olarak da düşünülebilir. Şöyle ki: Birinci cümlelerin son akoru 'La-Do-Mi' diyatonik ortak akor olarak ele alındığında La minör için I, Do majör için ise VI. derece şeklinde gösterilebilir. Bu tür bir analiz yanlış değildir. Ancak birinci cümlelerin belirgin bir kadans ile bitmesi, ikinci cümleye geçmeden önce sus işareti ile vurgulanan cümle ayrımı ve iki cümlelerin gürlüklerinin yarattığı kontrast (birinci cümlelerin *P* ikinci cümlelerin *f* olması) nedeniyle pasaj ortak akorlu modülasyon olarak değil, duyma

refleksini daha iyi yansıttığı düşünülen cümle modülasyonu ilkelerine göre analiz edilmiştir. Bir başka anlatımla, ortada La minör ile biten bir cümle ve Do majör ile devam eden ikinci bir başka cümle bulunmaktadır. İkinci cümlenin devamında, Do majörün dominant tonalitesi Sol majör takdim edilmiş ancak herhangi bir kadans ile vurgulanmamıştır. Pasaj, Mi minör tonalitesinde tam kadans ile sona ermiştir.



La m I VI II<sup>6</sup> V<sup>4</sup>/<sub>2</sub> I<sup>6</sup> VII<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V<sup>6</sup> I V<sup>4</sup>/<sub>2</sub> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I V

II<sup>5</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup> I Do M I IV VI I<sup>6</sup> II<sup>6</sup>

V I VI<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I III VII<sup>6</sup>/<sub>5</sub> IV<sup>4</sup> V<sup>7</sup> I

T.K.]

Şekil 44. H. Purcell, What Shall I do?, ölçü 1-16.

## SONUÇ

Bu çalışmada, müziğin önemli bir unsuru olan modülasyon ve modülasyon teknikleri konusu ele alınmıştır. İncelenen modülasyonlar arasında diatonik ve altere ortak akorlu modülasyonların yanı sıra basamak modülasyonu, ortak ton modülasyonu, cümle modülasyonu gibi farklı teknikler bulunmaktadır. Çalışmada modülasyon çeşitleri, teorik ve armonik yönden detaylı bir biçimde analiz edilerek incelenmiştir. İncelemeler sırasında modülasyon tekniklerinin sınıflandırılması ile ilgili farklı teorisyenlerin farklı yöntemleri ile karşılaşılmış ve bu yöntemlere de makalede, atıflar vasıtasıyla yer verilerek konu ile ilgili geniş bir literatür taraması da gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak müzikte modülasyon, tonal yapıdaki eserlerin yapısal bütünlüğünü, dinamizmini ve duygusal ifadesini büyük ölçüde etkileyen önemli bir yapı taşıdır. Modülasyon noktalarının tespit edilmesi ve bu çalışmada sunulan teknikler doğrultusunda doğru şekilde analiz edilmesi, eserin daha iyi bir şekilde kavranmasına ve bestecinin niyetinin tam olarak anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Bu çalışma, modülasyon içeren müziklerin bilgiye dayalı icra edilmesine katkıda bulunmasının yanı sıra, gelecekteki müzik araştırmalarında bu konuyu daha derinlemesine incelemek isteyen teorisyenler, besteciler, icracılar ve müzik öğrencileri için önemli bir kaynak olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Balcı, Aktüze, İ. (2003). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altay, G. (2015). Anarmonik Yazım ve Anarmonik Modülasyon. *Sanat Eğitimi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, s. 39-55.
- Bağçeci, S. E. (2005). Tonal Müzikte Armoni Dışı Sesler ve Kullanımları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, s. 189-200.
- Barut, V. (2021). *Saygun Yaklaşımıyla Armoni Eğitimi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Benjamin, T., Horvit, M. & Nelson, R. (2008). *Techniques and Materials of Music: From the Common Practice Period Through the Twentieth Century*. Seventh Edition. USA: Thomson Higher Education.
- Benward, B. & Saker, M. (2008). *Music in Theory and Practice*. Volume I. Eighth Edition. New York, NY: Published by McGraw-Hill.
- Briggs, K. D. (2011). *The Language and Materials of Music: A Treatise of Common Practice Harmony*. Third Edition. New York: Highland Heritage Press.
- Cangal, N. (2005). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Challan, H. (1960). *380 Basses et Chants Donnés*. Paris: Alphonse Leduc.
- Çöloğlu, E. & Arat, D. (2017). *Terminolojiden Analize Ağışturalı: Müzik Teorisi*. 2. Cilt. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dubois, T. (1921?). *Traité d'Harmonie*. Paris: Heugel.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music*. Second Edition. New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Gencer, A. Y. & Kanık, O. Ç. (2023). *Barok'ta Dans Müziği II*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Ghezze, M. Á. (1993). *Solfège, Ear Training, Rhythm, Dictation, and Music Theory*. London: University Alabama Press.
- Károlyi, O. (2007). *Müziğe Giriş* (M. Nemutlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kostka, S., Payne, D. & Almén, B. (2018). *Tonal Harmony: with an introduction to post-tonal music*. New York, NY: McGraw-Hill Education.
- Laitz, S. G. (2008). *The Complete Musician. An Integrated Approach To Tonal Theory, Analysis and Listening*. Second Edition. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Manav, Ö. & Nemutlu, M. (2012). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Piston, W. (1959). *Harmony*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Tchaikovsky, P. I. (2005). *Guide to the Practical Study of Harmony*. Emil Krall/James Liebling. New York: Dover Publication (Rusça aslının ilk yayınlması: Moscow: P. Jurnenson, 1872).
- Usman, O. (2017). *Temel Armoni: Çoksesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz*. 2. Cilt. Konya: Eğitim Yayınevi.



**EXTENDED ABSTRACT**

Modulation, an intricate and fundamental artistic process within the realm of music, serves as a potent tool for enhancing the depth, emotional resonance, and compositional diversity within musical compositions. This scholarly article embarks on a comprehensive investigation into the complexities of modulation in music. Its primary objective is to provide an exhaustive overview of the core principles governing modulation and the myriad techniques employed in this intricate process. Additionally, this study utilizes select musical compositions as case studies to illuminate the narrative function of modulation in music. At its core, modulation involves the seamless transition from one key or tonal center to another, a capability that holds paramount significance for both composers and performers. This seamless shift in tonality contributes substantially to the emotional impact and structural integrity of a musical work. The study commences by delving into the foundational principles that underpin modulation. It involves an exploration of critical concepts such as tonicization, pivot chords, and tonal relationships. By examining modulation through the lenses of historical and contemporary compositions, this investigation meticulously dissects an array of modulation techniques, spanning from subtle tonal shifts to the dramatic alterations of key signatures. To concretize these theoretical constructs and techniques, the study references a carefully curated selection of musical compositions, drawn from diverse historical periods and genres. These illustrative examples facilitate a profound exploration of modulation's nuances, vividly illustrating how composers have harnessed its potential to convey emotions, establish tension, and propel the narrative arcs of their musical creations. By its conclusion, this article aspires to yield a nuanced and multifaceted understanding of modulation in music. It underscores modulation's role as a narrative device, emphasizing its capacity to shape the trajectory and thematic development of a musical composition. Beyond its theoretical implications, this exploration holds the promise of providing invaluable insights for musicians and performers, equipping them with the knowledge and expertise required for the interpretation and execution of modulation techniques. In essence, this scholarly endeavor is dedicated to unraveling the intricate artistry inherent in modulation, casting light upon its profound impact on the expressive and structural dimensions of music. As we navigate the rich tapestry of modulation techniques and their applications, our ultimate aspiration is to cultivate a heightened appreciation of modulation's role as an indispensable storytelling tool within the realm of music.

# MUHİDDİN DÜRRÜOĞLU-DEMİRİZ’İN ALTI PRELÜD ADLI PIYANO ESERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

## A REVIEW ON MUHİDDİN DÜRRÜOĞLU-DEMİRİZ’S SIX PRELUDES FOR PIANO

İrem ÇELİKTEN HEPGÜLER

Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Eskşehir, Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1791-0575>

[icelikten@anadolu.edu.tr](mailto:icelikten@anadolu.edu.tr)

**Received:** August 17, 2023

**Accepted:** October 01, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Çelikten Hepgüler, İ. (2023). Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz’in altı prelüd adlı piyano eseri üzerine bir inceleme. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 287-295.



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

### Öz

Çağdaş Türk müziğinin çok sesli biçime geçişi ve yirminci yüzyıl müziğine adaptasyonu Türk müzik tarihi açısından önemli bir husustur. Mudiddin Dürrüoğlu-Demiriz üçüncü kuşak çağdaş Türk bestecilerinden biridir. Üstün yeteneğiyle hem piyano hem kompozisyon alanında ön plana çıkmayı başarmıştır. Beste yapmaya çok genç yaşlarında başlamış, oda müziği, orkestra ve piyano için eserler vermiştir. Hem yorumcu olarak hem de besteci olarak pek çok yarışmadan ödülle dönmüştür. Bu çalışmada Dürrüoğlu-Demiriz’in *Altı Prelüd* isimli eseri incelenmiştir. Türk müziğinin çok sesli olarak uyarlanması ve nedenlerine de genel olarak değinilen bu çalışmada biçimsel analiz yapılarak, Dürrüoğlu-Demiriz’in piyano için yazdığı *Altı Prelüd* adlı eserinin içerdiği geleneksel ya da yirminci yüzyıl müziğine özgü öğelerin ve zorluk derecelerinin belirlenerek eseri yorumlamak isteyenlere de fayda sağlamanın yanı sıra, yirminci yüzyıl müziğinin hangi öğelerini barındırdığının tespit edilmesi hedeflenmiştir.

**Anahtar Terimler:** Müzik, çağdaş Türk müziği, piyano, prelüd.

### Abstract

The transition of contemporary Turkish music to polyphonic form and its adaptation to twentieth century music is an important event in the history of Turkish music. Mudiddin Dürrüoğlu-Demiriz is one of the third generation of contemporary Turkish composers. With his outstanding talent, he managed to come to the forefront in both piano and composition. He began composing at a very young age and has written works for chamber music, orchestra, and piano. Both as a performer and as a composer, he won many awards in competitions. In this study, Dürrüoğlu-Demiriz's *Six Preludes* is analyzed. In this current study, which also touches upon the adaptation of Turkish music for polyphony and its reasons in general, it is aimed to determine which elements of twentieth-century music Dürrüoğlu-Demiriz's *Six Preludes* for piano contains, as well as to identify which elements of twentieth-century music it embodies, by conducting a formal analysis and determining the traditional or twentieth-century music-specific elements and the difficulty levels of the work, as well as to benefit those who want to interpret the work.

**Keywords:** Music, contemporary Turkish music, piano, prelude.

### GİRİŞ

İki dünya savaşıyla beraber birçok savaşa tanıklık eden yirminci yüzyılda, tüm olumsuzluklara rağmen yeni keşifler, yeni sanat akımları gibi umut veren olaylar da meydana gelmiştir. Her ülkenin bu savaş ve işgallerden ne kadar etkilendiğiyle gelişimi doğru orantılı olmuştur. On dokuzuncu yüzyılda yapılan icatlar yirminci yüzyıl müziğine de zemin hazırlamıştır. Yirminci yüzyıl armoni kurallarının değiştiği ve atonalitenin ortaya çıktığı bir dönemdir. “Altüst olmuş bir çağdan armoninin yer aldığı bir sanat beklenemez.” (Selanik, 1996, s. 327).

Beethoven ve Haydn, çok fazla disonanstı yararlanmak zorunda kalmadan fırtınaları canlandırmışlardı. Romantiklere, ölümü ya da savaşı betimlemek için armoni yetiyordu. Fakat çağdaş bir besteci bir şeyi canlandırdığı zaman bu, güneşin batışı bile olsa onu ancak disonansların aracılığıyla ortaya koyuyordu (Selanik, 1996, s. 327).

Atonaliteyle başlayan bu süreçte, besteciler her geçen an bir yenilik ekleyerek yirminci yüzyıl müziğini yeni bir boyuta taşımışlardır. Önceki yüzyılda başlayan teknolojik gelişmeler de yirminci

yüzyıl müziğini büyük ölçüde etkilemiştir. Özellikle radyonun icadı, herkesin diğer ülke müziklerini ve gelişmelerini tanınmasına olanak sağlarken, yeni müziğe giden yol açılmış, kıtalararası muazzam bir bilgi alışverişi sayesinde yenilikler hızla yayılmış ve çoğalmıştır. Çok akımlı ve çok stilli oluşuyla yirminci yüzyıl müziği diğer dönemler arasında farklı bir yere sahiptir. Total serializm, music concrète, minimalizm, elektronik müzik, deneysel müzik gibi çoğu besteci tarafından stil olarak benimsenmese de denenilen yenilikçi stilleri barındırır.

Yirminci yüzyılda bütün ülkelerde savaşların, işgallerin yankıları sürerken, sanat dahil hayatın her alanına etki ederken, genç Türkiye Cumhuriyeti de yeni kuruluyordu ve zorlu bir yolun başındaydı. Dünyanın özellikle sanatta birkaç yüzyılda geldiği noktaya birkaç on yılda gelmek icap etmiştir. Atatürk'ün sanata verdiği önemin ve görevin bir sonucu olarak yetenekli gençler döndüklerinde vatana faydalı olabilmeleri için yurtdışına eğitime gönderilmiştir. İlk gidenler tabii ki geri dönmüş ve hemen yeni kuşaklar yetiştirmeye başlamışlardır. Fakat sonraki kuşaklar imkanlar daha iyi olduğu için artık hayatını ve kariyerini yurt dışında sürdürme yoluna gitmişlerdir. Ülkeye geri dönenler öncelikle verdikleri üst düzey eğitimle oldukça donanımlı öğrenciler yetiştirmişlerdir. Öğretmenlikle paralel sürdürdükleri bestecilik kariyerlerinde de hızla ilerleyerek geleneksel müziğimizi ve modern müziği harmanlayarak kendi müzik dillerini oluştururken, çağdaş Türk müziğinin de sağlam temellerini oluşturmuşlardır.

Seçilen yetenekli müzisyenlere eğitim aldırılmasının en temel sebebi tek sesli olan halk müziğimizin olabildiğince çok sesli müziğe uyarlanması ve daha evrensel bir hale gelmesini sağlamaktır. Bunun handikaplarından biri geleneksel Türk müziğimizin makamsal bir tür olması ve komalar içermesidir. Griffiths'e göre (2011); "Modernizmin, tanımı gereği Batı klasik armoni geleneği ile bağlarını koparan bazı türleri, folk müziğinin içine kök salarak armonik kararlılık ve gelenek anlayışını sürdürmenin ya da yaratmanın yolunu buldular".

Türk bestecilerin birçoğu komaları görmezden gelerek batılı akord sistemine göre eserler vermişlerdir. Bunun sebebini Saygun şu şekilde açıklamıştır:

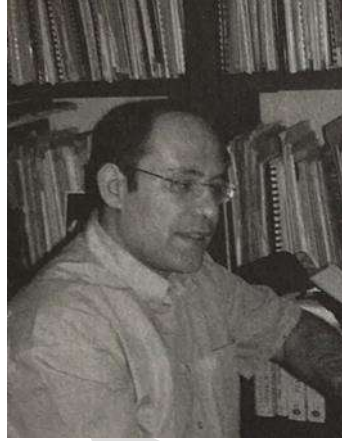
Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden Batının bütün çalgıları elimin altından kaçverirdi. Mademki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tempere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım, böylelikle bütün çalgılar piyano, orkestra elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışsam, eski müzikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim (Güvenç, 1982, s. 66, aktaran Demirel, 2015).

Diğer ülkelerdeki gibi yeni bir şeyleri var olan temeller üzerine kurgulayarak hemen denemek yerine, ülkemizde önce Türk çok sesli müziğinin temelini kurmak gerekliliği ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet döneminde Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit Alnar'dan oluşan Türk Beşleri'nin ön plana çıkarılmış olması, bu dönemden önce çok seslilik yokmuş izlenimi vermektedir. Halbuki Cumhuriyet döneminden önce de pek çok batı müziği eseri verilmiştir. "Batı müziği teknikleriyle yazan ilk Türk bestecileri Avrupa'da öğrenim yapmışlardır. Ünlü operet bestecisi Dikran Çuhacıyan 1860-1864 arasında Milano'da piyano ve armoni çalışmış, hafif operanın örneklerini incelemiştir. İlk operası *Arsas* 1868'de İstanbul'daki Naum Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir" (Say, 2003, s. 511).

Atatürk'ün tek çabası Türk bestecilerin sadece çok sesli müzik yazması değil, bunun Türk ezgi ve makamlarıyla yerelden evrensel bir geçişle yapılması vasıtasıyla, müziğimizin tüm dünyada tanınmasını sağlamaya çalışmak olmuştur. Bütün bestecilerimiz kendi müzik dillerini geliştirerek geniş bir yelpazede eserler vermiştir. Özellikle 1950 sonrası teknolojinin de müziğe dahil olmasıyla elektronik müzik, deneysel müzik, minimalizm gibi stilleri çağdaş Türk bestecilerimiz de denemiştir. Bazı bestecilerimiz bu alanlara ilgi duyarak birkaç eserinde kullanmış, bazıları ise tamamen bu müziğe yönelerek modern de olsa geleneksel anlamdaki müziği terk etmişlerdir.

### Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz'in Yaşamı

Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz, anneannesi piyanoda geleneksel Türk müziği çaldığı bir ortamda yetişmiştir. 1980'den 1982'ye dek Kemal İlerici ile bestecilik ve Türk müziği armonisi çalışmış, 1980'de Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarına girerek “Özel Yetenekli Çocuklar” statüsüne alınmıştır. Kamuran Gündemir ve Ersin Onay ile piyano; İlhan Baran ile kompozisyon çalışmış ve 1987'de bu kurumdan mezun olmuştur. Aynı yıl Brüksel Kraliyet Konservatuvarı'na gittikten sonra, Chapelle Musical Reine Elisabeth virtüözite okulunu da bitirmiş ve ardından Indiana Üniversitesi'nde doktora eğitimi almıştır. 1994'ten bu yana eğitim verdiği Brüksel Kraliyet Konservatuvarı'nda oda müziği profesörü olarak görevini sürdürmektedir (İlyasoğlu, 2007, s. 306) (Resim 1).



**Resim 1.** Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz (İlyasoğlu, 2007, s. 306)

Besteci, solo piyano, arp, oda müziği ve orkestra alanında eserler vermiştir. Bestecinin piyano için yazdığı *Altı Prelüd* isimli eseri, kaynaklara göre en eski tarihli eseridir. Piyano dışında oda müziği ve orkestra eserlerinin yanı sıra, solo piyano için de *Le Tourneur* (1993) ve *Prelude to Orient Express* (2002) isimli iki eser daha yaratmıştır. 1996 yılında yaylı çalgılar orkestrası için yazdığı *Nebula* isimli eseri ise bu kategoride yazdığı tek eser olma özelliği taşımaktadır. Dürrüoğlu-Demiriz en fazla eserini oda müziği alanında vermiştir. Bu da akademik hayatını oda müziği profesörü olarak sürdürmesiyle doğru orantılıdır. Sadece akademik değil, kişisel kariyerini de son yıllarda daha çok oda müziği odaklı sürdürmektedir. 2002 yılında yazdığı *Prelude to Orient Express* isimli eserinden sonra yeni bir piyano eseri yazmamış ve sadece oda müziği alanında besteler yapmıştır.

Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz, 1991'den beri kazandığı nice piyanistlik ödülünün yanı sıra kompozisyon dalında da şu ödülleri elde etmiştir: *Altı Prelüd* başlıklı yapıtı için Belçika Güzel Sanatlar Akademisi'nin Arthur De Greef ödülü, 1994; *Contact* başlıklı yapıtı için Paris Lutèce Akademisi'nin “La Coupe de la Création Musicale” ödülü, 1993; *Contact II Massspace* adlı yapıtı için Hulste-Belçika oda müziği yapıtları yarışmasının SABAM Ödülü, 1996; *Le Tourneur* (Semazen) adlı piyano parçası, 2000 yılında Fransa'nın Orleans kentinde yapılan 20. Yüzyıl Piyano Müziği Yarışması'nda “En İyi Beste Ödülü”nü kazanmıştır. *Grand Singulier* adlı yapıtı 2000 yılında, Brüksel Kraliyet Konservatuvarı keman öğrencilerinin Premier Prix sınavına zorunlu yapıtı olarak seçilmiştir. *Varioactivité*, 2000'de Hulste-Belçika, oda müziği yapıtları yarışmasında ikincilik ödülünü; *Nebula*, 2001'de Belçika Güzel Sanatlar, Edebiyat ve Bilim Akademisi'nin “Irène Fierison” ödülünü kazanmıştır (İlyasoğlu, 2007, s. 307).

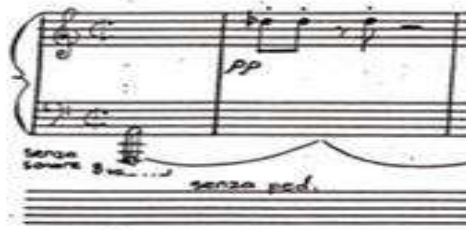
### Altı Prelüd'ün İncelenmesi

“Prelüd bir füg ya da süitin girişini hazırlayan ve bu gibi eserlerin başında çalınan parçadır. Chopin ve Debussy gibi besteciler, herhangi bir giriş parçası olmayan, tek başına bir parçadan oluşan bağımsız prelüdlere yazmışlardır.” (Cangal, 2004, s. 96). On altıncı yüzyıldan günümüze kadar ulaşılmış, sıklıkla kullanılmış bir formdur. Her dönemde üzerine yenilikler eklenerek yirminci yüzyıl müziğine kadar kullanımı devam etmiş, çağdaş Türk bestecilerinin de sıklıkla tercih ettiği bir form olmuştur.

“Dürrüoğlu-Demiriz, yirminci yüzyılın değişik teknikleriyle Türk müziği makam ve formlarını yeni bir mistik anlayış içinde kullanmaktadır. *Altı Prelüd*’ünü olgunluk devresine geçiş eseri olarak kabul etmekte, öncekileri gençlik çalışmaları olarak değerlendirmektedir.” (İlyasoğlu. 2007, s. 307). *Altı Prelüd* 1985-87 yılları arasında yazılmıştır ve 1990 yılında yayınlanmıştır. Besteci bu eseri henüz 17 yaşındayken tamamlamıştır. Altı prelüdün beraber seslendirilmesi gerektiğine dair ek bir bilgi verilmemiş olmasından dolayı, ayrı ayrı da seslendirilebileceği düşünülebilir. Buna rağmen hepsi arka arkaya seslendirildiğinde de bir bütün oluşturmaktadır. Birbirine uyumlu bir şekilde tempoları yavaş-hızlı- yavaş olarak ilerler. Notasyon olarak değerlendirildiğinde ise sırayla çalındığında yazı stilinin sade- karmaşık- sade olarak sıralandığını söylemek mümkündür.

### Birinci Prelüd

Allegretto tempoda, sebare yazılmıştır. Nüanslar *pp-fff* aralığında kullanılmıştır. Prelüd en bas seslerde sessizce, hiç ses çıkarmadan basılan ve 21 ölçü boyunca tutulan bir beyaz tuş salkım akoruyla (cluster) başlar (Şekil 1).



Şekil 1. Birinci Prelüd, ölçü 1-2

Bu akor pedalla tutulur ve sağ el re bemol sekizlikler çalmaya başlar. Kullanılan salkım akor tipik bir yirminci yüzyıl tekniğidir. Bu şekilde sessizce pedalla tutulan akorun üzerine çalınan sesler, re bemol dışındaki farklı seslerin de duyulmasına, yankılanmasına sebep olmaktadır. Bu sekizlikleri secco çalmak prelüdün karakteriyle ters düşmeyecektir. Re bemol sekizliklerin arasına bir motif yerleştirilmiştir (Şekil 2).



Şekil 2. Birinci Prelüd, ölçü 4

Bu motiften sonra sekizlikler tekrar devam eder ve sekiz ölçü sonunda ölçü çizgisinin üzerine koyulan bir puandorgla müzik duraklar. Fakat basta hala tutulmakta olan salkım akordan dolayı tamamen sessizlik olmaz. Yazılan puandorg aynı zamanda yankılanan sesleri duymaya fırsat tanımaktadır. Besteci bu prelüde puandorgları aralıklarla birkaç kez kullanmış ve hepsinin kullanımından sonra yenilikler eklemiştir. Yani aynı zamanda puandorgları yeniliğin gelişini haber veren bir unsur olarak da kullanmıştır.

Prelüdün başlangıcındaki sekizlik kalıp, ilk puandorgtan sonra bu sefer çift ses olarak büyük üçlü aralıkta kendini gösterir. Bir sonraki ölçüde de ilk üç sesli akor duyulur. Besteci genel olarak bütün prelüde açık aralıkları ya da akorların ilk ve son seslerini majör yedili olarak tasarlamıştır. Bunun sebebi büyük bir ihtimalle tonal histen kaçınmaktır. Prelüdün başlangıcındaki salkım akorun bitişiyile sekizlik kalıp iki elde de çift ses duyurulur ve ara motifin yerini salkım akorlar alır. Otuz altıncı ölçüde sekizlik kalıpların arasına sapı metal olan bir aletle sol elle çalınması istenen köşeli ritimler eklenir. Bu kısım aletin metal olmayan tarafıyla çalınmalıdır (Şekil 3).



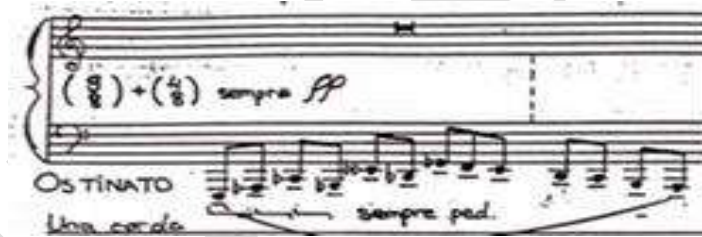
Şekil 3. Birinci Prelüd, ölçü 35

Piyanonun kapağında ya da nota sehpasına vurarak çalınabilir. Metal bir kısım da gerektiği için tornavida tarzı bir araç kullanılabilir. Vurarak çalınan bu ritim sol elde birkaç kez tekrarlanarak altı ölçülük büyük bir *crescendo* yaparak duyurulur. Parçanın son kısmında da iki el aynı ritmi kullanılan aletin metal kısmıyla çalar. Yorumcu aletleri kenara bırakır ya da atabilir ve *fff* yazılmış salkım akorlarla eser sona erer. Eserin süresi notanın sonunda bir dakika yirmi sekiz saniye olarak yazılmış olsa da, tempoya sadık kalırsa bile kullanılan puandorglardan dolayı bu süre görecelidir.

Besteci bu prelüdü oldukça minimal malzemeyle yaratmıştır. Aynı ritmik kalıpları küçük eklemelerle defalarca kullanmış, bunları salkım akor, yabancı cisim gibi yirminci yüzyıla özgü unsurlarla harmanlamıştır.

### İkinci Prelüd

Largo tempoda yazılan parçada, aynı ölçü içinde dokuz sekizlik ve dört sekizlik ölçü sayısı kullanılmıştır. Bu prelüd eski müzikten gelen ostinato tekniği kullanılarak yazılmıştır. Besteci ostinatoyu makamsal yazmıştır (Şekil 4).

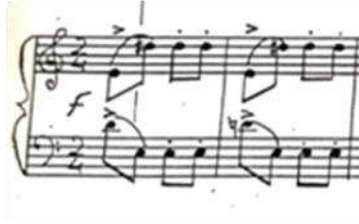


Şekil 4. İkinci Prelüd, ölçü 1

Çok ağır tempodaki bu prelüdde ostinatoyu makamsal kullanmak acıklı bir hava yaratmıştır. Sol elde iki kere tek başına tekrar eden ostinatoya üçüncü ölçüde sağ el de katılmaktadır. Kullanılan ritimler birinci prelüdle benzerlikler göstermektedir. Sağ ele bir yenilik eklenmeden önce sol elin bir ölçü tek başına ostinatoyu çaldığı boşluklar bırakılmıştır. Bu özellik birinci prelüdtteki puandorg boşluğunu anımsatmaktadır. On birinci ölçüden on ikinci ölçüye büyük bir *crescendo* ile bağlanılırken, ostinatoya eşlik eden ve iki elle çalınan güçlü akorlar prelüdün başında yaratılan acıklı havayı tamamen başka bir ruh haline dönüştürür. Bu yükselişte inici ve çıkıcı dizilerin yanı sıra salkım akorlar da ostinatoya eşlik ederken, nüans olarak en zirveye çıkıldıktan sonra kademeli olarak inici dizilerle en düşük nüansa ve en bas perdeye inilerek eser sessizce sonlanmaktadır.

### Üçüncü Prelüd

Hareketli, eğlenceli bir karakteri olan bu eser iki dörtlük ölçü sayısında, tempo olarak Scherzando yazılmıştır. Parçanın karakterini ölçü başlarındaki aksanlar ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple yapılacak aksanlara gerekli önemin gösterilmesi gerekmektedir. Parçanın başında kullanılan sekizlik kalıp dokuzuncu ölçüde tersine çevrilmiştir (Şekil 5 ve Şekil 6).



Şekil 5. Üçüncü Prelüd, ölçü 1-2



Şekil 6. Üçüncü Prelüd, ölçü 9-10

Çok hızlı ve çok kısa olan bu parçada diğer prelüdlere de olduğu gibi aynı kalıp ve ritmik yapılar birkaç kere tekrar edilmiştir. Eser sonuna kadar büyük nuansta ilerlerken sonu şaşırtıcı biçimde *subito pp* ile biter.

#### Dördüncü Prelüd

Dürrüoğlu-Demiriz, önceki prelüdlere farklı olarak, bu prelüde bir başlık vermiştir: *Misterioso*. *Misterioso*, gizemli anlamına gelmektedir. Dört dörtlük ölçüde yazılmış, Andante temposunda bir parçadır. Eser, sağ elde *ppp* nüansında tek ses on altılıklarla başlamaktadır. Bu başlangıç yavaş bir tam perde tremolo gibidir. Bu yapılanma değişik ritim gruplamalarıyla bazen hızlanıp bazen hız keserek neredeyse eserin sonuna kadar devam etmektedir (Şekil 7).



Şekil 7. Dördüncü Prelüd, ölçü 1-2

Parçadaki gizemli karakteri yaratmak için on altılıkların hafif nuansta yazılmasının yanı sıra her ölçüde bir pedal kullanılarak seslerin birbirine karışmasıyla oluşan yankıyla mistik bir hava yaratılmıştır. Sol el farklı notalardan başlayarak aynı melodiye bu yapı üzerine birkaç kez duyurur. Aynı motifi sürekli tekrar eden ısrarcı karakter bu prelüde de kendini gösterir. Eser iki elin birbirinden ayrılarak iki uç noktaya (bas-tiz) varışıyla son bulmaktadır.

#### Beşinci Prelüd

*Burletta* küçük şaka anlamına gelmektedir. Bu prelüd, iki elin birbirini tamamladığı on altılık nota gruplarıyla başlamaktadır. Bu gruplar *pp* nüansından başlayıp iki ya da üç ölçü süresinde *ff* nüansına ulaşır ve tekrar *pp* nüansına *subito* olarak geri döner (Şekil 8).



Şekil 8. Beşinci Prelüd, ölçü 1-2

Ani ve büyük nüans değişimleri de yirminci yüzyıl müziğinin özelliklerinden biridir. 21. ölçüde gelen *maestoso* kısım yedili akorlar üzerine kurgulanmıştır. Nüans olarak *ff* yazılmış olan bu bölümün aksan yapmadan derin ve güçlü çalınması karaktere daha uygun düşecektir. *Maestoso* kısımdan sonra baştaki birbirini tamamlayan yapıya bu sefer sekizliklerle geri dönülmüştür. Ardından tekrar *maestoso* kısmın yazılmış olması, bu prelüdün de tekrar fikrinin bir ürünü olduğunu göstermektedir.

### Altıncı Prelüd

Altıncı prelüde ritmik yapı diğer prelüdlere göre daha karmaşık kullanılmıştır. Köşeli ritmler, geniş üçlemeler, üçe iki ritmler harmanlanarak deşifresi daha zor bir yazı oluşturulmuştur (Şekil 9).



Şekil 9. Altıncı Prelüd, ölçü 27

Besteci birkaç ölçülük kesitleri puandorglarla birbirinden ayırmıştır. Bu fikir birinci prelüdü işaret eder. Eserde kullanılan *ppp* ve *ffff* arasında değişen nüans aralığı ve otuz beşinci ölçüde kullandığı akor tremolosu dikkat çekicidir. Prelüd içinde birkaç kez tempo ve değişmektedir. Bu da yavaş-hızlı-yavaş düşüncesinin sadece prelüdlar arasında değil, aynı zamanda bir prelüdün içinde de kullanıldığını gösterir. Ölçü sayıları da sıklıkla değiştirilmiştir. Otuz dokuzuncu ölçüde aniden gelen tempo değişikliği *Altı Prelüd*'ün bütün prelüdları içindeki en hızlı kesittir. Kırk dördüncü ölçüden itibaren birbirinin aksi yönünde hareket eden on altılık üçlemelerle heyecan artırılarak, *crescendo* ve *stretto* yardımıyla perküsyon gibi çalınması istenen kısma ulaşılır. Parça içindeki zıt karakterler arasındaki dalgalanmalar ilgi uyandırdığı kadar, yorum zorluğunu da berbaberinde getirmektedir.

Ritmik yönden ilk ve son prelüdlar arasındaki farklar, sadelikten karmaşaya giden yol olarak yorumlanabilir. Parçanın sonunda karmaşık ritimler seyreterek adeta etrafa saçılır ve parça son bulur. İlk prelüdün başı ve son bölümün sonunun sessizliği, sanki başa dönülmüş fikri verdiği için prelüdların bütün olarak da ele alınıp yorumlanabileceği sonucuna varılabilir.

### SONUÇ

Prelüd, yüzyıllardır var olan ve sayısız besteci tarafından kullanılmış bir formdur. Bunun bir sonucu olarak, dönemler içinde bu formu her kullanışta farklı bir şekilde sunmak bir gereklilik halini almıştır. Besteciler bu farklı sunumu kendi stilleri ve dönemin getirdiği anlayışlarla harmanlamışlardır. Yapılan incelemede Dürrüoğlu-Demiriz'in *Altı Prelüd* adlı eserinin yirminci yüzyıl tekniklerinden bazılarını barındırdığı tespit edilmiştir. Bu teknikler karmaşık yazı, salkım akorlar, tekrar, akor tremolosu, uç nüanslar ve yabancı cisim kullanımınıdır. Prelüdlardan beşinci ve özellikle altıncı prelüdün ilk dört prelüde göre deşifresinin oldukça zor olduğu tespit edilmiştir. Özellikle motiflerin sıklıkla tekrar edilmesinden dolayı bütün prelüdların istikrarlı bir tarzı vardır.



Eserin bilinen iki kaydından biri 1996 yılında bestecinin yapıtını kendi seslendirdiği bir cd kayıdır. Diğeri ise bu kayıttan 20 yıl sonra 2016'da Fazıl Say'ın kaydettiği (Ada Müzik), *Altı Prelüd*'ün de içinde bulunduğu “çocuklar için” albümüdür.

Bu çalışmanın amacı, çağdaş Türk bestecisi olmasına rağmen eserleri ülkemizde yeterince tanınmayan Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz'in daha fazla tanınmasına, yapılan araştırmada hakkında hiçbir akademik çalışmaya rastlanmayan ve çok seslendirilmeyen *Altı Prelüd* adlı eserinin de tanıtılmasının yanı sıra konservatuvarların piyano müfredatlarında daha çok yer almasına katkı sağlamaktır. Bu eserin bu çalışma için seçilmiş olmasının bir diğer sebebi de bestecinin eseri çok genç yaşta yazmış olmasına rağmen modern öğeleri ustalikle kullanmış olmasıdır.

Dört prelüdün basit, iki prelüdün zor okunur yazı stili, *Altı Prelüd*'e her yaşta piyanistin yorumlayabileceği bir eser olma özelliği kazandırmıştır. Yenilikçi, geleneksel ve modern parametreleri bir arada toplayan bu eser, piyano sınav müfredatlarının hem Türk parça hem de modern parça kaleminin özelliklerini taşımaktadır. Bestecinin bu eserinin piyano repertuarlarında kullanılması hem bestecinin tanınması hem de repertuarın genişlemesi açısından piyano eğitime katkı sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Dürrüoğlu-Demiriz, M. (1990). *Six Préludes*. Keturi Musikverlag.
- Cangal, N. (2004). *Müzik formları*. Arkadaş Yayınevi.
- Griffiths, P. (2011). *Batu müziğinin kısa tarihi*. (Çev. M. Halim Spatar) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi*. Pan Yayıncılık.
- Say, A. (2003). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Doruk Yayıncılık.
- Demirel, E. (2015). Çağdaş Türk bestecilerinde postmodern bir eğilim olarak yeniden yerellik. *NWSA-Education Sciences*, 10(2), 84-99.

## EXTENDED ABSTRACT

The transition of contemporary Turkish music to polyphonic form and its adaptation to twentieth century music is an important issue in the history of Turkish music. In polyphonic Turkish music, which made a rapid transition with the proclamation of the Republic, composers had to learn both old traditions and new styles. Atatürk's goal was not only to compose according to Western traditions, but also to blend compositions with Turkish melodies and maqams. Although this style was adopted more in the early years of the Republic, in later years, the innovative styles of the twentieth century music came to the fore. Mudiddin Dürrüoğlu-Demiriz is one of the third generation of contemporary Turkish composers. With his outstanding talent, he managed to come to the forefront in both piano and composition. He began composing at a very young age and has written works for chamber music, orchestra and piano. Both as a performer and as a composer, he has won prizes in many competitions. Dürrüoğlu-Demiriz's Six Preludes for piano is, according to sources, the composer's earliest work. In addition to his chamber music and orchestral works, Dürrüoğlu-Demiriz also wrote two other works for solo piano, which are *Le Tourneur* (1993) and *Prelude to Orient Express* (2002). His 1996 *Nebula* for string orchestra is his only work in this category. Dürrüoğlu-Demiriz wrote most of his works in the field of chamber music in connection with his career. After 2003's *Prelude to Orient Express*, he did not write any new piano works and composed only in the field of chamber music. In this study, Dürrüoğlu-Demiriz's Six Preludes is analyzed. Prelude is a frequently used form that has survived from the sixteenth century to the present day. It has continued to be used until the twentieth century music by adding innovations to it in every period, and it has been a form frequently preferred by contemporary Turkish composers. The prelude, which was used as an introductory piece in ancient times, has also begun to be written as a stand-alone piece since the Romantic period. This study aims to examine Six Preludes written in the twentieth century to analyze the modern elements of this form, which is frequently used in every period. In this study, the adaptation of Turkish music for polyphony and the reasons for this adaptation are also mentioned in general. By conducting a formal analysis, it is aimed to determine which elements of twentieth-century music Dürrüoğlu- Demiriz's Six Preludes for

piano contains, as well as to determine the traditional or twentieth-century music-specific elements and difficulty levels, and to determine which elements of twentieth-century music it contains, as well as to benefit those who want to interpret the work. Basically, all the preludes in the Six Preludes are based on the idea of repetition, a typical style of the twentieth-century music. Namely, the same material is repeated over and over again. With each repetition, a small change is added, multiplying the scarce material. This multiplication leads to an increase in the difficulty of the pieces. The Six Preludes systematically progress in difficulty, as well. In the simplest terms, it would not be wrong to say that the first prelude is the simplest and the sixth prelude the most difficult. Their tempos progress in harmony with each other as slow-fast-slow. In terms of notation, it is possible to say that the writing style is simple-complex-simple when played in order. Although the degree of difficulty may vary according to the individual, this study aims to guide the performers in this regard. With the elements it contains, the Six Preludes can be utilized in piano exam curricula in both Turkish and modern works. This study was conducted to understand the place and importance of Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz's Six Preludes in the literature and also to guide educators, performers and students.

## ÇAĞDAŞ MÜZİKTE BATI VE DOĞU ARASINDA BİR YAKINLAŞMA: OLIVIER MESSIAEN VE TORU TAKEMITSU

### CONVERGENCES BETWEEN WEST AND EAST IN CONTEMPORARY MUSIC: OLIVIER MESSIAEN AND TORU TAKEMITSU

Deniz ARAT YAŞAT

Dr. Öğr. Üyesi, Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Müzik Bölümü, İstanbul Devlet Konservatuvarı  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6120-6438>

[deniz.arat@msgsu.edu.tr](mailto:deniz.arat@msgsu.edu.tr)

**Received:** July 18, 2023

**Accepted:** October 04, 2023

**Published:** October 31, 2023

#### Suggested Citation:

Arat Yaşat, D. (2023). Çağdaş müzikte batı ve doğu arasında bir yakınlaşma: Olivier Messiaen ve Toru Takemitsu. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 296-311.



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

#### Öz

Bu makale, müzik teorisi perspektifinden Olivier Messiaen ve Toru Takemitsu'nun müziklerini karşılaştırarak, her iki bestecinin kompozisyon teknikleri ve müzikal ifadeleri arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri incelemeyi amaçlamaktadır. Messiaen, Batı gelenekleri içinde yetişmiş bir besteci olarak, dini deneyimlerini ve doğanın seslerini eserlerine yansıtarak kendine özgü ritmik yapılar ve armoniler geliştirerek Batı müziğinde özgün bir yol çizmiştir. Messiaen, Hint ve Japon kültürlerinden yoğun olarak etkilenmiş ve müziğinde bu etkileşimleri yansıtmış bir figür olarak dikkat çeker. Takemitsu ise geleneksel Japon öğeleri ve modernist kompozisyon teknikleri arasında bir denge kurarak benzersiz bir ifade tarzı geliştirmiştir. Messiaen bu bakımdan Takemitsu için Batı çağdaş müziğindeki en ilgi çekici karakterlerin başında gelir. Bu çalışma, her iki bestecinin müzikal yaklaşımlarını, kompozisyon tekniklerini ve tematik özelliklerini karşılaştırarak, Batı ve Doğu müziği arasındaki etkileşimi ve yakınlaşmayı analiz etmektedir. Ayrıca, Messiaen ve Takemitsu'nun eserlerindeki çalgı tercihleri, armonik yapılar ve ritmik özellikler gibi müzikal detayları ele almaktadır. Tüm bu müzikal öğelerle birlikte her iki bestecinin Batı – Doğu müzikleri arasındaki kültürel etkileşimlerine odaklanılmıştır. Sonuç olarak, bu makale, müziğin kültürel sınırları aşan bir dil olduğunu göstermek amacıyla Messiaen ve Takemitsu'nun eserlerini bir araya getirir. Bu karşılaştırmalı inceleme, çağdaş müziğin evrensel bir ifade biçimi olduğunu, Batı ve Doğu müziği arasında köprüler kurabileceğini vurgulamaktadır.

**Anahtar Terimler:** Toru Takemitsu, Olivier Messiaen, Karşılaştırmalı Müzik Analizi, Batı ve Doğu Müziği, Kültürel Etkileşim.

#### Abstract

This article aims to compare the music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu from the perspective of music theory, examining the differences and similarities in the composition techniques and musical expressions of both composers. Messiaen, a composer trained within Western traditions, charted a unique path in Western music by reflecting his religious experiences and the sounds of nature in his works, developing distinctive rhythmic structures and harmonies. Messiaen is also notable for being heavily influenced by Indian and Japanese cultures, which he integrated into his music. Takemitsu, on the other hand, struck a balance between traditional Japanese elements and modernist composition techniques, creating a unique expressive style. In this regard, Messiaen stands out as one of the most intriguing figures in contemporary Western music for Takemitsu. This work compares the musical approaches, composition techniques, and thematic features of both composers, analyzing the interaction and convergence between Western and Eastern music. Additionally, it delves into musical details such as instrument choices, harmonic structures, and rhythmic features in Messiaen and Takemitsu's works. Throughout, the focus is on the cultural interactions between Western and Eastern music within these musical elements. In conclusion, this article brings together the works of Messiaen and Takemitsu to demonstrate that music is a language that transcends cultural boundaries. This comparative examination underscores that contemporary music can serve as a universal form of expression and can build bridges between Western and Eastern music.

**Keywords:** Toru Takemitsu, Olivier Messiaen, Comparative Music Analysis, Western and Eastern Music, Cultural Interaction.

#### GİRİŞ

Müziğin büyüdü dünyası, farklı sanatçıların benzersiz bakış açıları ve yaratıcı ifadeleri tarafından şekillendirilir. Olivier Messiaen ve Toru Takemitsu gibi iki büyük besteci, 20. yüzyılın müzikal peyzajını

derinlemesine etkilemişlerdir. Her ikisi de kendi dönemlerinin öncüleri olarak, geleneksel sınırları aşarak yeni ve etkileyici ses dünyaları yaratmada ustadırlar. Bu makale, Messiaen ve Takemitsu'nun müziğini karşılaştırmak ve bu iki büyük bestecinin benzersiz yaklaşımlarını ve aralarındaki etkileşimleri detaylı biçimde ele almayı amaçlamaktadır.

Olivier Messiaen (1908-1992), 20. yüzyılın en önemli Fransız bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Müziğinde dini deneyimler, kuş şarkıları ve sinestezik etkiler gibi çeşitli temaları bir araya getirerek özgün bir estetik anlayış yaratır. Takemitsu ise (1930-1996), Japon geleneğini modern Batı müziğiyle birleştirerek sıra dışı bir ses evreni yaratmış ve Asya müziği ile çağdaş klasik müziği bir araya getiren bir köprü kurmayı başarmıştır.

Bu makalede, Messiaen ile Takemitsu'nun müziği arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları incelemek için dört temel boyut ele alınacaktır; dini ve mistik etkiler, doğa ve çevre ile olan ilişki, renk kullanımı, ritim ve armoni anlayışları. Bu karşılaştırma, her iki bestecinin eserlerini anlamamıza ve onların müziğinin insan zihninde ve duygusal dünyasında nasıl etkiler yarattığına dair daha derin bir anlayış geliştirmemize yardımcı olacaktır. Messiaen ve Takemitsu'nun müziğinin bu derinlemesine analizi, sadece müzikoloji açısından değil, aynı zamanda müziğin evrensel dilinin açılımlarını, farklı kültürel ve müzikal etkileşimleri görebilmek açısından da literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir.

## **1. Messiaen'in Müzik Dilini Etkileyen Yaşamsal Unsurlar**

Olivier Messiaen, 10 Aralık 1908'de Fransa'nın Avignon şehrinde doğdu. Ailesi müziğe yüksek seviyede ilgi gösteren bir aileydi. Messiaen, ailesinin de etkisiyle çok genç yaşlarda müziğe ilgi duymaya başladı. Müziğe olan bu erken ilgisi, onun gelecekteki müzik kariyerinin temelini attı. 11 yaşında Paris Konservatuvarı'na kabul edilen Messiaen, bu dönemde, müzik eğitimine org çalma ve kompozisyon üzerine yoğunlaşarak başladı. Org eğitimini Marcel Dupré'den aldı ve kompozisyon dersleri için Paul Dukas'ın öğrencisi oldu (Soylar, 2017).

Messiaen'in müzikal dilinin belirlenmesinde rol oynayan belli başlı birkaç müzik dışı unsurun öne çıktığından söz edilebilir. Bunların başında doğuştan gelen ve nadir görülen bir durum olan sinestezisi özelliğine sahip olması gelir. Sinestezisi, en basit anlamıyla kişilerin aynı anda birden fazla olguyu algılayabilme kapasitesidir. Müzik söz konusu olduğunda ise bu durum işitilen seslere karşılık gelen renklerin, renk skalalarının ve renk desenlerinin algılanması olarak anlaşılabilir.

Çocukluğundan itibaren, yaşamının sonuna kadar kuvvetli biçimde sürecektir olan ruhani inancı ise onun müziğine etkide bulunan diğer önemli bir müzik dışı unsurdur. Messiaen, org eğitimine başladıktan sonra çok uzun yıllar boyunca kiliselerde org çalar ve Katolik inanış biçimini yüksek mertebede içselleştirir. İnanış biçiminin gizemli ve mistik yanı onun müziğinde kendisini her daim göstermiştir.

Diğer taraftan Messiaen, müzik tarihinin önemli figürlerinde nadir görülebilecek bir ilgi alanına sahiptir: Kuş bilimi (ornitoloji). Bestecinin doğaya, kuşlara ve kuş seslerine olan bu düşkünlüğünün en ilginç tarafı ise bu ilgisini yoğun biçimde müziğine de yansıtmış olmasıdır.

### **1.1. Messiaen'in Müzikal Yaşamı**

Olivier Messiaen (1908-1992) etkili, benzersiz ve kolaylıkla sınıflandırılmayan bir figür olarak çağdaş müzikte yerini alır. Ortaya koyduğu elliden fazla eseri ve yetiştirdiği onlarca önemli müzisyen ile 20. yüzyıl çağdaş müziğinin ikinci yarısına damgasını vurmuştur. Atonal müzik, on iki ton tekniği, serializm (dizicilik) ve total serializm (tam dizicilik) olmak üzere çağdaş müziğin pek çok önemli akımı ve üslubuyla adı anılmaktadır.

Messiaen, Paris'te org ve kompozisyon eğitimlerini tamamlamasının ardından 1942'de armoni profesörü olarak Paris Konservatuvarı'nda kaldı. Ünlü öğrencileri arasında Boulez ve Stockhausen'ın yanı sıra İtalyan Luigi Nono, Hollandalı Ton de Leeuw gibi birçok önemli besteci de bulunuyordu. Messiaen'in öğretiminin kalitesine bir övgüdür ki her öğrencisi müzikte kendi yolunu seçmiştir. Olivier Messiaen, kelimenin

geleneksel anlamında bir kompozisyon okulu kurucusu değildir, ancak etkileri 20. yüzyıl müziğinde kuvvetli biçimde görülür.

Messiaen'in başlıca besteleri arasında, 1941 yılında Alman askeri bir hapisane kampında bestelenen ve keman, klarnet, viyolonsel ve piyano için yazılan *Quatuor pour la fin du temps* (Zamanın Sonu için Dörtlü) bulunur. Bu eser, bestecinin ve üç diğer esir arkadaşının sahnelemesi için yazılmıştır. Ayrıca, 1944 yılında kadın seslerinin birleşik korusu ve küçük bir orkestra için yazılan *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (Kutsal Varlık için Üç Küçük Ayın) adlı eseri, büyük bir orkestra için on bölümden oluşan *Turangalila-Symphonie* (Turangalila Senfonisi) (1948), karışık seslerden oluşan *Cinq rechants* (1949) ve orkestra için yazılan *Chronochromie* (Yılların Rengi) (1960) adlı eserleri de Messiaen'in önemli besteleri arasındadır (Grout&Palisca, 2000).

## 1.2 Sinestezi ve Renkler

"Sinesteziz" veya "sinestezi," normalde farklı duyuvar arasında bulunan algıları veya deneyimleri birbirine karıştıran bir sinir sistemi durumu ifade eder. Bu, kişinin bir duyuyu tetikleyen bir uyarıcıyı algılayırken, başka bir duyuyu da tetiklemesiyle kendini gösterir. Örneğin, sinestezi deneyimleyen bir kişi, belirli bir müzik notasını gördüğünde renkleri algılayabilir veya bir harfi okurken tat algısı yaşayabilir. Sinestezinin, insanların duyuvar deneyimlerini farklı şekillerde birleştirerek dünyayı algılamalarına neden olan birçok farklı alt tipi vardır. En yaygın olanları renk-ses sinestezisi ve harf-renk sinestezisi gibi görünmektedir. Buna bir tür 'renk duyusu' da denilebilir (Galayev, 2007).

Sanat tarihinde Sinestezi, birçok sanatçının eserlerinde ilham kaynağı olmuştur. Sinestezi deneyimi yaşayan sanatçılar arasında ünlü yazar Vladimir Nabokov, İngiliz ressam David Hockney ve Messiaen'in da kendisinden etkilendiği Rus soyut ressam Wassily Kandinsky sayılabilir. Messiaen nasıl sesleri renkler olarak görebiliyorsa, Kandinsky de renkleri sesler olarak duymaktadır. Sinestezi sanatçılar için yaratıcı bir kaynak olabilir, çünkü farklı duyuvarın birleşimleri onlara benzersiz bir bakış açısı sunar (Berman, 1999). Bu nedenle, tam anlamıyla sinestet olmasalar da sinestezi deneyimini sanat eserlerine dönüştüren birçok sanatçı bulunmaktadır.

Örneğin, Debussy ve Schönberg, teknik olarak sinestezisi olmayan sanatçılardı, ancak görselliğin ve müziğin ötesine geçen fikirlerle uyumlu çalışmalar ürettikleri için bazen sinestet sanatçılarla karıştırılabilirler. Sonuçta, Debussy sanat ve sanatçıyla yakından ilgileniyordu. Schönberg ise bir dönem aynı zamanda bir ressam olarak, *Die Glückliche Hand* adlı kısa operasını yazarken renkli ışıkları kullanmıştı, bu eser Scriabin'in sinestetik eseri *Prometheus* ile aynı döneme denk geliyordu (Berman, 1999). Messiaen ise kendi sinestezi deneyimi ile müzik ilişkisini şu şekilde ifade ediyor:

"Renkler benim için çok önemli çünkü bana verilmiş bir yeteneğe sahibim. Bu benim suçum değil, sadece böyleyim. Herhangi bir müziği duyduğumda, hatta müziği okurken bile renkleri görürüm. Renkler, seslere karşılık gelir, hızlı renklerdir ve seslerle birlikte dönüşür, karışır, birleşir ve hareket ederler. Sesler gibi yüksek, düşük, hızlı, uzun, güçlü, zayıf vb. olurlar. Renkler, seslerin yaptığı şeyi yapar. Sürekli değişiyorlar, ama harikalar ve aynı ses karmaşasını tekrarladığımızda her seferinde kendilerini yeniden üretiyorlar. Biraz karmaşık bir teori, ama nasıl çalıştığını anlatacağım. Herhangi bir nota alın, ona karşılık gelen bir renk vardır. Notayı değiştirirseniz, hatta yarım tonla bile, artık aynı renk değildir. On iki yarı tonla renk hiçbir zaman aynı kalmaz. Ancak sekizli oktava ulaştığımızda, orijinal renge geri dönersiniz. Yüksek oktavlarda, rengi giderek daha fazla beyazla seyreltir ve düşük oktavlarda siyahla karıştırılır, böylece daha koyu olur" (Messiaen & Watts, 1979, s. 4).

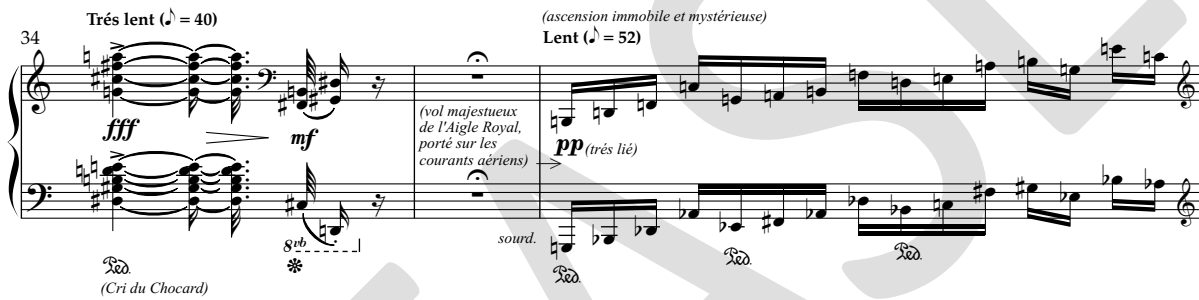
## 1.3. Kuş bilimi ve Doğa

Hayatının büyük bir kısmını kuşlara adanmış olan Olivier Messiaen, yıllarca kuş seslerini-şarkılarını toplamıştır. Her türlü hava koşulunda ve Fransa'nın her bölgesinde günün ilk ışıklarında, defter ve kalem elinde, kuşların farklı çağrılarını ve şarkılarını odaklanarak ayırt etmiştir. Adeta halk şarkıları

koleksiyoncusu gibi. Bu kuş melodileri, *Messe de la Pentecote*, *Livre d'Orgue* ve *Turangalila-Symphonie* gibi eserlerde önemli melodik roller oynamıştır (Demuth, 1960).

Bestecinin kuş bilimi (ornitoloji) araştırmalarının en önemli yansıması olan *Catalogue d'Oiseaux* (Kuş Kataloğu) adlı eseri ise modern müzik çevrelerinde büyük yankı uyandırmıştır. Olivier Messiaen'ın ornitolojiye olan ilgisi öğrencilik yıllarına dayanmaktadır. Kendisini doğadaki kuş seslerini incelemeye adanmış Messiaen, eserlerinin büyük bir kısmında kuşları ve seslerini konu almıştır. Bu alanda bestelediği ilk yapıt 1951'de flüt ve piyano için olan *Le merle noir* (Kara Tavuk) olmuştur. Bu eseri sırasıyla *La Nativité de Seigneur* (İsa'nın Doğumu) ve piyano ve orkestra için 1953'te bestelediği eseri olan *Réveil des Oiseaux* (Kuşların Uyanması) takip etmiştir. Piyano için en büyük eseri olan Kuş Kataloğu eserinden sonra yine piyano için *La Fauvette des Jardins* (Boz Ötleğen) adlı eserini bestelemiştir.

Kuşları incelemek, seslerini daha ayrıntılı olarak yansıtabilmek adına Fransa'dan Kuzey Afrika'ya uzanan yolcuğu iki yıl sürmüştür. Kuş Kataloğu'nu 1956-1958 yılları arasında bestelenmiştir. Solo piyano için yazılmış bu eser, yedi kitap ve on üç bölümden oluşmaktadır. Her bölümün başında besteci o bölümün hikayesini açıklamaktadır. Her kuşun bir teması vardır ve bölüm boyunca ötüşü duyulmaktadır (Kosman, 2022).



**Örnek 1:** Olivier Messiaen, *Kuş Kataloğu*, Birinci Kitap, Birinci Bölüm 34-36. ölçüler

34. ölçü: Sarı Gagalı Dağ Kargası: Çığlık.

35. ölçü: Kaya Kartalı'nın hava akımına kapılarak asil uçuşu: sus.

36. ölçü: Hareketsiz ve gizemli bir yükselme: Kaya Kartalı'nın uçuşu.

Bu önemli eserinde Messiaen, on üç kuş türüne ait ses örgülerini kaydedebilmek için uzun yıllar boyunca doğada özenli gezintiler yapmıştır. Besteci için beliren en önemli zorluk ise armoniyi her kuşa özgü olarak oluşturmak ve ortaya çıkan bu karmaşık ses örgülerini kullanabilmek olmuştur. Messiaen, her biri kendine özgü bir tınıya sahip olan bu kuş seslerini müziğe hassas biçimde aktarılması için çalgı olarak piyanoya yönelmiştir. Ona göre bir kuşun virtüözitesine ancak piyano gibi bir çalgı ile erişilebilirdi (Dere, 2019).

#### 1.4. Roman Katolik İnanışı ve Mistisizm

Olivier Messiaen'in inanç anlayışı, onun doğuştan bir inanç sahibi olduğunu ve dini gizemlerden her zaman büyüleyici bir şekilde etkilediğini belirttiği bir temele dayanır. Çocukluğunda Notre-Dame de Paris'teki vitray pencerelere duyduğu hayranlık ile müziğindeki karmaşık ses renkleri arasında bir benzerlik olduğunu düşünmek mantıklıdır. Daha sonraki yıllarda, organist olarak görev yapması, onun dini ibadete daha derinlemesine katılımını artırdı. İnançlı bir şekilde çaldığı ve daha rahat hissettiği dini kutlamalarda diğer yerlerdeki performanslarından daha iyiydi. Ancak, ilahiyat üzerine yazı yazmadığı için kendisini bir ilahiyatçı olarak görmek istemedi. Bunun yerine, neredeyse tüm eserlerini İncil'in bölümleri ve dini yorumlarla temellendirdiği için "mistik bir müzisyen" olarak kabul edilmeyi tercih etti.

Messiaen, dini ayinler için bir kompozisyon yapmayı reddetti ve ayinler için uygun olan müziğin yalnızca Katolik inancına uygun ve kutsal kitaplardan ilham alan *plainchant*'lar (tek sesli Kilise Şarkıları) ve Gregoryen ilahileri gibi gerçek alıntılarını içeren müzikler olduğunu savundu (Dere, 2019). Messiaen'in yaşamında doğa, felsefe ve kuş sesleri, müziği için önemli etkenler olmakla beraber dini inanç da onun müziğinin temel taşlarından biridir. Müziği, Tanrı'ya olan derin inancını ifade etmek için güçlü bir araç

olarak görür. Onun müziğinin zenginliğini oluşturan en önemli unsur, şüphesiz Katolik inancıdır. Messiaen'in yarattığı tüm müzikal buluşların temelinde her zaman Tanrı'nın, evrenin mükemmelliği ve kusursuzluğu bulunmaktadır.

Müziğin mistik ve dönüştürücü güçlere sahip olduğu yaygın olarak kabul edilse de, sözsüz müziğin herhangi bir açık programı olmadığı için, Messiaen, müziğinin anlamını artırmak için karmaşık bir işaret sistemi geliştirerek kelime ve kavramları doğrudan ifadeler haline getirmiştir. Müziğin insanları duygusal ve manevi olarak etkileyebileceğini, ancak spesifik bir mesaj taşıyamayacağını bilerek, başlıklar, önsözler veya ayrıntılı program notları gibi araçlarla müziğine anlam katmanın yolunu seçmiştir.

Ayrıca, geliştirdiği bu sistem, sıradışı ve daha az tanındık yenilikleri içeren, besteciye özgü tarzının yanı sıra modlar, karmaşık ritimler, gregoryen şarkıları, kuş sesleri ve renk gibi daha bilinen unsurları da içermektedir. Messiaen, bu sistemi kullanarak harfleri ve kelimeleri doğrudan müzik notaları ve ifadelerle eşleştiren ve metinleri doğrudan müziğe dönüştüren iletebilir bir dil geliştirmeyi amaçlamıştır.

Müziği bir dil olarak kullanma girişimleri tarih boyunca birçok kez yapılmıştır. Bu girişimlerin temelinde, müziğin duyguları ve etkileri ifade etmek için taklit edici bir güce sahip olduğu düşüncesi yatar. Örneğin, yükselişi ve alçalmayı temsil etmek için melodi yükseklikleri ve frekanslarının değişmesi, bazı enstrümanların belirli duyguları ifade etmek için kullanılması gibi. Messiaen, dinleyiciyi etkilemek için müziğinde birden fazla uyararı karmaşık bir şekilde bir araya getirerek bu fikirleri uygulamıştır. Bu tüm uyaran fikirlerinin temelinde ise müziğin "katolik" olduğu düşüncesi bulunmaktadır (Hancı, 2022). Besteci, modlar ve ritimlerin Katolik inancıyla ilişkisini şu sözlerle açıklamıştır:

“Müzik özünde ruhani ve katoliktir. Tonalitenin bir çeşidi olarak modlar, armonik ve melodik olarak her yerde bulunabilme özelliğine sahiptir. Bu da dinleyiciyi tıpkı uzay gibi bir sonsuzluğa çeker. Asimetrik ritimler zamanı ortadan kaldırmaya güçlü bir şekilde katkıda bulunurlar” (Pople, 1998; s. 11).

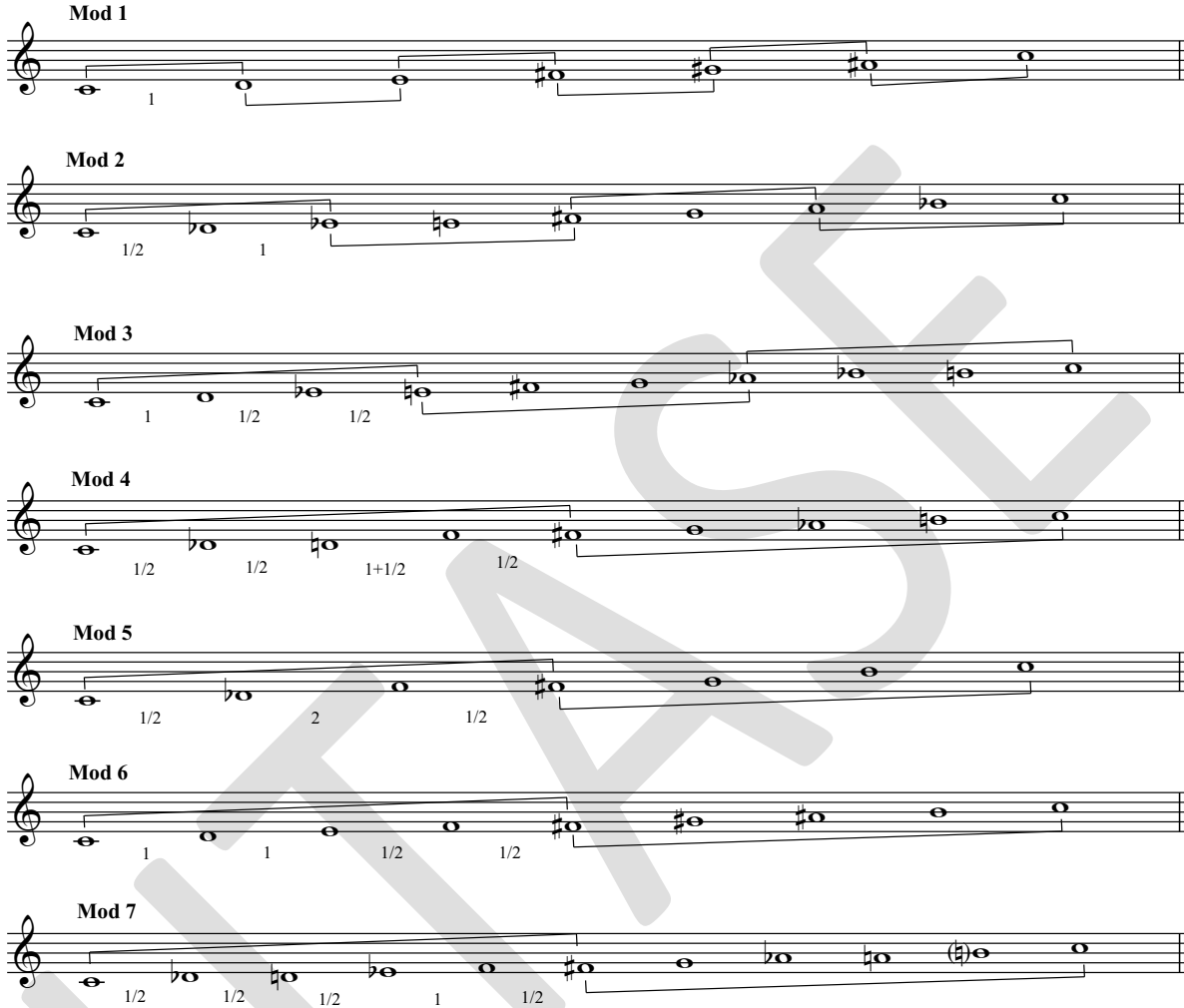
## 2. Messiaen'in Müzikal Dili

Messiaen'in müzikal dili kaynağını her şeyden önce yirminci yüzyıl müziğine damga vuran Schönberg'in on iki ton tekniğinden ve bunun bir uzantısı olarak düşünülebilecek serializm (diziselcilik) anlayışından alır. Serializmin temelleri, Avusturyalı besteci Arnold Schönberg tarafından atılmıştır. 12-tonlu dizisel müzik veya dodekafoni olarak da adlandırılan bu teknikte, besteci bir oktav içindeki 12 sesi kendi istekleri doğrultusunda ve tonal çağrışımlardan kaçınılacak biçimde düzenler. Oluşturduğu bu dizi, bir tema olarak kullanılır ve eserin her bölümünde değişik sıralamalarla tekrarlanır. Bu, müziği geleneksel tonal yapıların ötesine taşır (Riley, 1961).

Serializm, geleneksel müziğin sınırlarını zorlayan ve daha soyut bir ifade biçimi sunan bir yaklaşım olarak kabul edilir. Bu yaklaşım, bestecilerin duygusal ve estetik ifadelerini daha farklı ve özgün bir şekilde ifade etmelerine olanak tanır. Arnold Schönberg'in yanı sıra Alban Berg ve Anton Webern gibi besteciler de serializmi önemli ölçüde benimsemiş ve geliştirmiştir (Riley, 1961). Messiaen'in öğrencileri olarak Boulez ve Stockhausen gibi çağdaş besteciler de kendi anlayışları doğrultusunda serializmi geliştirmişlerdir. Serializm anlayışı içinde Messiaen, ayrıca kendine özgü ritim kullanımlarıyla da dikkati çeker.

Olivier Messiaen'in müziğinin belirgin ve ayırt edici özelliklerinden biri olan ritmik anlayışı, geleneksel ritim yapılarından saparak müziği daha özgün ve duygusal bir şekilde ifade etmesine olanak tanır. Bestecinin karmaşık ve dikkat çekici ritmik öğeleri, dinleyici için büyüleyici ve derinlemesine bir deneyim sunar. Messiaen'in ritmik yaklaşımı, 20. yüzyılın müziğinde önemli bir yer tutar (Bogue, 1991). Messiaen, ritimleri geleneksel Batı müziğinden farklı bir şekilde ele alır ve onları kendi özgün yaklaşımıyla zenginleştirir. Messiaen, sık sık karmaşık ve atipik ritimler kullanır. Bu, özellikle piyano ve org müziğinde belirgindir. Ritmik yapıları, birçok zaman ölçüsünün ve temponun bir araya geldiği karmaşık desenlerle doludur (Forte, 2002). Aynı zamanda Messiaen çok küçük zaman birimlerine odaklanarak hızlı ve detaylı ritmik figürler oluşturur. Bu, onun müziğinin hassas ve nüanslı bir ritim yapısı taşımasına neden olur.

Messiaen, Hint ve Doğu müziğinin ritmik yapılarından da etkilenmiştir. Bu etki, onun müziğinde tekrar eden döngülerin, poliritimlerin ve karmaşık zaman ölçülerinin oluşmasını sağlamıştır. Özellikle Hint ritim anlayışının vazgeçilmez ilkelerinden olan ritmik büyütme ve küçültme, ek değer ekleme gibi farklı teknikleri müziğine yansıtarak Doğu ile Batı müziği arasında bir köprü oluşturmuştur.



**Örnek 2:** Olivier Messiaen Modları

Messiaen, zamanın ve ruhani deneyimlerin müzikteki yansımalarını araştırır. Bu, armonik yapıların dini sembollerle ve içsel duygusal deneyimlerle ilişkilendirilmesi anlamına gelir. Armoni ve ritim arasındaki ilişki, Messiaen için önemlidir. Vurmalı çalgılar ve ritmik figürler, armonik yapıları destekler ve vurgular. Messiaen, özgün teknikler kullanarak armoniyi genişletir. Örneğin, tek bir akorun notalarını belirli bir sırayla çalar ve bu sırayı özgün bir renk paleti olarak kullanır (Armfelt, 1965). Olivier Messiaen'ın armoni anlayışı, geleneksel Batı müziğinin dışına çıkar ve özgün bir yaklaşımı temsil eder. Messiaen, müziğinde kromatik öğeleri sıkça kullanır. Bu, geleneksel tonal müziğin sınırlarını zorlar, daha renkli ve karmaşık bir armonik dil yaratır. Messiaen, geleneksel tonal dizilerin ötesine geçerek kendine özgü modlar oluşturur. Bu modlarla, müziğinin temel yapı taşlarını oluşturarak özgün renk paletleri yaratır. Her mod, dinleyiciye farklı bir duygusal deneyim sunar. Messiaen bu modlarda simetrik nota grupları oluşturmuştur. Her grubun son notası, bir sonraki grubun ilk notasına denk düşer. Bu modlardan Mod 1 Tam-ton dizisi, Mod 2 ise oktatonic dizi olarak adlandırdığımız dizilerdir. Mod 3'te bir oktav içinde birbirinden Büyük 3'lü uzaklıktaki sesler (Tam-yarım-yarım) gruplara ayrılır. Mod 4, 5, 6 ve 7'de ise Messiaen bir oktavı tam ve yarım perdelerin farklı kombinasyonlarıyla triton mesafesinde iki simetrik gruba ayırır (Örnek 2).



## 2.1 Kökenler

Olivier Messiaen, Claude Debussy'nin müziğinden etkilenmiş bir besteci olarak bilinir. Ancak bu etkilenme, Debussy'nin etkisi altında geleneksel bir izlemeyi temsil etmez. Messiaen, Debussy'nin özgün sesler ve renkler arayışına olan katkılarını özümseyerek, kendi özgün ve deneysel müziğini oluştururken etkilenmiştir. Debussy, renk ve tınıyı öne çıkaran bir besteci olarak öne çıkar. İçsel duygusal ifadesini renkler ve tınlar aracılığıyla iletmeye çalışmıştır. Messiaen de bu yaklaşımı benimseyerek müziğinde renk ve tınıyı vurgulamıştır. Her iki besteci de geleneksel tonal yapıların ötesine geçerek müziği daha soyut ve renkli bir hale getirmiştir (Smalley, 1968).

Hem Debussy hem de Messiaen, doğadan ilham alır. Debussy, özellikle *Clair de Lune* adlı eserinde doğanın etkisini açıkça gösterir. Messiaen ise kuş şarkıları gibi doğa seslerini müziğine entegre ederek doğadan ilham alır. Bu, her iki bestecinin müziğinin organik ve doğal bir his taşımasına neden olur. Ayrıca hem Debussy hem de Messiaen, egzotik ve yabancı kültürlerin müziğinden etkilenmiştir. Debussy, Japon ve Doğu müziğinden ilham almış ve bu etkileri eserlerinde kullanmıştır. Messiaen ise Hint, Orta Doğu ve diğer kültürlerle ait öğeleri müziğine dahil ederken, özellikle *Gagaku* adlı eserinde Japon sanatından kuvvetli biçimde esinlenmiştir (İrlandini, 2010).

Debussy ve Messiaen, geleneksel tonal yapıları terk ederek özgün modlar ve zaman ölçüleri geliştirmişlerdir. Bu, müziğin geleneksel sınırlarını zorlayan ve daha özgün bir ifade biçimi sunan bir yaklaşımı temsil eder. Her iki besteci de müziğiyle içsel duygusal ifadeyi önemser. Debussy'nin eserleri sıkça hüznü, hayalperestlik ve melankoliyi yansıtırken, Messiaen dini inançları ve ruhani deneyimleri müziği aracılığıyla ifade eder.

Hem Debussy hem de Messiaen, ritmik ve duygusal karmaşıklığı araştırmışlardır. İkinci Viyana Okulu'nun (Schönberg, Webern, Berg) aksine, bu iki besteci daha duygusal ve renkli bir müzikal dil kullanmışlardır. Messiaen, Debussy'den etkilenmiş olsa da kendi özgün müziğini oluşturmak için bu etkileri kendi benzersiz tarzıyla birleştirmiştir.

## 2.2. Etkiler

Olivier Messiaen, 20. yüzyılın önemli bir bestecisi ve müzik teorisyeni olarak, birçok öğrenciye ilham kaynağı olmuş ve onları etkilemiştir. Takemitsu dışında da çağdaş müzik alanında eserler ortaya koyan birçok bestecinin müziğinde Messiaen'in etkilerini görmek mümkündür. Bunlardan bazıları şu şekilde sıralanabilir:

**Pierre Boulez:** Pierre Boulez, Messiaen'in öğrencisi olarak yetişti. Boulez, özellikle dizisel müzik ve modernist yaklaşımlarla tanınan bir besteci ve müzik direktörü oldu. Messiaen'in etkisi, Boulez'in müziğinde özellikle kompozisyon teknikleri ve modernizme olan yaklaşımında görülebilir. Messiaen'in doğrudan bir öğrencisi de olan Boulez'in müziği tüm bu etkilere karşın kendine özgü bir çizgide ilerlemiştir.

**Karlheinz Stockhausen:** Alman besteci Karlheinz Stockhausen, Messiaen'in etkisi altında bir dönem çalıştı. Stockhausen, elektronik müziğin öncülerinden biri olarak kabul edilir ve Messiaen'dan aldığı teorik bilgi onun müziğinde etkili olmuştur (Copland, 2015).

**George Benjamin:** İngiliz besteci George Benjamin, Messiaen'in öğrencisi olarak çalıştı. Benjamin, modernist bir besteci olarak tanınır ve Messiaen'dan aldığı ritmik öğeler ve müzikal renk kullanımları, kendi eserlerinde de belirgin bir şekilde görülür.

**Tristan Murail:** Fransız besteci Tristan Murail, spektral müziğin önde gelen temsilcilerinden biridir. Messiaen'in etkisi, Murail'in müziğinde renk ve tınısal zenginlikle ilgili olanakları keşfetmesine katkıda bulunmuştur.

### 3. Takemitsu'nun Müzikal Dilini Etkileyen Unsurlar

Toru Takemitsu, 20. yüzyılın önemli Japon bestecilerinden biridir ve müziği, birçok farklı müzik dışı unsurdan etkilenmiştir. Takemitsu'nun müziğini, Japon geleneksel müziği, sanatı ve estetiği derinlemesine etkilemiştir. Zen Budizmi, Japon bahçeleri, çay seremonisi, doğa ve minimalizm gibi Japon kültürüne özgü unsurlar, onun bestelerinde sıkça bulunur.

Elektronik müziğin gelişimine ilgi göstermiş olan besteci, elektronik sesleri geleneksel çalgılarla birleştirerek benzersiz bir ses dünyası yaratmıştır. Elektronik müziğin farklı ses manipülasyon teknikleri ve ses tasarımı, Takemitsu'nun bestelerinin önemli bir parçasıdır. Onun müziği, doğanın ve çevrenin seslerine duyduğu ilgiyi yansıtır. Kuşların ötüşleri, rüzgârın hışırtısı ve suyun akışı gibi doğal sesler, onun eserlerinin içinde sık sık bulunur. Takemitsu, resim sanatı ve görsel sanatların estetik anlayışını da müziğine aktarmayı başarmıştır. Ressamların renk paletleri, formları ve dokuları, onun bestelerini şekillendiren unsurlar arasındadır.

Besteci 20. yüzyılın öncü sanat akımlarından da önemli ölçüde etkilenmiştir. Özellikle dodekafonizm ve serbest form gibi müzikal yaklaşımlar, onun eserlerinde görülebilir. Bu unsurlar, Takemitsu'nun müziğinin zengin ve çeşitli bir müzikal dil oluşturmasına katkıda bulunmuştur. Onun müziği, geleneksel Japon estetiği ile modern Batı müziği arasında köprü kurarak benzersiz bir yerde durur ve çok çeşitli kültürel ve sanatsal etkileri yansıtır.

#### 3.1. Takemitsu'nun Müzikal Yaşamı

Takemitsu, kendi müzikal ifadesini bulmak için Batı ve Japon müziği arasında bir denge kurma yolculuğuna çıkmıştır. Bu yolculuk, onun müziğinin kendine özgü bir sentezini oluşturmasına yardımcı olmuştur. Toru Takemitsu'nun Batı müziği ile tanışması, genç yaşlarda klasik müzikle ilgilenmeye başlamasıyla başlamıştır. Takemitsu, çocukluğunda ailesinin plaklarını dinlerken Beethoven, Debussy ve Ravel gibi Batı klasik müziği bestecilerinin eserleriyle tanışmıştır. Bu erken deneyimler, onun Batı müziğine olan ilgisini ve yönelişini tetiklemiştir.

Ancak Takemitsu'nun Batı müziğiyle daha yakından tanışması, 20. yüzyılın ortalarında Japonya'da gerçekleşen Amerikan askeri işgali sonrasında daha fazla Batı kültürünün Japonya'ya girmesiyle ivme kazanmıştır. Bu dönemde Batı müziği konserleri ve kaynaklar daha erişilebilir hale gelmiştir. Takemitsu'nun Batı müziğiyle tanışması ve etkileşimi hem erken yaşlardaki kişisel ilgisi hem de eğitimi ve profesyonel kariyeri boyunca yaşadığı deneyimlerle şekillenmiştir. Bu deneyimler, onun müziğini benzersiz bir evrensel dilde ifade etmesine yardımcı olmuştur.

Ayrıca, Takemitsu'nun Batı müziğiyle daha derinlemesine tanışmasına yardımcı olan birkaç önemli etken vardır: Takemitsu, Tokyo'daki Gakushuin Üniversitesi'nde müzik eğitimi almıştır. Bu eğitim sırasında, Batı müziğinin temel kavramlarına ve teorilerine maruz kalmıştır. Takemitsu, Japonya'da ve yurtdışında birçok önemli Batı müziği besteci ve müzisyenle iş birliği yapma fırsatı bulmuştur. Bu iş birlikleri, onun Batı müziğiyle daha fazla etkileşimde bulunmasına olanak tanımıştır. Takemitsu, Claude Debussy'nin müziğinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Debussy'nin müziğini yorumlayan ve seslendiren birçok piyanist ve orkestra şefi ile çalışmıştır.

Toru Takemitsu, Amerikalı deneysel besteci John Cage'den de önemli ölçüde etkilenmiştir. Cage, 20. yüzyılın en önde gelen deneysel ve çağdaş müzik bestecilerinden biridir ve Takemitsu'nun müziğine önemli bir ilham kaynağı olmuştur. John Cage, müziği geleneksel notasyon ve yapıların ötesine taşıyan bir yaklaşım benimsemiştir. Cage en ünlü eserlerinden biri olan '4'33"' adlı yapıtında sessizliğin ve rastlamsallığın önemini vurgulamıştır. Takemitsu da Cage'in bu deneysel yaklaşımını takdir etmiş ve kendi müziğinde rastlamsallık ve sessizliği kullanmıştır (Takemitsu, 1989).

Cage, her türlü sesin müziğin bir parçası olarak kabul edilebileceği bir anlayış geliştirmiş ve bu anlayış, Takemitsu'nun müziğinde de yankı bulmuştur. Takemitsu, sıra dışı enstrümanlar, doğal sesler ve elektronik sesler gibi çeşitli ses kaynaklarını müziğinde kullanmıştır. Cage'in müziği, zaman algısını geleneksel olarak

kabul edilen kalıpların dışına çıkarmıştır. Takemitsu da zamansallığı eserlerinin bir parçası olarak nasıl kullanabileceğini keşfetmiş ve bunu müziğinde esnek ve deneysel bir biçimde ifade etmiştir. Hem Cage hem de Takemitsu, doğa ve çevre seslerine büyük bir ilgi göstermişlerdir. Cage, *Rocks*, *Water*, ve *Inlets* gibi eserlerinde doğanın seslerini kullanmıştır. Takemitsu da doğanın seslerine ve çevreye duyarlı bir yaklaşım benimseyerek kendi müziğinde bu unsurları kullanmıştır. John Cage, müziğin anlamının ve anlamsızlığının kavramsal sorunlarına odaklanmıştır. Bu felsefi yaklaşım, Takemitsu'nun müziğinde de derin düşünceye ve anlamın deneysel bir şekilde keşfedilmesine yol açmıştır.

Takemitsu, John Cage'den aldığı bu deneysel ve çağdaş müzik anlayışını, kendi Japon kültürü ve estetiği ile harmanlayarak özgün bir müzikal dil yaratmıştır. Cage'in etkisi, onun müziğinin evrensel ve deneysel bir nitelik kazanmasına katkıda bulunmuştur.

### 3.2. Japon Bahçeleri ve “Ma”

Japon bahçeleri, Japonya'nın zengin kültürel mirasının önemli bir parçasıdır ve genellikle estetik güzellikleri, dinginlikleri ve dengeleri ile tanınır. Japon bahçeleri, farklı türlerde ve tarzlarda gelebilir, ancak genellikle şu özellikleri içerir: Japon bahçeleri, minimalizm ve sadelik ilkelerine dayalıdır. Karmaşıklık yerine basitlik ve doğallık ön plandadır. Japon bahçeleri, doğal unsurların vurgulanmasına odaklanır. Bu bahçelerde genellikle su, taş, kum ve bitkiler gibi doğal elementler kullanılır. Bu unsurların bir arada kullanılması, doğanın bir yansıması olarak kabul edilir.

Zen Budizminin etkisi, Japon bahçelerinde yaygın olarak görülür. Bu bahçeler, meditasyon ve dinginlik için uygun bir ortam yaratmayı amaçlar. Zen bahçelerinde kum veya çakıl kullanılır ve bu malzeme düzgün bir şekilde tırmalanarak manevi bir denge ve sakinlik ifadesi oluşturur. Japon bahçeleri, mevsimlere uygun bitkilerin ve peyzajın kullanılmasıyla bilinir. Bahçeler her mevsimde farklı bir güzellik sunar ve baharın kiraz çiçekleri veya sonbaharın renkli yaprakları gibi doğal olayları vurgular (Weiss, 2010).

Japon bahçeleri, özenle düzenlenmiş taş patikaları, taş köprüler, çakıl bahçeleri, bonsai ağaçları ve çeşitli heykeller gibi özel tasarım unsurları içerebilir. Su, Japon bahçelerinin önemli bir parçasıdır. Göletler, şelaleler ve taşlardan oluşan su yolları, suyun akışı ve yansımaları aracılığıyla doğal dengeyi ve huzuru ifade eder. Japon bahçeleri, ahşapları ve çiçekleri içeren geniş bir bitki koleksiyonuna sahiptir. Ancak, bitkilerin bakımı ve düzenlemeleri özenle yapılır ve bu bahçelerde yabancı görünüm yerine düzenli ve dengeli bir görünüm hedeflenir. Japon bahçeleri, geleneksel Japon kültürünün bir parçası olarak saygı ve dinginlik duygularını yansıtan özel yerlerdir. Ayrıca, dünya genelinde bahçe tasarımına ilham kaynağı olmuşlardır (Weiss, 2010).

"Ma" kavramı, Japon kültüründe ve sanatında önemli bir yere sahip olan derin bir anlam taşıyan bir terimdir. "Ma" kelimesi, Japoncada boşluk, ara, zaman veya mesafe anlamına gelir, ancak bu kavramın tam anlamı daha derindir ve Japon düşünce tarzı, mimarlık, sanat ve tasarımın birçok yönünü etkiler (Burrow, 1980).

"Ma," boşluğu ve zamanı ifade eden bir terimdir. Bu kavram, bir mekânın veya bir sanat eserinin içindeki ya da çevresindeki boşluğun önemini vurgular. "Ma"nın bu yönü, sakinlik ve dinginlik duygusu yaratmak amacıyla kullanılır. "Ma," bir tasarımın veya düzenlemenin parçaları arasındaki dengeyi ve ilişkiyi ifade eder. Japon sanatında ve tasarımında "Ma," öğeler arasındaki uyumu, dengeyi koruma amacı güder. "Ma," Japon mimarlık ve bahçe tasarımında da büyük bir rol oynar. Boşluklarla aralarındaki ilişkiler, yapıların veya bahçelerin estetik ve işlevsel açıdan başarılı olmasına yardımcı olur. "Ma," fiziksel boşluk ve zamanın ötesine geçerek düşünsel bir kavramı ifade eder. Bu, düşüncelerin, fikirlerin ve duyguların aralarındaki boşluklarda, sessizliklerde ortaya çıkabileceği fikrini içerir. "Ma" kavramı, Japon kültürünün derin bir yönünü yansıtarak birçok sanat dalında, tasarımda ve günlük yaşamın farklı alanlarında bulunabilir. Bu kavram, dinginlik, denge ve anlam arayışını vurgulayarak Japon estetiğinin temel taşlarından biri olarak şekillenir. Japon geleneksel müziği ve dansında da "Ma"nın özel bir yeri vardır. Müzikteki sessizlik anları veya dansın akışındaki boşluklar, "Ma"nın bir parçası olarak kabul edilir, bu anlarda derin bir anlam ve etki yaratılır.

Kavram aynı zamanda, potansiyel olarak etkileşimde bulunabilen iki şey arasındaki "aralık"ı ifade eder (nesnelere, kişiler, zaman dilimleri...). Gözlem süreciyle yakından ilgilidir ve öğeler arasındaki potansiyel etkileşim farkındalığına odaklanır. Bu, müziksel durumlara da girmiş dinamik bir kavramdır. Takemitsu'nun etkileyici bir oda müziği olan *Dorian Horizon*'da, yaylıları iki gruba ayırmış ve bu grupları "harmonic pitches" ve "echoes" olarak adlandırmıştır. Bu gruplar, izleyiciye göre fiziksel olarak soldan sağa değil, önden arkaya doğru kaydırılmıştır. Canlı performansta yakın-uzak vurgusunu ve bazen uzaktan yakına mesaj iletilmesini vurgulayan bu mekânsal düzenleme son derece etkilidir. Çalgıların özel yerleşim biçimi sayesinde, dinleyicinin alımlama potansiyelleri çeşitlenir (Reynolds&Takemitsu, 1992). Takemitsu böylelikle mekânı da müziğin bir öğesi olarak kullanmaktadır.

#### 4. Messiaen ile Takemitsu arasındaki Yakınlaşmalar.

Takemitsu ve Olivier Messiaen arasında derin bir ruhsal uyum, ilk karşılaşmalarından itibaren başladı. Messiaen'in eserleri, 1950'ler boyunca Jikken Kōbō programlarında sıkça çalınıyordu ve bu, ikinci karşılaşmalarına zemin hazırladı. Takemitsu, Messiaen ile 1965 yılında Paris'te kişisel olarak tanıştı ve yazılarında ona büyük bir saygı göstererek "sensei" (usta) diye hitap etti. Bu, Takemitsu'nun kendi resmi hocası olan Kiyose için bile kullanmadığı bir unvanıdır. İlerleyen yıllarda, 1975'te New York'ta *Zamanın Sonu için Dörtlü*'nün icrası sırasında tekrar bir araya geldiler ve Messiaen, kendi eserini derinlemesine analiz ettiği iki saatlik bir ders verdi. Takemitsu aynı dönemde aynı çalgı grubu için *Quatrain*'i besteledi. Takemitsu'nun Messiaen'a olan saygısı, Fransız sanatçının 1992'deki vefatından sonra, onun anısına *Rain Tree Sketch II* adlı eseri yazmasına ilham kaynağı oldu. Takemitsu'nun 1994 yılında bestelediği orkestra eseri *Archipelago S*. Messiaen ve hatta Debussy'nin eserlerine olan selamı niteliğinde bir örnek olarak kabul edilebilir (Hancı, 2017).

Takemitsu'nun *Rain Tree Sketch*'lerini yazarken ilham kaynağı, Japon yazar Kenzaburo Oe'nin 1980 tarihli "Akıllı Yağmur Ağacı" adlı kısa öyküsüdür. Bu öykü, Fransız müzik eleştirmeni ve şair Maurice Fleuret'in (1932-1990) onuruna yazılmıştır. İlk *Sketch*, özellikle Maurice Fleuret'in 50. yaş gününe ithaf edilmiştir ve suya ve suyun sesine odaklanır. Bu nedenle, düzensiz tempolar ve organik dokular bu eserde gözlenir. Her iki *Sketch*'te de Messiaen'in etkisi oldukça belirgindir, özellikle *Rain Tree Sketch II*'de. Debussy ile Messiaen arasındaki müzikal bağ göz önüne alındığında, Takemitsu'nun, bu üç besteciye (Debussy-Messiaen-kendisi) içeren bir müzikal gelişimin son halkası olarak düşünülmesi yerinde olur. Debussy'nin özgür ve tonaliteden sapma arayışları Messiaen'in modlarını nasıl etkilemişse, her iki bestecinin betimleme ve özgün tınılara yönelik kompozisyon tarzları, Takemitsu'nun müziği için temel oluşturmuş gibi görünmektedir. Özellikle, bu müzikal evrim (Debussy-Messiaen-Takemitsu) *Rain Tree Sketches I ve II*'de oldukça belirgindir (Hancı, 2017).

Ayrıca Messiaen'in, Japon müziğiyle ilgili olarak vurguladığı manevi özellikler ve Japon kültürünün temel taşı olan doğa sevgisi ve saygısı, bu iki bestecinin arasında güçlü bir bağ oluşturmuştur. Bu ruhsal ve kültürel bağ, Takemitsu'nun Messiaen'in müziğini derinlemesine analiz edip kendi müziğine entegre etmesine olanak tanımıştır, bu da her iki bestecinin müziğinde teknik olarak benzer özelliklerin ortaklaşa bulunmasını sağlamıştır. 1975 yılında Takemitsu tarafından bestelenen '*Quatrain*' adlı eser, Messiaen'in etkisinin en açık biçimde hissedildiği bir çalışma olarak öne çıkar. Japon besteci Takemitsu, bu eseri besteledikten sonra New York'ta Messiaen ile buluşmaya karar verdi ve eserini ona gösterip fikir almak istedi. Ancak planlanan bir saatlik görüşme, tam üç saat boyunca devam etti. Messiaen, Takemitsu'ya piyanoda ünlü eseri *Zamanın Sonu için Dörtlü*'yü çaldı (Aksoy, 2017). Takemitsu, bu buluşmayı ve Messiaen'in piyano performansını büyük bir heyecanla şu şekilde anlatmıştır:

“On yıldan fazla bir süre önce *Zamanın Sonu için Dörtlü* ile aynı enstrümantasyonda bir parça bestelemek üzereyken Messiaen'ı New York'ta ziyaret ettim. Ben ona parçamla ilgili fikirlerimi açtım, o da bana kendi eserine dair anekdotlar anlatıp birçok nazik tavsiyede bulundu. Enstrümantasyonu üzerine konuşurken piyano çaldığında piyano sanki bir orkestra gibi duyuldu. Parmaklarının her biri başka bir enstrüman sesi çıkarır gibiydi” (Takemitsu, 1995:141).

#### 4.1. Kültürel Etkileşimler

Hem Messiaen hem de Takemitsu, doğanın seslerinden ve temalarından ilham almıştır. Messiaen, kuşların şarkılarına büyük bir ilgi göstermiş ve bu temayı müziğine entegre etmiştir. Takemitsu da doğanın seslerini ve doğal öğeleri müziğinde önemli bir rol oynamış ve bu konuda Messiaen'dan etkilenmiştir.

Her iki besteci de 20. yüzyıl müziğinin modernist hareketlerinden etkilenmiştir. Bu, atonalite, serbest form ve deneysel yaklaşımların kullanımını içerir. Messiaen'in modernist öğeleri Takemitsu'nun müziğine yeni ve çağdaş bir estetik getirmesine yardımcı olmuştur.

Messiaen da Takemitsu da müziklerinde dini ve ruhani temalara sıklıkla yer verirler. Bu temalar, müziğin derinlik kazanmasına ve duygusal bir boyut eklenmesine katkıda bulunur. Bu etkiler, Takemitsu'nun müziğinin zengin ve özgün bir şekilde gelişmesine yardımcı olmuş ve onun Batı ve Doğu müziği arasında bir köprü kurmasına olanak tanımıştır.

Doğu müziğindeki zaman kavramının, metaforik bir bakış açısıyla düşünüldüğünde, müziğin zamanda sürekli gelişen doğrusal bir deneyime açıldığı görülür. Japon estetiğinin etkisi, müzik olaylarının birbirini takip ederek sürekli bir bütün oluşturacak şekilde nasıl algılandığını yansıtır. Batı müziği geleneğinde tek bir ses diğer seslerle ilişkisi doğrultusunda anlam kazanır. Geleneksel Japon çalgıcılar ise bu anlayışın dışına çıkarak çok daha karmaşık bir fenomen olan tek bir sesin ton kalitesine odaklanırlar. Geleneksel Japon müziğinde tek bir uzayan nota, incelme ve kalınlaşma, gerilme ve gevşeme, tremolo, nefeslilik, ton ve tını değişiklikleri gibi ince gölgelendirmeleri içerebilen karmaşık bir özellik taşır. Notaların atakları ve serbest bırakılmaları da benzer şekilde karmaşıktır (Deguchi, 2012). Bu bakımdan Japon geleneksel müziğinden etkilenmiş bu iki bestecinin müziklerinde zaman kavramının aktarılmasındaki çeşitli arayışlar kendisini gösterir.

#### 4.2. Müzikal Etkileşimler

Takemitsu'nun Batı müziği ile etkileşiminde özellikle iki figür öne çıkar: Debussy ve Messiaen. Debussy'nin hem Messiaen'ı hem de Takemitsu'yu etkilemiş olması, bu iki bestecinin beslendiği kökenler bakımından bir ortaklığı işaret eder. Debussy, müziğinde renk ve ton değişimleri kullanımına büyük önem vermiştir. İfadeyi geleneksel tonal ilişkiler yerine renkler ve atmosferler aracılığıyla iletmeye çalışmıştır. Messiaen ve Takemitsu da bu anlayışı benimsemişlerdir. Messiaen, özellikle kuş seslerini ve renkleri müziğine entegre etmiş, orkestrasyonu dikkatlice düşünmüş ve farklı çalgıların ses renklerini vurgulamıştır. Takemitsu ise Doğu ve Batı müziği arasında bir köprü kurmaya çalışmış, Japon geleneksel çalgılarını modern orkestra ile birleştirmiş ve bu şekilde renkli ve farklı atmosferleri barındıran müzikler oluşturmuştur (Koozin, 1990).

Takemitsu ve Messiaen arasındaki Debussy'den kaynaklanan bu kökensel ortaklık dışında, diğer bir kesişmenin müzikteki zamansallık meselesinde karşımıza çıktığı görülür. Her iki bestecinin de zaman konusuyla ilgileri en yüksek düzeydedir. Zaman kavramıyla ilgilerinin bu iki bestecinin de müzikal kimliklerinin oluşumunda büyük etkisi vardır. Ses tercihleri dahil tüm besteleme parametrelerinin itici gücünün zaman olduğu söylenebilir.

Bu iki bestecinin zaman düşüncelerindeki benzerliklerin kaynağında her ikisinin de sahip olduğu müzik dışı kültürel öğeler olduğundan söz edilebilir. Messiaen kendine özgü bir Katolik dünya imgelemine sahipti. Katolik geleneğin içinde var olmuş çok az sayıda besteci bu geleneğin ikonografisini bu denli içselleştirmiş ve kişiselleştirebilmiştir. Yapıtlarına verdiği uzun ve şiirsel başlıklar, neredeyse birer küçük nesir diye tanımlayabileceğimiz yapıt ön açıklamaları bu zenginliği, dahası müzikle ilgimizi daha baştan koşullayan özel birer değer taşır. Bunun yanında bu Katolik dünya imgesi yine Messiaen'a özgü tuhaf, neredeyse resimsel bir gerçeklik barındıran “donmuş bir zaman” düşüncesini imler. Messiaen'da İncil anekdotları müzikal biçimde resmedilir. Tüm hikâye öğeleri temalara ve ritmik kalıplara açılır. Dolayısıyla aslında ‘parçalı’ diyebileceğimiz zamansal nesnelere ayrılmış bir müzikal bütünlüktür onunkisi.

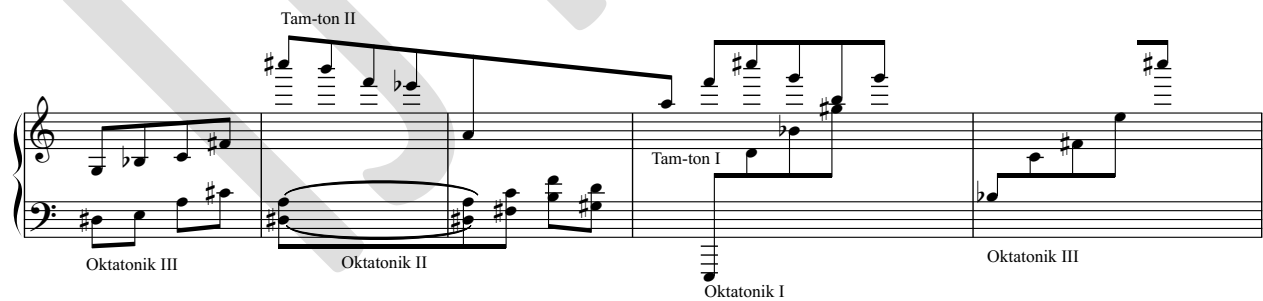
Tıpkı Messiaen gibi Takemitsu'nun da 'müzik-zamansal' nesnelere vardır. Öte yandan Takemitsu'nunkiler bir Japon bahçesindeki yolculuğumuz sırasında rastladığımız tek tek öğeler gibidir; bir Japon bahçesinde herhangi bir öğeyle karşılaştığımızda, diğer öğeleri görmeyiz. Yapının mimarisi tek tek estetik varlıkların güzelliklerine yoğunlaşmamızı sağlamak üzere özel nitelikler taşır (Koozin, 1993). Yolculuğumuz, yani bahçedeki yürüyüşümüz -bu tek tek nesnelere 'donmuş zamanlar' diyecek olursak- akışkan, bizim kronometrik zaman anlayışımıza benzer bir özellik gösterir. Yürüyüş bizi bir donmuş zamandan bir diğerine taşıyan bir köprü niteliğindedir. İşte iki bestecinin arasındaki temel davranış farkı esasen budur. Messiaen'in müziğinde kendimizi bir 'donmuş zaman'dan diğerini salınır halde bulurken, Takemitsu'nun müziğinde ise bu iki nesne arasında yolda olmaya devam ederiz.

Messiaen için zaman kavramı tek bir vurgulanmış an düşüncesinden başlar. Müzikal dil bakımından buna tek bir 'vuruş' diyebiliriz. Messiaen, vuruş ile zaman ilişkisinin ritim duygusuna açılan niteliğini şu şekilde ifade ediyor:

"Unutmayalım ki ritim müziğin ilksel ve temel öğesidir... Bütün evrende tek bir 'vuruş'un varlığını düşününüz. Öncesinde ve sonrasında sonsuzluğu barındıran tek bir 'vuruş'. İşte zamanın doğumu budur... Hayal ediniz, sonra birden ikinci vuruş geliyor. Herhangi bir vuruş her zaman ilkinden daha uzun olacaktır. Yeni bir sayı, yeni bir süre. İşte ritmin doğuşu böyledir" (Messiaen, 1958).

Messiaen'in müziksel ritmi, zamansal bölünmelerden oluşan kapalı bir sistem olmanın ötesinde metaforik bir içsel değer de içeren zamansal olaylar bileşkesidir. Messiaen'in zamansal estetiği dikkat çekici biçimde Takemitsu'nun müziğinde de bir yansımasını gördüğümüz Uzak Asya sanatsal eğilimlerindeki zaman algısına benzer. Kaldı ki bu, Messiaen'in doğrudan Hint müziği üzerinden de beslenmiş olduğu bir kavramsal zemindir. Öte taraftan hiç kuşkusuz Messiaen'in Hint müziğinin türlü tekniklerinden derlediği bileşke Takemitsu'nunkine göre çok daha işlevsel, olumsuz anlamda değil ama, yine de nispeten yüzeyseldir.

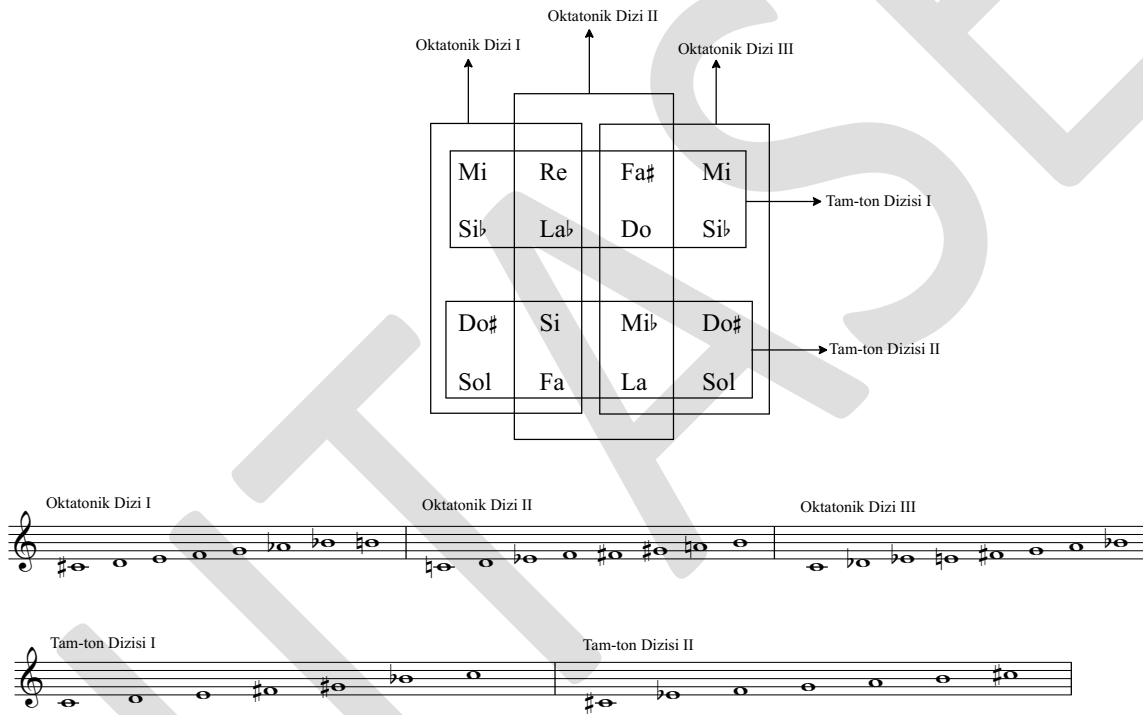
Messiaen ve Takemitsu'nun ses tercihleri de zaman düşünceleriyle doğrudan ilintilidir. Sıklıkla kullandıkları oktatonik ve tam-ton dizileri simetrik yapıları itibariyle kendi içlerinde hiyerarşik bir yapı içermemeleri bağlamında 'donmuş zamansal nesnelere' yaratmak için ideal kalıplardır. Bunun yanı sıra, kullandıkları bütün dizisel malzeme, sözgelimi 'belli sayıda aktarılabilen modlar' gibi modeller doğaları gereği kendi içinde zamana ilişkin döngüsel değerler yaratabilmek için son derece uygunlardır. Daha açıkçası, tüm dizi tercihleri tonal-fonksiyonel bir yönelimle ilişkilendirme olgusunu sıkı bir biçimde denetim altında tutmak üzere seçilmişlerdir. Bu da esasen her iki bestecinin de 'donmuş zamansal nesne'lerinin deyim yerindeyse 'çözülmesine' yol açar.



**Örnek 3:** Toru Takemitsu, *Les yeux clos II*, 22 ile 26. ölçüler arası piyano indirgemesi



**Örnek 4:** Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*, No:6.



		Oktatonik Dizi II		
Oktatonik Dizi I				Oktatonik Dizi III
Mi	Re	Fa#	Mi	
Sib	Lab	Do	Sib	Tam-ton Dizisi I
Do#	Si	Mib	Do#	
Sol	Fa	La	Sol	Tam-ton Dizisi II

**Örnek 5:** Her iki bestecinin de kullandığı diziler

Her iki bestecinin de müziklerinde sessizliği kullanma biçimleri belirgin biçimde ortaklık arz eder. Messiaen pek çok eserinde, kuş sesleri arasındaki sessizlikleri ve boşlukları özenle kullanmaya dikkat eder. Kuşların ötüşleri ile sessizlik arasındaki kontrast, dinleyiciye doğanın seslerini ve sessizliğini bir arada deneyimleme fırsatı sunar. Örneğin *Kuş Katoloğu* I. Kitap, I. Bölüm, 35. ölçüde Kaya Kartalı'nın hava akımına kapılarak asil uçuşunu besteci partiyonda sessiz bir an olarak vurgulayarak "sus" ile tasvir etmiştir (Bkz. Örnek 1).

Takemitsu'nun ise müzik yazısının önemli bir özelliği, başlangıçta bir vurguyla başlayıp yavaşça sona eren müzikal figürlere yer vermesidir. Müzikal jestler bu şekilde sona erdiğinde, dinleyici, ardışık olaylar arasındaki bölümleri sessizlik olarak daha az duyar. Çünkü bu tür jestlerin sonları net bir sonlandırma noktasına sahip olmadığından, dinleyici bu figürün sonuna doğru yükselen sessizliği, önceki ses olayının doğrudan bir sonucu olarak duymaya daha yatkındır. Bu ses olayı, sessizliği pasif değil aktif bir unsurla birlikte esere katar. Takemitsu'nun uzun, solmaya başlayan tonlarını, sesin dünyasından sessizliğin

dünyasına uzanan köprüler (*hashi*) olarak düşünmek mümkündür (Koozin, 1990). Sesin belli belirsiz sessizliğe dönüşme anları, adeta dinleyiciyi Japon bahçelerinde dingin bir gezintiye davet eder.

### **Sonuç**

Makalede inceleme nesnesi olarak seçilmiş iki figür olan Olivier Messiaen ile Toru Takemitsu, çağdaş müzik içinde Batı ile Doğu arasında ilgi çekici bir müzikal ve kültürel etkileşimin gözler önüne serildiği bir sanatsal teması temsil ederler. Fransız müzisyen Messiaen, bir taraftan çağdaş müzik içinde bilhassa müzik kuramı ve tekniği anlamında avangart açılımlara imza atarken, diğer taraftan da kendine özgü müzik dilini doğadan, ruhani inanışlardan ve Doğu kültürüne ilişkin mistik ve ritmik temalardan faydalanarak biçimlendirir. Toru Takemitsu ise Japon bir besteci olarak erken yaşlardan itibaren Batı müziğine ilgi duymuş, Batılı müzikal anlayış içinde yetişmiş bir karakter olmasına karşın, başta Debussy, Cage ve Messiaen gibi figürlerin etkisi aracılığıyla kendi kültürüne yönelmiş, böylelikle müziğinde Japon geleneksel kültüründen, inanış biçimlerinden, müzikal anlayışlarından kaynağını alan öğeleri içselleştirmeyi başararak, çağdaş müzik bağlamında oldukça önemli bestelere imza atmıştır.

Her iki besteciye de etkilemiş olan Debussy, geleneksel tonaliteyi zaman zaman terk ederek özgün diziler kullanmıştır. Messiaen ve Takemitsu da geleneksel tonaliteyi sık sık terk ederek, özgün modlar geliştirmişlerdir. Messiaen, özellikle kendi oluşturduğu müzikal modları kullanarak müziğini zenginleştirmiştir. Takemitsu ise Japon geleneksel müziğinin öğelerini modern müzikle birleştirmiştir. Diğer taraftan Debussy'nin müziği sıklıkla doğadan ilham alır ve doğanın seslerini yansıtır. Messiaen ve Takemitsu da doğadan ilham almış ve bu doğal elementlere müziklerinde yer vermişlerdir. Messiaen, kuş sesleri ve doğanın diğer sesleri üzerinde çalışmış, bu sesleri müziğinde kullanmıştır. Takemitsu ise Japon bahçelerini, su seslerini ve diğer doğal öğeleri müziğinde yansıtmıştır.

Toru Takemitsu, Fransız besteci Olivier Messiaen'dan önemli ölçüde etkilenmiş bir bestecidir. Messiaen'ın müziği, Takemitsu için bir dönüm noktası olarak kabul edilmiş ve onun müzikal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Takemitsu'nun Messiaen'dan etkilenmesinin müzik kuramı açısından çeşitli alanlarda gerçekleştiği gözlenebilir. Messiaen, müziğinde renk ve tını kullanımına büyük önem verirken, Takemitsu, Messiaen'ın bu yaklaşımından ilham alarak kendi müziğinde renk ve tınıya büyük bir dikkat göstermiştir. Özellikle orkestrasyonu zenginleştirmek ve farklı çalgıların özelliklerini vurgulamak için renk ve tınıyı aktif bir şekilde kullanmıştır. Messiaen'ın müziği, karmaşık ritmik yapılar ve zaman ölçüleri içerir. Takemitsu da bu ritmik karmaşıklığı ve zaman anlayışını kendi eserlerine yansıtmıştır. Messiaen'ın zaman algısı ve ritmik deneyselliği, Takemitsu'nun müziğinin dinamik ve çeşitli olmasına katkı sağlamıştır.

Takemitsu'nun müziği, geleneksel Japon estetiğiyle de bağlantılıdır. Bu estetik, doğanın ve sessizliğin önemini vurgular. Messiaen'ın müziği de doğayı ve kuş şarkılarını temsil etmeye yöneliktir, bu nedenle bu ortak tema, Takemitsu'nun Messiaen'dan etkilendiği en önemli noktalardan biri olarak kabul edilebilir. Messiaen, müziğinde renk ve orkestrasyona büyük önem veren bir besteci olarak kuş seslerini ve doğadan gelen sesleri müziğinde kullandı. Takemitsu da renk, ses ve orkestrasyon konularına büyük bir hassasiyetle yaklaşarak doğal sesleri içinde barındıran eserler yazdı. Ancak, Takemitsu kendi benzersiz müzikal kimliğini geliştirmeyi başarmış, sadece Messiaen'dan etkilenmekle kalmamıştır. Kendi Japon kültürünün derinliklerinden ve diğer müzikal etkilerden de beslenmiştir. Bu nedenle Takemitsu'nun müziği, Messiaen'ın etkilerini taşısa da kendi özgün tarzını oluşturmuştur.

Sonuç olarak, Takemitsu ve Messiaen, her biri kendi araçlarına göre estetik ve ruhsal değerlerini ifade ederlerken, besteciler arasındaki paralellikler derindir. İkisinin eserlerinde, müzikal form, sonsuzluğun belirsiz bir arka planına işaret edebilir, çünkü müzikal ve müzik dışı metaforlar sonsuzluğun sesinin duyulmasını amaçlar. Takemitsu'nun Messiaen'ın müziğine olan yakınlığı, yüzey özellikleri gibi simetrik perde gruplarını ve diğer ortak özellikleri tercih etmesinden daha fazlasını ifade eder. Messiaen ve Takemitsu'nun müzikleri, her bestecinin müzik zamanını biçimlendirirken aşkın bir yaklaşım benimseyen bir tür ruhsal retoriği temsil eder.



**KAYNAKÇA**

- Aksoy, M. (2017). *Toru Takemitsu'nun Voice adlı eserinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans). İzmir: Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Armfelt, N. (1965). Emotion in the Music of Messiaen. *The Musical Times*, 106(1473), 856–858.
- Berman, G. (1999). Synesthesia and the Arts. *Leonardo*, 32(1), 15–22.
- Bogue, R. (1991). Rhizomusicology. *SubStance*, 20(3), 85–101.
- Copland, A. (2015). *Yeni müzik (1900-1960)*, (çev: Gedik, A.C.), İstanbul: Yazılama Yayıncılık.
- Deguchi, T. (2012). Procedures of becoming in Toru Takemitsu's "Piano Distance." *Indiana Theory Review*, 30(1), 45–73.
- Demuth, N. (1960). Messiaen's Early Birds. *The Musical Times*, 101(1412), 627–629.
- Dere, S. (2019). *Esaret Altında Bestelenen Modernist Bir Eserin Çok-Boyutlu Tahlili: Olivier Messiaen, "Quatuor Pour La Fin Du Temps"* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Forte, A. (2002). Olivier Messiaen as Serialist. *Music Analysis*, 21(1), 3–34.
- Galeyev, B. M. (2007). The Nature and Functions of Synesthesia in Music. *Leonardo*, 40(3), 285–288.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2000). *A History of Western Music*, New York, London: Norton&Company.
- Hancı, S. (2017). *Çağdaş piyano müziğinde empresyonist etkiler ve Takemitsu'nun "Rain Tree Sketch I/II Adlı Yapıtları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Hancı, S. (2022). *Olivier Messiaen'in Catalogue D'Oiseaux (Kuşlar Kataloğu) Albümünün Analizi*. Sanatta Yeterlilik Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İrlandini, L. A. (2010). Messiaen's "Gagaku." *Perspectives of New Music*, 48(2), 193–207.
- Koozin, T. (1990). Toru Takemitsu and the Unity of Opposites. *College Music Symposium*, 30(1), 34–44.
- Koozin, T. (1993). Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu. *Contemporary Music Review*, 7, 185–202.
- Kosman, E. A. (2022). *Olivier Messiaen'in "Kuş Kataloğu" adlı eserinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Messiaen, O. (1958). *Conference de Bruxelles*, Paris: Reduc.
- Messiaen, O., & Watts, H. (1979). Canyons, Colours and Birds: An Interview with Oliver Messiaen. *Tempo*, 128, 2–8.
- Reynolds, R., & Takemitsu, T. (1992). A Jostled Silence: Contemporary Japanese Musical Thought (Part One). *Perspectives of New Music*, 30(1), 22–35.
- Riley, P. (1961). Serialism. *Ambit*, 9, 35–40.
- Smalley, R. (1968). Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen. *The Musical Times*, 109(1500), 128–131.
- Soylar, (2017). *The Musical Language of Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus, No: XIX: Je dors, mais mon cœur veille, No: XIV: Regard des Anges* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Takemitsu, T. (1989). Contemporary Music in Japan. *Perspectives of New Music*, 27(2), 198–204.
- Takemitsu, T. (1995). *Confronting silence: Selected writings*, Maryland; Fallen Leaf Press.
- Pople, A. (1998). *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*, London: Cambridge University Press.
- Weiss, A. S. (2010). The Limits of Metaphor: Ideology and Representation in the Zen Garden. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 54(2), 116–129.

**EXTENDED ABSTRACT**

This article aims to compare the music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu from a music theory perspective, examining the differences and similarities in their composition techniques and musical expressions. Messiaen, as a composer trained within Western traditions, charted a unique path in Western music by incorporating his religious experiences and the sounds of nature into his works, developing distinctive rhythmic structures and harmonies. Messiaen, heavily influenced by Indian and Japanese

cultures, stands out as a figure who reflected these influences in his music. On the other hand, Takemitsu balanced traditional Japanese elements with modernist composition techniques, creating a unique style of expression. In this regard, Messiaen is considered one of the most intriguing figures in contemporary Western music for Takemitsu. This study analyzes the musical approaches, composition techniques, and thematic features of both composers, examining the interaction and convergence between Western and Eastern music. Additionally, it explores musical details such as instrument choices, harmonic structures, and rhythmic features in the works of Messiaen and Takemitsu, focusing on their cultural interactions between Western and Eastern music. Several significant non-musical factors played a role in shaping Messiaen's musical language. Among these, his rare condition of synesthesia, which he possessed from birth, stands out. His deep and lifelong spiritual belief was another important non-musical factor that influenced his music. Furthermore, Messiaen had an unusual interest in ornithology, a field of study uncommon among prominent figures in music history. His fascination with nature, birds, and bird songs was intensely reflected in his music. Toru Takemitsu is one of the significant composers of the 20th century in Japan, and his music has been influenced by various non-musical elements. His music has been deeply influenced by Japanese traditional music, art, and aesthetics. Elements specific to Japanese culture such as Zen Buddhism, Japanese gardens, tea ceremonies, nature, and minimalism are frequently found in his compositions. As a composer who showed an interest in the development of electronic music, Takemitsu created a unique sonic world by blending electronic sounds with traditional instruments. Various sound manipulation techniques and sound design associated with electronic music are integral parts of Takemitsu's compositions. He was also significantly influenced by avant-garde artistic movements of the 20th century, with musical approaches like dodecaphony and free form evident in his works. Debussy, who influenced both composers, occasionally departed from traditional tonality and used original scales. Similarly, Messiaen and Takemitsu often departed from traditional tonality and developed unique modes. Messiaen, in particular, enriched his music by using the musical modes he created himself. Takemitsu, on the other hand, combined elements of Japanese traditional music with modern music. Furthermore, Debussy's music frequently draws inspiration from nature and reflects the sounds of the natural world. Messiaen and Takemitsu also drew inspiration from nature and incorporated these natural elements into their music. Messiaen conducted extensive research on bird songs and other natural sounds, incorporating these sounds into his compositions. Takemitsu, on the other hand, reflected Japanese gardens, the sounds of water, and other natural elements in his music. Toru Takemitsu was significantly influenced by the French composer Olivier Messiaen, making Messiaen's music a pivotal point in Takemitsu's musical development. Takemitsu's influence from Messiaen can be observed across various areas of music theory. While Messiaen placed great importance on the use of color and timbre in his music, Takemitsu, inspired by Messiaen's approach, paid close attention to color and timbre in his own compositions. He actively used color and timbre, especially to enrich orchestration and emphasize the characteristics of different instruments. Messiaen's music featured complex rhythmic structures and time signatures, and Takemitsu incorporated this rhythmic complexity and sense of time into his own works. Messiaen's perception of time and rhythmic experimentation contributed to the dynamism and diversity of Takemitsu's music. Takemitsu's music is also connected to traditional Japanese aesthetics. This aesthetic emphasizes the importance of nature and silence. Messiaen's music also aimed to represent nature and bird songs, making this shared theme one of the most significant points of influence from Messiaen to Takemitsu. Messiaen, as a composer who placed great importance on color and orchestration, used bird songs and sounds from nature in his music. Takemitsu, on the other hand, approached color, sound, and orchestration with great sensitivity, composing works that incorporated natural sounds. However, Takemitsu successfully developed his unique musical identity and drew from the depths of his own Japanese culture and other musical influences, not merely being influenced by Messiaen. Therefore, while Takemitsu's music carries influences from Messiaen, he has crafted his own distinctive style. In conclusion, this article brings together the works of Messiaen and Takemitsu to demonstrate that music is a universal language that transcends cultural boundaries. This comparative study emphasizes that contemporary music can serve as a bridge between Western and Eastern musical traditions.

# 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 yapısökümü 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 yapısalcı dilbilim okulundan kaynağını alırlar. Derrida ise fenomenolojik yaklaşım biçimi aracılığıyla yapısalcı okulu, yapısalcılık 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, ‘çığırımdan 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 kendiliğin 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 farklılara 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 girişilen 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 yapıta 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 ilişkilendirilerek, 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

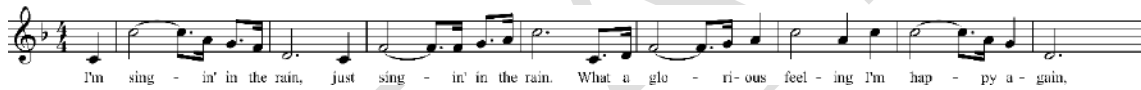
İtalyan çağdaş besteci Salvatore Sciarrino, 1980 yılında *Anamorfofi* adlı eserini besteler. Piyano için yazılmış bu eser müzik tarihine aynı anda üç farklı müziği içererek göndermede bulunur. Bestede tema olarak yer alan melodi aslında sinema tarihinden seçilmiştir: 1952 A.B.D. yapımı *Singin' in the 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 girişiyile açılır. İlk ölçünün sonunda ise *Jeux D'eau* (*Su Oyunları*) bir eşlik figürü gibi duyularak, üzerine beklenmedik bir şekilde *Singin' in the Rain* sözlerine tekabül eden melodi eklenir. Sciarrino daha açılıştta Ravel dinleme beklentisi içinde olan dinleyiciyi şaşırtarak, *Singin' 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

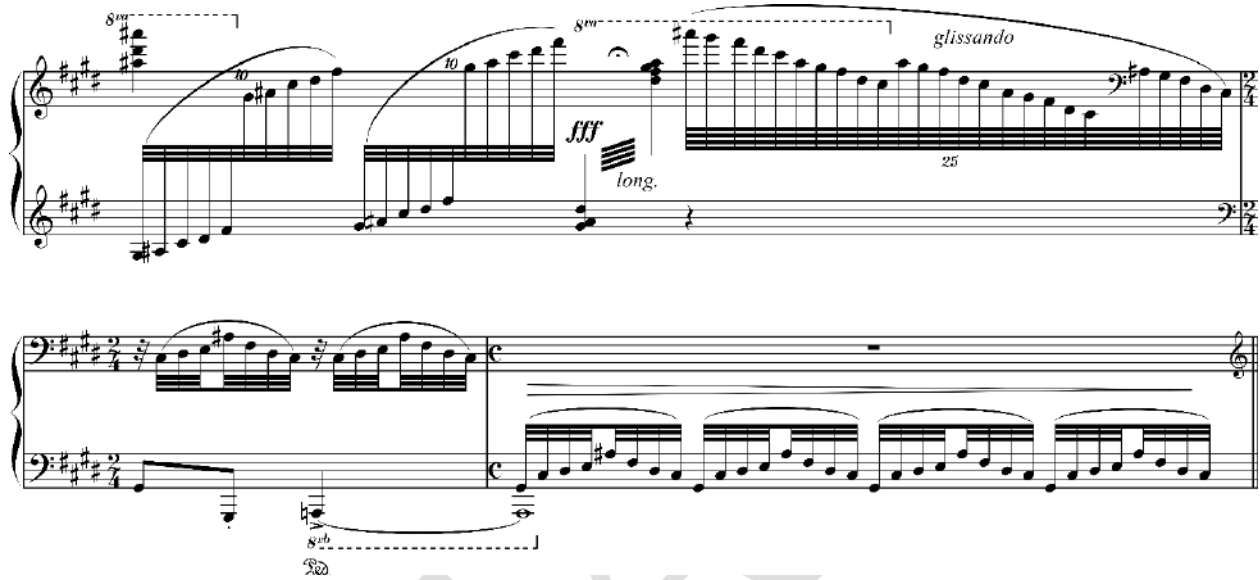


Şekil 3. Nacio Herb Brown, *Singin' in the Rain*, from *Singin' in the Rain* Musical, 1952).



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).



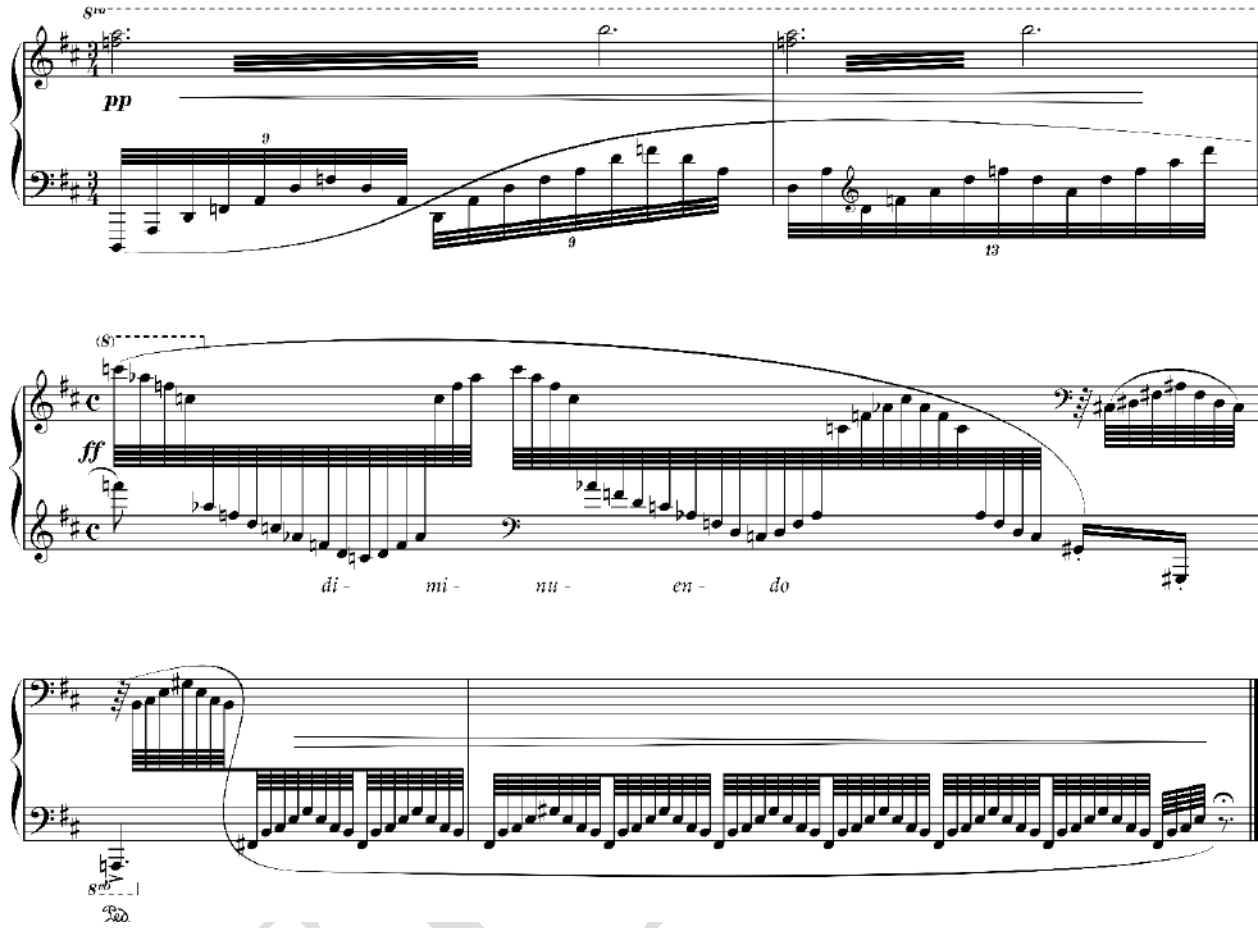
Şekil 5. M. Ravel, *Miroirs* (Aynalar), bir kesit.

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.



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, melodiyile, 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 yapışöküm kavramını müziğe uygulama çabasının bir örneğini sunmayı amaçlamıştır. Gerd Zacher'ın "*Contrapunctus I*" ve Salvatore Sciarrino'nun "*Anamorfofi*" yapıtları üzerinden yapılan bu analiz, müziğin yapışökümle 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 yapışökümün 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, yapışökümcü bir akış olarak algılamamıza olanak tanırken, Sciarrino'nun "*Anamorfofi*" eseri, müziğin sürekli bir dönüşüm ve yorumlama süreci olduğunu vurgulamaktadır.

Müziğin yapışökümle 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 yapışöküm, 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 yapışökümü, *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.

## CLUSTERS IN THE WORKS OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY TURKISH COMPOSERS\*

M. Erdem ÇÖLOĞLU

Prof. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul State Conservatory

Composition and Orchestral Conducting Department, Istanbul, Turkey

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8486-3548>

[erdemcologlu@gmail.com](mailto:erdemcologlu@gmail.com), [mesut.erdem.cologlu@msgsu.edu.tr](mailto:mesut.erdem.cologlu@msgsu.edu.tr)

**Received:** August 06, 2023

**Accepted:** October 16, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Çöloğlu, M. E. (2023). Clusters in the works of the 20<sup>th</sup> century Turkish composers. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 325-341.



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

### Abstract

Modernism significantly changed the musical language of previous centuries in a short time. The innovative approaches and techniques brought by modernism also affected the development of polyphonic Turkish music, which has its roots in the same decades. Many of Turkish composers, starting from the Turkish Five drew on new techniques and experiments in their works, and composed works in a broad artistic scope and different ends as merging Turkish musical culture with the European music or experiencing pure modernist aesthetics in its entirety. The Turkish Five's effort of combining the cultural background with the language of the age reached to some unique qualities which take these technical-aesthetic innovations beyond the level of simple emulation. The second and third generation composers pursued this approach with different pursuits, sometimes by continuing the traditionalist approach, sometimes with very avant-garde initiatives, and sometimes by melting traditionalist and innovative approaches in a pot. In this study, Turkish composers' use of cluster structures, one of the most striking innovations of the modernism movement in the context of pitch, will be examined through analyzing works chosen within the historical boundaries of the 20th century, and will be evaluated within the framework of style, design, and purpose diversity.

**Keywords:** Twentieth century Music, Modernism, Turkish Composers, Clusters.

### INTRODUCTION

In every period of art history, artists strive to establish a balance between habits and pursuits. On the one hand, they wish to be comprehensible through use of traditional procedures and conventional solutions as talented craftsmen, and on the other hand, they crave to design an original and interesting work showing their creative aspects and their artistic side. However, starting from the mid-19th century on, the creativity aspect of the artist began to outweigh the craftsmanship aspect (Lynton, 1991: 13-15). This shift gains momentum in the first half of the 20<sup>th</sup> century, and by the second half of the century, the balance between conventionality and innovation is largely lost with the emergence of a brand-new approach called "Conceptual Art." The bundle of different artistic movements defined as modernism reflects exactly this context. Although its origins are in the first half of the century, this movement, which gained its identity after the Second World War, can be defined in its most general form as the search for renewal in language and expression methods gaining importance to the extent that it surpasses all other approaches (Gombrich, 1997:557). In music, this transformation didn't happen as a sudden quit of all the conventional elements in a decade but resulted in a gradual quest for new techniques and expressions through slow changes and transformations. As evidence to the gradual transformation of the compositional choices, one might refer to the enrichment of the notation system. Although there are many pioneer examples of new playing techniques and non-traditional pitch/rhythm organizations at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the music notation has largely stayed unchanged until the 50ies. After this decade, the musical writing had begun to include new notational methods and signs to be suitable to new music. For instance, while the first examples of clusters are written within the traditional notation, its spreading use after the Second World War, resulted in the creation of a new sign specific to this

\* This article was produced from the unpublished master's thesis of the author: "The Interaction of Contemporary Turkish Composers with the Modernist Perceptions of the 20<sup>th</sup> Century Music" June 2005, MSGSÜ Social Sciences Institute. Supervisor: Prof. Dr. Özkan Manav.



purpose. The first modernist approaches in music were focused on the pitch and rhythm, now released from the conventional hierarchies, then new approaches to musical form and texture gained momentum in the second half of the century alongside with the unabated experiences on the pitch and rhythm parameters. Cluster structures, microtonality and electronic sounds are among the most striking innovations of modernism in pitch realm that shaped the second half of the century, along with expanded playing techniques.

Sound, the basic building block of the musical language, consists of three different elements: pitch, duration, and timbre. When sound begins to be included in a musical structure as a musical sound, each of the three elements begins to form other basic concepts derived from them. The pitch gives rise to the concepts of melody and harmony, the duration creates the rhythm and the measure, and the timbre forms the concepts such as the loudness, intensity, color, and articulation. None of these concepts are independent or completely unrelated to the others. Even though melody is mostly defined through pitch organization, it is also related to duration and timbre at an almost equal level. The modernist approaches mostly benefit from such implicit relationships. Modernism enriches the musical language by bringing hidden potentials to the fore and benefiting from these potentials in the formation of structure and form. In this context, cluster structures become an important structural element of the modernist language by merging harmonic pitch combinations and timbral effects, by partially blurring the pitch content without completely abandoning it. This new material creates the possibility to use a timbral effect as a harmonic component, or vice versa, a pitch combination acting merely as a rhythmic/textural element.

The most striking intervention of modernism into the 19<sup>th</sup> century musical language could be seen in the pitch organization, namely the search for unexperienced relationships between pitches, ignoring the basic foundations of tonality. Cope summarized these foundations with three basic concepts in his book *Techniques of the Contemporary Composer*: “(1) *Key* defines the vocabulary of tonality's pitch material. [...] (2) *Consonance* (relaxation) and *dissonance* (tension) permeate tonal relationships. [...] (3) *Hierarchical relationships* pervade most tonal music” (Cope, 1997: 12). According to Cope, these three bases are critical to defining a sound medium as tonal; it is somehow controversial to talk about tonality at the point where these foundations are dissolved. This is exactly the process observed in European music starting from the first quarter of the 20<sup>th</sup> century. Leon Dallin, in his book *Techniques of Twentieth Century Music*, described the process of dissolving tonality as follows:

“By the end of the romantic era chromatic tones were employed to such an extent they rivaled the tones of the scale in importance and frequency of use, though selective scales and tonality had not yet been abandoned. Increased chromaticism coupled with free and frequent modulation led to a greatly expanded concept of tonality” (1989:44).

The three basic concepts defined by Cope began to lose their importance towards the end of the 19<sup>th</sup> century, resulting a move towards the edges of tonality. The intense chromatic use in the works of Wagner and Strauss, which expands the tonal relations, and Debussy's non-hierarchical tonal language and color-based chord progressions are the signals of this dissolution. Finally, with the "atonality", which Schönberg first introduced in the sense of “non-tonal” before defining it meaningless, the tonal tension-resolution order had collapsed. Continuing the previous quote, Dallin describes the consequences of the disappearance of tonal order as follows: “The duodecuple scale provides maximum freedom in melodic invention, but the unifying force of selective scales and tonality are lost in the bargain” (1989:44). The author suggests that composers have developed three alternatives to continue their production in this new sound medium:

The first way is simply to deny the importance of tonality – to renounce it as a desirable quality. Music with no tonal center is called *atonal*. [...] Though free atonality is possible, atonal music more often is based on a *note series* or *tone row* which provides both a systematic way of achieving atonality and a unifying device to take the place of tonality. *Twelve-tone* or *serial* music, as music based on a series or row is called, represents the second twentieth-century approach to musical organization. [...] The third approach has no common name, but it is abundantly represented in early and conservative twentieth-century compositions. In this approach tonality is a significant factor, but the concept of tonality differs

from that of previous periods in that no hierarchy is recognized among the twelve tones with the single exception of the tonic. (1989:45-46)

While composers' searches in the first decades of the 20<sup>th</sup> century were focused on going beyond the framework drawn by tonality, in the years following the Second World War, composers turned to searches that investigated the timbre content of the pitch and blurred the boundaries between pitch and timbre. While some of the composers of this period, such as Boulez, preferred to stay out of such a search by focusing on a Webern-style serialism, others, especially American composers, and those focusing on *musique concrète*, turned to initiatives that would completely remove the boundaries between pitch and timbre. With the influence of the rapid development in the field of electronic music, the production of these composers gained momentum in Europe and America, especially after the 1960s. The clusters became prevalent in this period and seen as an important component of the new musical language along with electronic sounds, indetermination process, and extended playing techniques.

The birth of the Turkish polyphonic music repertoire coincides with the years when the roots of modernism were laid, or more precisely, when radical searches against the traditional understanding of tonality, meter and rhythm grew stronger. There seems to be a striking contradiction at this point: the aim of the first Turkish composers was primarily to prioritize the Turkish culture and to develop a new polyphonic music school based on this culture.<sup>1</sup> This approach, which can be perceived as a traditionalist attitude, shows itself as a part of a revolutionary transformation, when the dynamics of the period are taken into consideration. According to Norbert Lynton (1991), one of the very first steps on the way to the modernism lies in the 19<sup>th</sup> century romantics, by their quest and aspiration for traditions other than the European ones:

“Until the emergence of Romanticism, art, whatever the freedoms it granted itself, was viewed in relation to a kind of core tradition originating in the Mediterranean, which is even today described in some circles as the 'cradle of civilization'. [...] There were other traditions that could be tried. [...] The sudden proliferation of traditions to be followed and the increasing importance of the languages to be used, albeit to varying degrees, were clear in architecture and decorative arts” (1991:14).

The relationship that polyphonic Turkish music established with tradition at the beginning of the 20<sup>th</sup> century inevitably brings about such a search. The openness of romanticism to other traditions changes the attitude of artists, and even traditionalists begin to seek a broader subject and narrative environment than tradition can provide (Lynton, 1991:14). This search also shaped the efforts of the first Turkish polyphonic music composers to use elements of Turkish and European musical cultures together. This interaction between two diverse music tradition yielded some unexpected outcomes such as clusters, which are not elements of either the European tonal music tradition or the Turkish musical culture. The clusters, along with many other modernist techniques, are observed among the composition materials preferred by many Turkish composers, starting from the Turkish Fives.

## **CLUSTERS**

Clusters can be seen as the result of two different innovative steps in 20<sup>th</sup> century music: The first is the change in chords being an effective expression tool on their own rather than an element of the purely harmonic structure, and the second is the use of seconds outside of traditional triads. David Cope defines clusters as follows:

“[...] Such groups of seconds are distinct from compilations of other intervals in that they create knots of sound with as few as two intervals. Successive addition of seconds establishes blocks of sound that act and react in very different ways from the chords discussed to this point [...]. Such clusters form a unique vertical structure in that many of the inner pitches cease to be individually important. The larger the cluster, the less importance each internal note has” (1997, s. 50-51).

---

<sup>1</sup> “The members of the group, who completed their education in Paris, Vienna, and Prague, when they returned to Turkey, created a Turkish style in composition for the first time and enabled the emergence of Contemporary Turkish Music. “Fives” primarily included melodic, maqam and rhythmic instruments of Turkish folk and traditional art music in their works” (Aydin, 2004: 23).

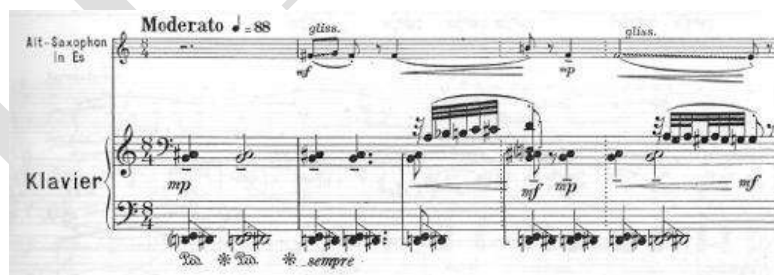
Cope underlines, especially in his first sentence, that the effect obtained by stacking seconds is very different from the effect obtained by stacking thirds or fourths, which means that the cluster could only be obtained through stacking seconds. Persichetti points out the difference between chords by seconds and clusters: “These are not true chords by seconds, in part because of their generally consistent spacing but mainly because of the lack of defined inner voice movement” (1962:126). According to Dallin, a cluster should consist of at least three consecutive seconds (1989:95). Based on these definitions, although there are some cases that the word ‘cluster’ would be controversial, a chord consisting of at least three seconds placed on top of each other and lacking inner voicing lines might be defined as a cluster. Clusters, apart from their non-triadic structure, often get their innovative value from the function of the pitch within the chord: a chordal pitch chord keeps its autonomous identity and traceability in chordal progression, while in a cluster it becomes largely anonymous.

The substantial and diversified use of clusters in the 20<sup>th</sup> century music reveals the shift of the chord’s role in the compositional process, a shift from being a harmonic component to a pure color or effect. Clusters can exhibit various characteristics: Clusters can be formed by clustering around one or more of the sounds of a chord, diatonic or chromatically, derived from the whole tone sequence. Clusters with or without clear boundaries, 3- or 4-notes clusters, white- or black-keys clusters, clusters containing all the sounds in the area covered by the arm on the keyboard, are derivatives of such structures that exhibit different features.

Clusters were used as a new form of doubling, a new harmonic color, by the leading composers of the modernist period such as Stravinsky and Bartók. In many of the examples from the second half of the century, the mass effects created by clusters were considered as one of the founding elements of the composition. Clusters have been an important tool, especially in the music of Xenakis, Penderecki, Ligeti and Lutoslawski. On the other hand, the inclusion of micro-intervals into the musical language, which came to the fore with Alois Hába's string quartets, brought about the formation of more intense clusters in which such intervals were also used. Similar micro-interval clusters might also be observed in the works of Penderecki and Ligeti.

### CLUSTERS IN THE WORKS BY TURKISH COMPOSERS

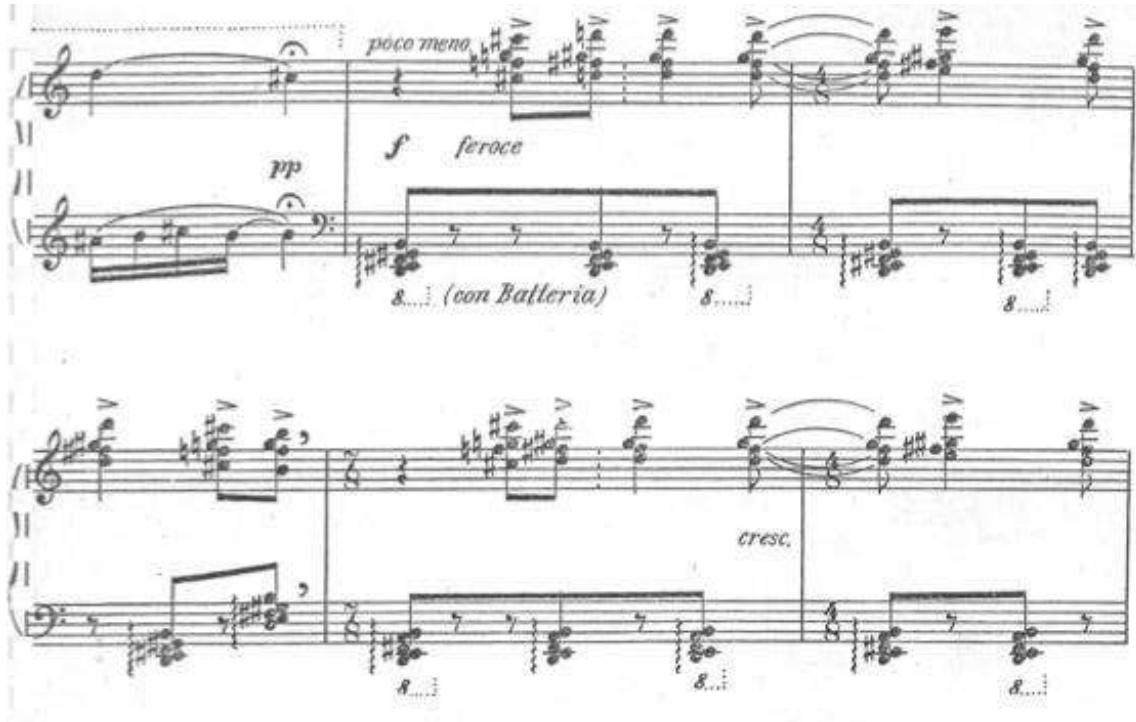
Clusters, with their diversified uses, have frequently appeared in the music of Turkish composers. One of the first examples (perhaps the first) of clusters is observed in Akses' work *Allegro Feroce*, written for alto saxophone and piano in 1928 (Ex. 1). In the opening section of the piece, the 3-notes chromatic cluster in the left hand of the piano is strengthened by a major 2<sup>nd</sup> placed above it. Although this use could not be defined as a genuine cluster due to the perfect 5<sup>th</sup> interval between groups, it creates a hybrid effect by blurring the chordal structure.



**Example 1.** Necil Kazım Akses, *Allegro Feroce*  
(m.1), 1928, MSGSÜ İDK Library.

Akses' interest in clusters is not limited to this work. Being the composer who is most inclined in innovative techniques and searches among the Turkish Five, Akses searched for a more developed cluster in his *Piano Sonata* dated 1930 (Ex. 2). In the example below, a 4-notes cluster of major 2<sup>nds</sup> stands out instead of the previous 3-notes cluster of minor 2<sup>nds</sup>. In this example, a minor 3<sup>rd</sup> has been placed within the cluster, thus the color of the seconds has been softened a little. In both examples, the

composer's use of clusters is for the purpose of coloring a pedal note, resulting with a pedal having a percussive color.



**Example 2.** Necil Kazım Akses, *Piano Sonata* (2<sup>nd</sup> Mvt., mm. 50-55), 1930, MSGSÜ İDK Library

After these very early examples, the cluster-like structures in Saygun's *Twelve Preludes on Aksak Rhythm* attract attention. Somehow like Akses' use, Saygun's cluster-like chords have also the quality of both a chord and a cluster. The clusters in the examples above (Exs. 3-4) are created by superimposing two separate sound clusters. The aim of these and similar chord structures is to create a dense chord with a crowded sound, rather than a sound mass, by cluster loops. In this respect, these two examples are close to Stravinsky and Bartók use of cluster-like chords and can also be described as a "cluster color" dissolved in the chord rather than being a genuine cluster. As seen in Examples 1 to 5, a very limited notation innovation was sufficient for our early composers' use of clusters.



**Example 3.** Ahmed Adnan Saygun, *Twelve Preludes on Aksak Rhythms* (no. 1, mm. 48-49), 1967, MSGSÜ İDK Library.



**Example 4.** Ahmed Adnan Saygun, *Twelve Preludes on Aksak Rhythms* (no. 1, mm. 28-41), 1967, MSGSÜ İDK Library.

In the example below, the two major 2<sup>nds</sup> initially distributed between the two hands of the piano display a cluster appearance. These can also be interpreted as a melodic doubling through clusters in terms of the effect they create. Similar “colors” are used constantly throughout the prelude.<sup>2</sup>



**Example 5.** Ahmed Adnan Saygun, *Twelve Preludes on Aksak Rhythms* (no. 5, mm. 7-9), 1967, MSGSÜ İDK Library.

İlhan Baran, one of our third-generation composers, frequently used clusters in his *Three Bagatelles* for piano, dated 1959. Although earlier than Saygun’s Preludes, the clusters display a more radical appearance in the work, pointing to a quest that transforms the piano into a percussion instrument (Exs. 6 and 7). In the first prelude the interchange between two contrasting materials, the accompaniment figures designed with clusters, and the melody progressing in octave doublings, forms the first section. The following intermezzo-like section consists solely of the use of clusters (Ex. 6). In some sections of the second prelude, the diverse use of clusters become the basic element that establishes the structure, e.g., in mm. 9-11 (Ex. 7) clusters are used in two different techniques to create the internal contrast of a small section, first as rhythmic spots in different registers of the piano, and then as tremolo between clusters of black and white keys. This design is repeated in the continuation of the prelude, thus assigning to the clusters a structural role in the emerging process of the musical form.

<sup>2</sup> In the same album, a more intense cluster is observed in the 38<sup>th</sup> measure of the tenth prelude, in which all the sounds between G and E flat, except A and D, are included in the chord.



**Example 6.** İlhan Baran, *Three Bagatelles*  
(no. 1, mm. 63-68), 1959, MSGSÜ İDK Library.



**Example 7.** İlhan Baran, *Three Bagatelles*  
(no. 2, mm. 9-11), 1959, MSGSÜ İDK Library.

Baran did not use clusters only in his piano works; clusters in the string instruments also draws attention. A salient example might be found in the middle section of his orchestral piece, *Töresel Çeşitlemeler* (Modal Variations, composed between 1970 and 1980 and dedicated to Saygun), where a cluster formed by interlocked major 2<sup>nds</sup> in the first and second violin groups covers the whole section. Composer's instrumentation, by adding 2<sup>nds</sup> consecutively, makes the formation of the cluster traceable (See score, measure 377-399).

Clusters might also be found in the works of some other third-generation composers, as Turgut Aldemir. In his orchestral music titled *Gerçek ve Ötesi* (Truth and Beyond, 1972), there is a use of cluster divided into black and white keys on the piano. With reference to the organization of the two large sections, the first through traditionalist melodic figures on a very long pedal note, and the second through modernist techniques, including widespread use of clusters, one might suggest a narrative design, pairing traditionalist with 'Truth' and modernist with 'Beyond'. At the end of the work, a cluster glissando performed with the palms of the hands and a giant cluster, probably performed by placing both arms on the keys, are placed. The block of sound at this point seems to point to the traditional concept of climax with an innovative articulation. (See score pages 9 and 23).

Although Baran is considered a composer who prefers to bring together traditional and modernist elements, as seen in the *Three Bagatelles*, he sometimes came closer to modernist preferences than many

composers of his generation. The modernist tendencies in Baran's music can be considered as the influences of Henri Dutilleux, with whom he worked while studying in Paris. However, another source of modernist influence on Baran might be the works of some second-generation composers (placed between the Turkish Five and Baran's generation), whose works incorporate many modernist techniques. A significant number among the second-generation Turkish composers, students of the Turkish Five, have chosen to continue their teachers' mission of creating a polyphonic Turkish music repertoire based on Turkish musical culture. However, some composers of the same generation adopted modernist principles and approaches instead of traditionalist approach, composed works that could be evaluated directly within the framework of modernist aesthetics, without seeking a kind of synthesis.<sup>3</sup> Modernist aesthetic, widespread in Europe and America especially after the Second World War, was rapidly become the base of experimental approaches in the works of Turkish composers after 1960.<sup>4</sup> Chief among these composers are İlhan Usmanbaş and Bülent Arel. Usmanbaş embraced the clusters, with many other modernist techniques, in many different forms in his works. In the fourth movement of *Bakışsız Bir Kedi Kara* (A Cat Black without Gaze, for voice and piano, composed on selected poems from Ece Ayhan), clusters were used as the only material in the piano part (Ex. 8). This usage differs from previous examples primarily in terms of notation. Although the composer determined the boundaries of the cluster as an octave, the instruction at the beginning of the song shows that the sounds have no importance on their own and the aim is to achieve a mass effect.<sup>5</sup> The pianist should play these clusters with the palm of his hand within the given limits, instead of trying to catch all the sounds. The clusters seen in the Example 8, accompany the singing line and articulate some points of the flow. In the next example, clusters are used in a way that gradually narrows the content, for a kind of decrescendo effect (Ex. 9). This use of clusters, in a way, serves as a substitute for the tension-resolution relationship provided by tonality, therefore the sound masses created by clusters, function as the main structural element of the movement.



**Example 8.** İlhan Usmanbaş, *Bakışsız bir Kedi Kara*

<sup>3</sup> İlhan Usmanbaş explained the discomfort they felt as a generation against the political and cultural expectations of the period in Turkey in his article titled *Yapıtlarım ve Öyküleri* (My Works and Their Stories, *Orkestra*, 103, 8-29). He described the second-generation modernist composers' tendency towards modernism with the following words: "As a culture, it is more universal we had curiosities; we paid little attention to the regional aspect of our own culture. Moreover, there were no serious, solid, and convincing studies on our local music. We were not naive enough to write local symphonies and think that this was the end. However, all the musicians and music lovers around us were waiting for such 'Turkish Music' and considered it a talent. The lack of a solid critical environment and the lack of real-world relations caused us to be torn between two choices, but we tried not to fall into cheapness either" (Usmanbaş: 1971:13).

<sup>4</sup> It is observed that even Saygun, who is considered a traditionalist composer, turned to modernist techniques in some of his works after 1960. The uses shown in Example 3, 4 and 5 can also be considered as an influence of the second and third generation modernist composers on traditionalist composers.

<sup>5</sup> "Clusters; within [or more or less approximately] the range shown; too short" (Score, p. 17).

(“Mısrâyim”, p. 18), 1970, MSGSÜ İDK Library.



**Example 9.** İlhan Usmanbaş, *Bakışsız bir Kedi Kara*  
 (“Mısrâyim”, p. 19), 1970, MSGSÜ İDK Library.

Cengiz Tanç, a third-generation composer, also frequently used clusters in his piano works. The first piece of *Three Meditations* is a remarkable example of how clusters evolve from a simple idea to sound masses, from single 2<sup>nds</sup> to a full cluster. At the beginning of the piece, a melodic cell consisting of minor 2<sup>nds</sup> (E – F – G flat) turns into a miniature scale cluster with the accumulation of sounds. The second material is a cluster-like chord that appears in the following measure, consisting of minor 2<sup>nds</sup>, major 2<sup>nds</sup>, and a major 3<sup>rd</sup> interval (A – B flat – C – D flat – F – G). The piece progresses through the development of these two cluster structures. This type of cluster is quite different from Usmanbaş's design quoted above. Contrary to the percussive effect in Usmanbaş, Tanç's cluster structures sway between traditional chords and effective clusters, approaching the former at some points and the latter at others. In the 28<sup>th</sup> measure of the piece (Ex. 10) the idea of a cluster starts as a two-note core and expands gradually, turning into a cluster of black keys in the 30<sup>th</sup> measure, and finally, in the 35<sup>th</sup> measure, into a large sound mass covering all the keys in the low-register of the piano. This transformation might also be observed in the notation: the cluster structures shown with conventional notation in the 28<sup>th</sup> measure, become notated through a new, 20<sup>th</sup> century symbol in the 30<sup>th</sup> and 35<sup>th</sup> measures.

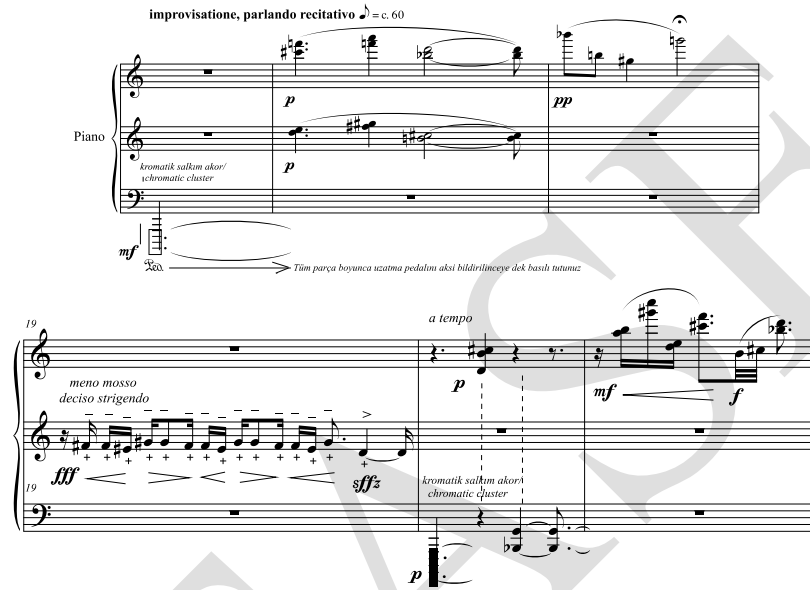


**Example 10.** Cengiz Tanç, *Three Méditations*  
 (No. 1, mm. 28-35), 1975, MSGSÜ İDK Library.



As students of both the first- and the second-generation Turkish composers, composers born between 1950 and 1970, tended to bring together different aesthetics that sometimes conflict with each other. Consequently, they continued to use clusters as well as the other modernist techniques. The second movement of Hasan Uçarsu's piano work, *Bir Yaz Yolculuğundan Artakalanlar* (A Summer Journey's Remains), contains rich examples of clusters. The movement begins with a chromatic cluster in the low register of the piano which lasts almost throughout the movement, acting as a kind of background (Ex. 11). Chromatic clusters with a similar structure were also used in the 20<sup>th</sup> and 32<sup>nd</sup> bars. (Ex. 11 and 12). In addition to these large clusters in the section, smaller and not fully chromatic clusters were also located in the 35<sup>th</sup>, 36<sup>th</sup>, and 38<sup>th</sup> measures (Ex. 12).

improvisatione, parlando recitativo = c. 60



Piano

*kromatik salıkım akor/  
chromatic cluster*

*Tüm parça boyunca uzatma pedalını aksı bildirileneğe dek basılı tutunuz*

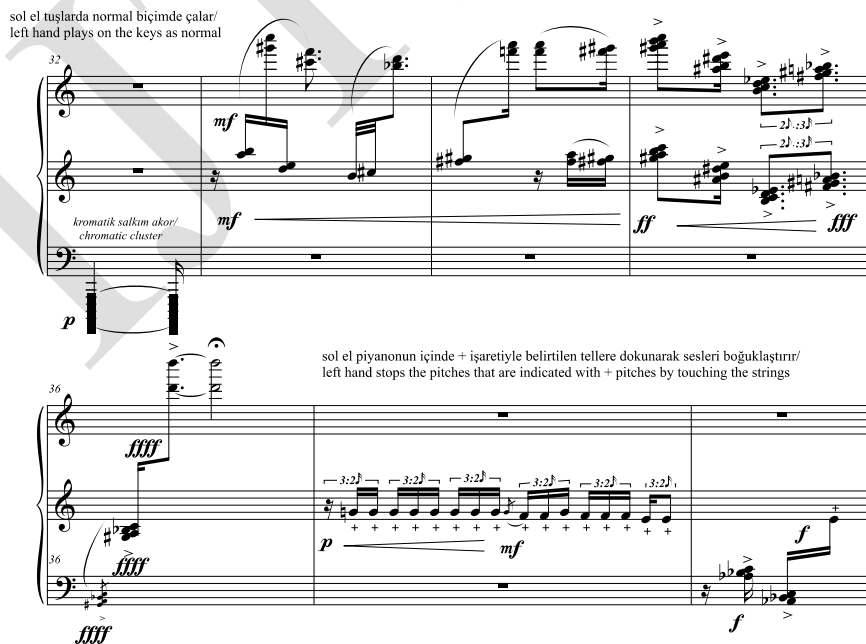
19 *meno mosso  
deciso strigendo*

*a tempo*

*kromatik salıkım akor/  
chromatic cluster*

**Example 11.** Hasan Uçarsu, *Bir Yaz Yolculuğundan Artakalanlar* (“Batık Kent: Aperlai”, mm. 1-3 and 19-21), 1995, Composer's personal archive.

sol el tuşlarda normal biçimde çalar/  
left hand plays on the keys as normal



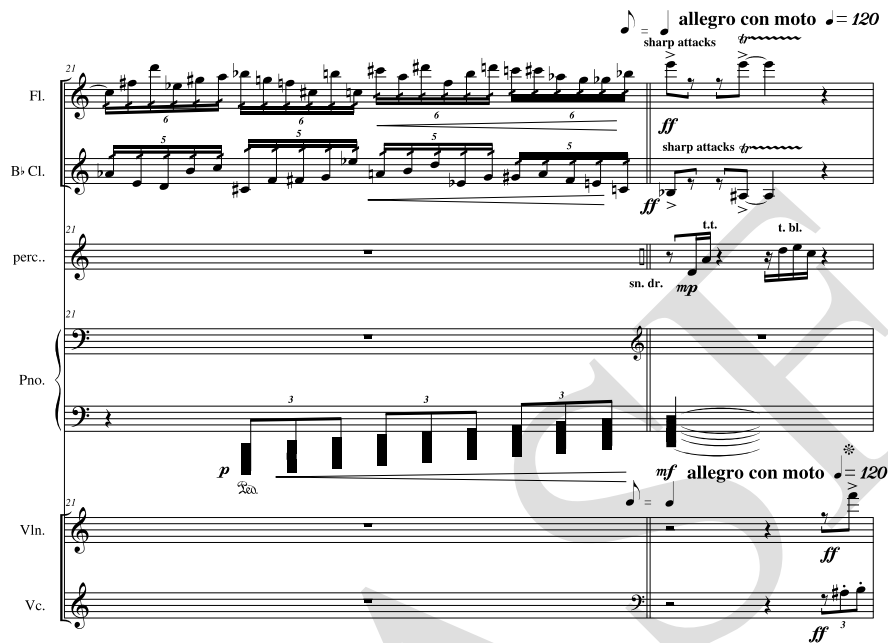
*kromatik salıkım akor/  
chromatic cluster*

*sol el piyanonun içinde + işaretile belirtilen tellere dokunarak sesleri boğuklaştırır/  
left hand stops the pitches that are indicated with + pitches by touching the strings*

**Example 12.** Hasan Uçarsu, *Bir Yaz Yolculuğundan Artakalanlar*

(“Batuk Kent: Aperlai”, mm. 32-38), 1995, Composer's personal archive.

Another work of him, *Monolog* (Monologue), contains clusters o with unclear boundaries, performed with the palm of the hand (Ex. 13). Here, the impulse emerging from clusters reaches an arriving point at 22<sup>nd</sup> measure where a new section begins, thus assigning to the cluster progression a role of sectional articulation.



Fl. *allegro con moto* ♩ = 120  
sharp attacks *ff*

B♭ Cl. *ff* sharp attacks *ff*

perc. *mp* t. bl. sn. dr.

Pno. *p* *mf* *allegro con moto* ♩ = 120

Vln. *ff*

Vc. *ff*

**Example 13.** Hasan Uçarsu, *Monolog*  
(mm. 21-22), 1994, Composer's personal archive.

In the first movement of the *Sonata for Violin and Piano* by Özkan Manav, another composer of the same generation, the use of 3- and 4-notes chromatic clusters in the piano could be observed (Ex. 14). Although the sound density of clusters resembles the use of early composers, it seems closer to the effect of sound blocks in Usmanbaş than to the doublings in Saygun's Preludes (see Ex. 3-5). In the continuation of the same section, the tremolo-like use of two intertwined 3-notes cells (D – E – F, and D sharp – F sharp – G) creates a moving cluster effect (Ex. 15).



*mf* *patoico* *f*

**Example 14.** Özkan Manav, *Sonata for Violin and Piano*  
(1<sup>st</sup> Mvt., mm. 13-14), 1992, Composer's personal archive.

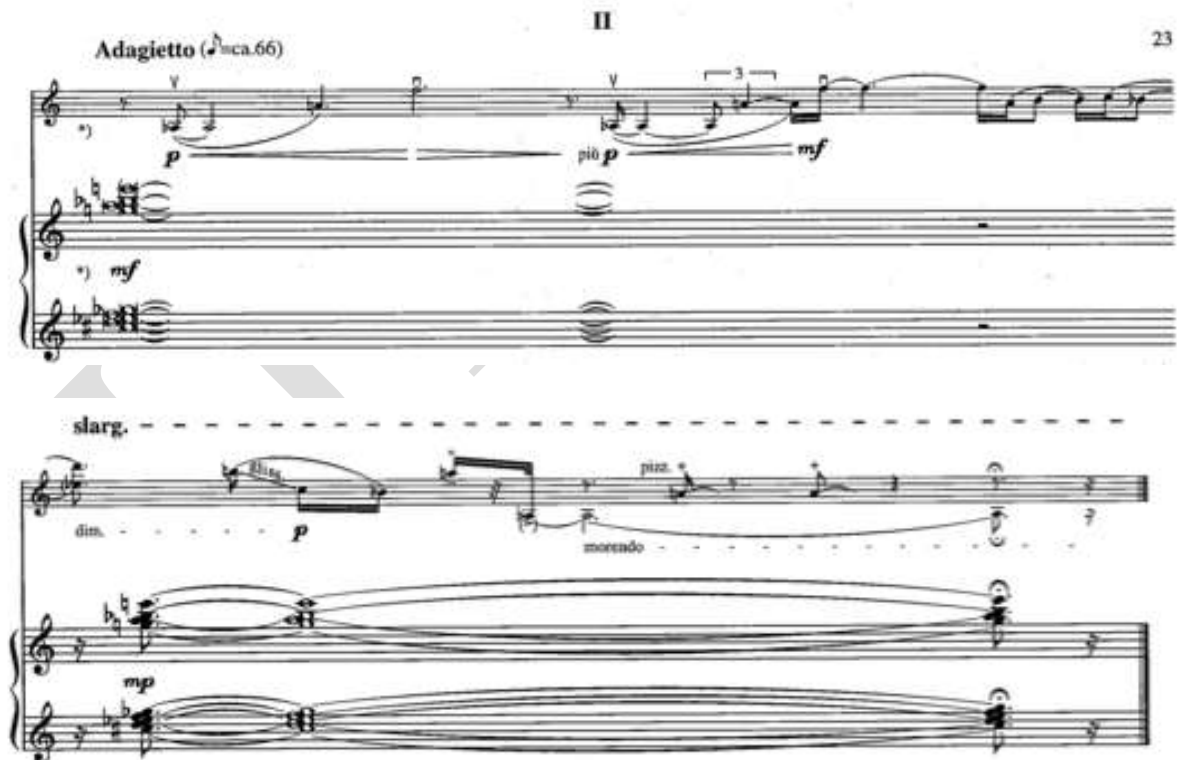


**Example 15:** Özkan Manav, *Sonata for Violin and Piano* (1<sup>st</sup> Mvt., mm. 96-98), 1992, Composer's personal archive.

The preference of clusters as harmonic elements, indicating a special pitch content rather than an effective tool, could also be observed in the second movement of the work. The first and last chords of the movement are the same cluster (Ex. 16), which assign it a quasi-tonic role as in a tonal medium. However, this role stays within the scope of a pure imagination as the centrality of this chord arises from the design of the section, not from reference to an external system. At the end of the last section of the work, there is a purely effective cluster that stands apart from the general usage in music (See score, p. 63).

**II** 23

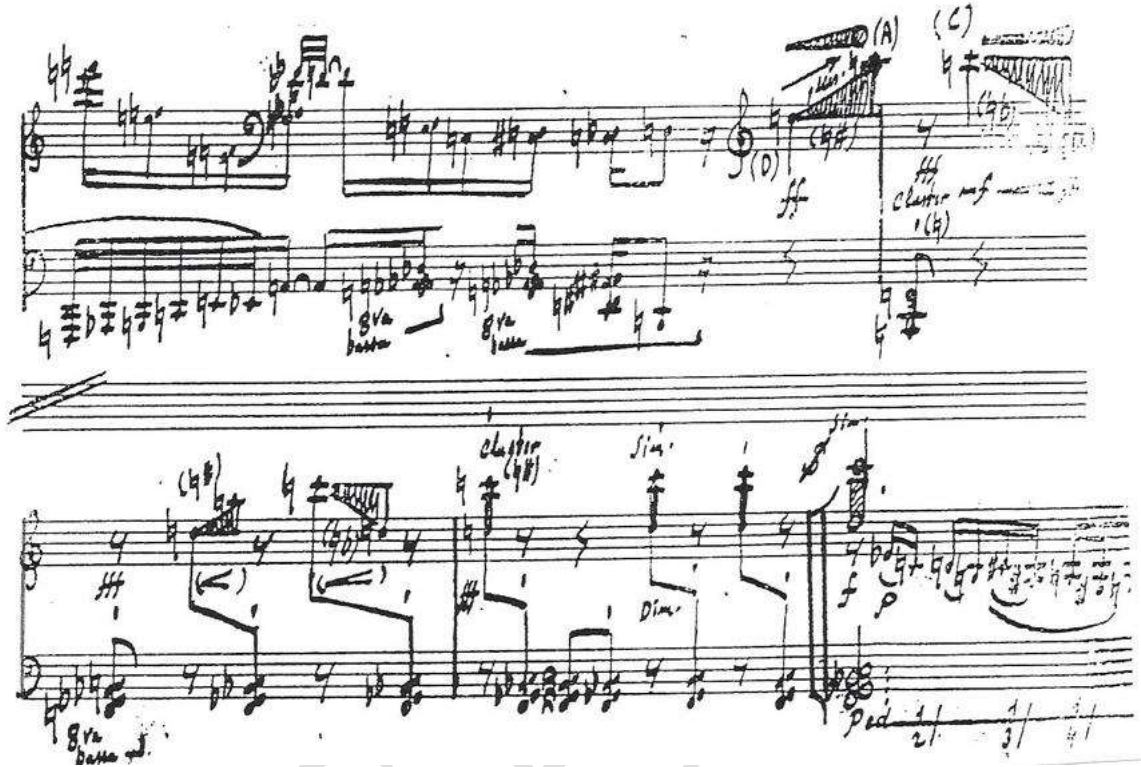
*Adagietto* (♩ = ca. 66)



The score shows the first and last lines of the second movement. The violin part begins with a cluster and moves through various dynamics: *p*, *più p*, and *mf*. The piano accompaniment features sustained chords, including clusters. Performance instructions include *slarg.*, *dim.*, *morendo*, and *pizz.* (pizzicato).

**Example 16.** Özkan Manav, *Sonata for Violin and Piano* (2<sup>nd</sup> Mvt., first and last lines), 1992, Composer's personal archive.

Another use of clusters can be seen in the work titled *Ferenc Liszt'i Anış* (In Remembrance of Ferenc Liszt) by Ertuğrul Oğuz Fırat, a quite controversial figure among the second-generation composers. Decreasing the chord played with the palm of the hand by slowly sliding the hand back and vice versa creates sound masses that move from cluster to single sound, from single voice to cluster (Ex. 17).



The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It features several chords and melodic lines, with annotations such as '(A)', '(C)', '(D)', and '(G#)'. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. It includes annotations like '8va', 'basso', 'Cluster', 'Dim.', and 'Ped.'. The score is written in ink and shows signs of being a working draft or a composer's manuscript.

**Example 17.** Ertuğrul Oğuz Fırat, *Ferenc Liszt'i Anış* (page 4, first two staves), 1986, MSGSÜ İDK Library.

Besides, in the fifth movement of his work titled *Six Movements for Piano*, Fırat used diatonic clusters progression having the same intervallic patterns on different roots as a kind of doubling device. This intensive use turns clusters into the basic building material of this section (Ex. 18).



The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics: "Mi La Mi Mi Sib Sol La". The middle staff is a vocal line with lyrics: "Si Fa Si Fa Di Do Di Fa# Re Re Mi# Mi# Mi Fa# Si Fa# Si". The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics: "Mi Fa# Sol Mi Fa# Sol Sol La Sib Sol La Sib La Sol La Sol". The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and uses a variety of dynamic markings and articulations.

**Example 18.** Ertuğrul Oğuz Fırat, *Six Movements for Piano* (5<sup>th</sup> Mvt., first three staves), 1997, MSGSÜ İDK Library

As one might easily observe, many of the previous examples consist of the piano clusters, solo or being part in a small ensemble. Indeed, the keyboard instruments are the most suitable instrument group for clusters.<sup>6</sup> However, clusters can also be used in orchestra, large ensembles or in choir by writing a separate voice for each part. The first movement of Usmanbaş's *Parçalanın Sinfonietta* (Disintegrating Sinfonietta), is a prominent example about the clusters in orchestra, and includes many different types of clusters in different registers and instrument groups. The 4<sup>th</sup>-notes cluster at 49<sup>th</sup> measure is a diatonic cluster which every note is assigned to a different 2-violin sub-group. After having established this cluster, Usmanbaş begins to move the notes through stepwise movement one by one, thus obtaining a slightly changed cluster in every step. Such a use creates a moving cluster, whose sounds and therefore "color" change through a vibration-like movement (See score, 1<sup>st</sup> movement, mm. 49-57). In the 64<sup>th</sup> measure, another cluster consisting of mixed seconds appears. Contrary to the percussive and "fading" character of the piano clusters, this chord is used as a sustained silent scream, which is not characteristic in Usmanbaş, and subsequently becomes a background filler to the wind instruments. In the piano part, clusters were also used for effective purposes (See score, 1<sup>st</sup> movement, mm. 64-72). The 12-tone chord in 92<sup>nd</sup> measure, with its cluster-like timbre, is a salient example of the distribution of notes to the string group in different octaves (See score, 1<sup>st</sup> movement, mm. 91-94).<sup>7</sup> At the end of the movement, a 12-note cluster appears, again spreading over a wide register. This wide chord consists of cluster-like sub-chord groups (See score, 1<sup>st</sup> movement, mm. 196-202). Finally, the chord in the violins in the 145<sup>th</sup> measure is a cluster constructed by overlapping two identical tetrachords (B – C – D – E flat, and E – F – G – A flat) (Ex. 19). At the beginning of the measure, the same tetrachord is used for violas (F sharp – G – A – B flat). Most of the clusters in this music are shaped by the sound content of the core chosen

<sup>6</sup> The harp can also be used in the same way, with its limited number of voices.

<sup>7</sup> Similar chords are also found in Manav's orchestral music.

as the building block of the work. Thus, the clusters in *Parçalanan Sinfonietta* should be interpreted as clusters having harmonic/structural functions rather than purely effective ones, without leaving their coloristic and effective features out.



**Example 19.** İlhan Usmanbaş, *Parçalanan Sinfonietta*  
(1<sup>st</sup> Mvt, m. 145), 1968, MSGSÜ İDK Library.

## Conclusion

Although a single modernist technique was evaluated in this study, and despite the limited number of works chosen from a limited number of composers, the above analyses will help to form a general picture of the attitude of Turkish composers towards modernist approaches. These composers have been interested in cluster structures and sound masses that have become widespread in Europe and America since the 1950s, handled them for different compositional and aesthetic purposes, and managed to make them a natural part of their original musical languages. Turkish composers' relations to modernism have developed on a different path than Western composers, yet these techniques have found a place in Contemporary Turkish music for both traditionalist approaches and modernist/ avant-garde purposes. In Europe modernism emerged after a musical language that had been active for three centuries, therefore it has the dynamics of both a denial and acceptance of historical continuity. The departing point for the first-generation Turkish composers was not the same; the modernist techniques for them were a possibility for the creation of a new Turkish music based on Western musical idioms on one

hand, and Turkish cultural heritage on the other. The first works of this new Turkish music roughly coincided with the first modernist attempt of their Western counterparts. Joining a cultural and artistic medium passing through different historical and artistic paths caused the simultaneous existence of various aesthetic understandings in the productions of Turkish composers, particularly in the works of the first two generations. It can be argued that the searches and approaches of modernism in the Turkish Five emerged not as a reaction to the elements of the tonal language, but as a tendency to benefit from the materials offered by our folk and traditional music. Therefore, early cluster examples can be seen as modernist techniques that are a by-product of another goal, rather than the direct result of a modernist aesthetic. However, in the second half of the century, the Turkish Five and some of their successors expanded their traditional preferences to a certain extent under the influence of the more radical modernist attempt of the second generation.

The traditionalist approach established as a stylistic norm through the first decades of new Turkish music was prioritizing folk sources over modernist techniques. This approach was abandoned by a certain number of second-generation composers, who followed the production processes of their Western counterparts. After some early works, these composers began to turn towards the current practices of their contemporaries for a more direct and intentional conception of modernism. Like the first generation, the second generation also became aware of the contemporary music of their age through education opportunities abroad. However, unlike the first generation, these opportunities were self-supported, and they received their education by their means. The fact that Usmanbaş, Arel, and Mimaroglu turned to more "civilian" music may be related to this situation. In short, it can be claimed that the real wave of modernism in contemporary Turkish music started with the second generation. Parallel to this, the use of clusters began to show variety both technically and aesthetically. After the 1960s, the various use of clusters for various compositional purposes enriched the works of Turkish composers. Particularly, Usmanbaş's works present a wide diversity of the clusters' possible use in effective, structural, textural, and even harmonic design.

In the following generations, the number of composers interested in modernist approaches increased. Having seen both the traditionalist style of the first-generation and the modernist approach of Usmanbaş, Arel, Fırat, and Mimaroglu, the following generations have had a more flexible approach toward different styles and techniques. These composers have also benefited from the technology of the second half of the century, which expanded and accelerated the communication possibilities to the limits, of the period in which they live. In the works of these composers, clusters are sometimes combined with a traditional texture, sometimes resulted on a search for a more radical and free innovation.

## REFERENCES

- Aydın, Y. (2004). *Türk Beşleri*. Ankara: Say Yayınevi.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books.
- Dallin, L. (1964). *Techniques of Twentieth Century Composition*. Iowa: W.M.C. Brown Company Publishers.
- Deri, O. (1968). *Exploring Twentieth Century Music*. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc.
- Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (translation: E. Erduran and Ö. Erduran) Istanbul: Remzi Kitapevi.
- Griffiths, P. (1986). *Encyclopedia of 20<sup>th</sup>-Century Music*. New York: Thames and Hudson.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*, Istanbul: Pan Yayıncılık.
- Krenek, E. (1939). *Music Here and Now*. New York: Norton and Company.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. Istanbul: Çivi yazıları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. Istanbul: Remzi Kitapevi.
- Mimaroglu, İ. (1991). *Elektronik Müzik*. Istanbul: Pan Yayıncılık.
- Mimaroglu, İ. (1994). *Ertesi Günce*. Istanbul: Pan Yayıncılık.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. Istanbul: Varlık Yayınları.
- Nemutlu, M. (1995). *Müzikte 'Doku' Kavramı*. Unpublished Master Dissertation. MSU Social Science Inst., Istanbul.
- Persichetti, V. (1962). *Twentieth Century Harmony*. Londra: Faber & Faber Lmt.

Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (traduction. İ. Usmanbaş). Istanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sözen M. and Tanyeli, U. (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. Istanbul: Remzi Kitabevi.

Usmanbaş, İ. (1971). “Yapıtlarım ve Öyküleri”, *Orkestra*, 103, 8-29.

#### SCORES

Akses, N. K. (1928). *Allegro Feroce*. MSGSÜ İDK Library.

Akses, N. K. (1930). *Piano Sonata*. MSGSÜ İDK Library.

Aldemir, T. (1972). *Gerçek ve Ötesi*. MSGSÜ İDK Library.

Baran, İ. (1959). *Three Bagatelles*. MSGSÜ İDK Library.

Baran, İ. (1982). *Töresel Çeşitlemeler*. MSGSÜ İDK Library.

Fırat, E. O. (1986). *Ferenc Liszt'i Anış*. MSGSÜ İDK Library.

Fırat, E. O. (1997). *Six Movements for Piano*. MSGSÜ İDK Library.

Manav, Ö. (1992). *Sonata for Violin and Piano*. Composer's personal archive.

Saygun, A. A. (1967). *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd*. MSGSÜ İDK Library.

Tanç, C. (1975). *Three Meditations*. MSGSÜ İDK Library.

Uçarsu, H. (1994). *Monolog*. Composer's personal archive.

Uçarsu, H. (1995). *Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar*. Composer's personal archive.

Usmanbaş, İ. (1968) *Parçalanmış Sinfonietta*. MSGSÜ İDK Library.

Usmanbaş, İ. (1970). *Bakışsız Bir Kedi Kara*. MSGSÜ İDK Library.



## THE SCHENKERIAN ANALYSIS OF W.A. MOZART'S PIANO SONATA K.284 FIRST MOVEMENT

Deniz ARAT YAŞAT

Assist. Prof. Dr. Music, Composition and Orchestral Conducting Department, Istanbul State Conservatory

Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul, Turkey

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6120-6438>

[deniz.arat@msgsu.edu.tr](mailto:deniz.arat@msgsu.edu.tr)

**Received:** July 27, 2023

**Accepted:** October 19, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Arat Yaşat, D. (2023). The Schenkerian analysis of W.A. Mozart's piano sonata K.284 first movement. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 342-355.



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

### Abstract

This article presents a musical analysis of the first movement of W.A. Mozart's Piano Sonata K.284, following the Schenkerian analysis approach. Viennese theorist and analyst Heinrich Schenker developed his own method of analysis, bearing his name, to delve deeper into understanding music and uncover its structural features. This analytical method is based on the fundamental structure and tonality of the music. According to Schenker's understanding, every musical composition has a foundational structure represented by the tonic chord at its lowest layer. This foundational structure evolves into a more complex one, incorporating embellishments and harmonic enrichments, to form the composition. Therefore, Schenkerian analysis elucidates the structures of music and their interrelationships. The Schenkerian analysis method is utilized to analyze music from the Baroque period onward, making it applicable to classical and romantic era compositions. The sonata form, due to its structural characteristics, provides a solid foundation for the application of Schenkerian analysis. In this study, the composition subjected to Schenkerian analysis is the first movement of Mozart's Piano Sonata K.284 in D Major, which has been selected from Mozart's piano sonatas.

**Keywords:** Schenkerian Analysis, Tonality, Sonata Form, W.A. Mozart.

### INTRODUCTION

"The Schenkerian Analysis of Mozart's Piano Sonata K.284 First Movement" is an article that examines the first movement of W.A. Mozart's Sonata K.284 using the Schenkerian analysis method. This method allows for the analysis of tonality in terms of specific musical principles and relationships among structures. The fundamental principles of Schenkerian analysis are explained in detail, with the aim of shedding light on other analyses that can be conducted in this field.

From a Schenkerian perspective, music is entirely based on tonal relationships. Schenkerian analysis aims to uncover the general structures in tonality, thus simplifying music to a minimal level where we can perceive the overarching structures through structural relationships. In this method of analysis, music is dissected into three different layers. The most crucial layer that allows us to observe the coherence of the music in the relationships between layers is the background layer (*Hintergrund*).

The Piano Sonata K. 284 by Wolfgang Amadeus Mozart, selected for analysis in accordance with Schenkerian analysis, was composed in 1781. It is also known as the "Dürnitz Sonata" because this piece was written for Baron von Dürnitz, one of Mozart's friends in Vienna. K. 284 Piano Sonata consists of three movements:

1. **Allegro:** The first movement starts at a fast tempo and follows a sonata form structure.
2. **Rondeau en Polonaise:** The second movement is in the style of a polonaise and is performed at a slower tempo.
3. **Tema con Variazioni:** The third movement consists of a theme and twelve variations.

K. 284 Piano Sonata is considered one of Mozart's greatest and most recognized works among his piano sonatas. With its rich melodic structure, technical challenges, and considering it was written for some of the leading pianists of its time, it holds a significant place in the piano repertoire. Chosen as the subject of this

study due to its structural features that allow for the demonstration of an applied example of Schenkerian analysis, this piece is regarded as one of the important compositions in the classical music repertoire.

### **1. Sonata Form**

"Sonata" and "Sonata Form" are related but distinct musical concepts. A "sonata" is a type of musical composition typically written for a solo instrument (like a piano or violin) or a small ensemble (such as a piano trio). It can also refer to a genre of music (Usmanbaş, 1974). Sonatas come in various forms, including the sonata-allegro form (common in the first movement of a sonata) and other structures like theme and variations, rondo, or ternary form. Sonatas are complete musical works, usually consisting of multiple movements, each movement having its own form and character. Sonatas can be composed for a wide range of instruments and ensembles and are a significant genre in classical music.

Sonata Form is a specific musical structure or form commonly used in the first movements of many classical compositions, including sonatas, symphonies, and chamber music. It's a particular way of organizing musical material within a single movement (Cangal, 2004).

Sonata Form, also known as the First Movement Form, is a versatile and highly organized musical structure that typically serves as the opening movement in many classical compositions. It is renowned for its ability to create tension, drama, and thematic development within a piece of music. While it has evolved and adapted over time, the core principles of Sonata Form remain a crucial part of classical music theory (Caplin, 1998).

Sonata Form can trace its roots back to the Classical period of music (circa 1750-1820), where composers such as Haydn, Mozart, and Beethoven played a pivotal role in its development. However, its origins can be found even earlier in the Baroque period. Initially, Sonata Form was utilized for solo keyboard music, but it later expanded to be included in orchestral and chamber music.

### **2. Structure of Sonata Form**

Sonata Form consists of three main sections:

**Exposition:** This is the first section of the form where the primary thematic material is introduced. Typically, there are two contrasting themes presented in this section: the first theme (often in the tonic key) and the second theme (in a related key). The exposition sets the stage for the rest of the movement.

**Development:** In this section, the composer takes the previously introduced themes and subjects them to various transformations, modulations, and variations. This is where the music explores different keys and introduces tension and complexity.

**Recapitulation:** The final section of Sonata Form brings back the themes introduced in the exposition. However, unlike the exposition, both themes are usually presented in the tonic key, creating a sense of resolution and stability (Caplin, 1998).

The Sonata Form is not just a structural template but also a vehicle for artistic expression. It allows composers to convey emotion, drama, and narrative within a structured framework. This form's flexibility has made it a favorite among composers for generations, and it continues to be an essential part of classical music composition.

### **3. The General Overview of Schenkerian Analysis**

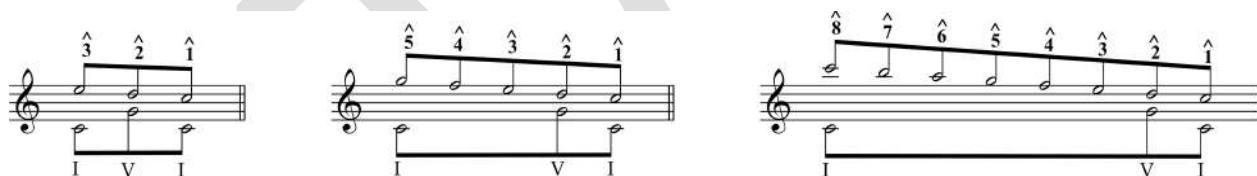
Schenkerian analysis is a method of musical analysis developed by Viennese music theorist Heinrich Schenker and is used to examine the structures of traditional Western classical music. Schenkerian analysis is employed to understand the complexity of a musical piece and to identify its fundamental structures. It analyzes music through the lens of fundamental tones and the relationships between these tones. Schenkerian analysis emphasizes returning to the fundamental structure of music and highlighting the reiteration of these structures. Schenkerian analysis is crucial for gaining a deeper understanding of music

and uncovering its internal repetitions. The analysis employs reduction and elaboration techniques to reveal the fundamental structure of a musical piece. These techniques aim to simplify complex musical compositions into more accessible and understandable structures.

At the core of Heinrich Schenker's music theory lies the concept of hierarchically organized structural levels, known as "*Schichten*." According to this concept, each level, representing a certain degree of simplification, serves as the foundation for the structure of the next more intricate level, holding a "higher" position in the hierarchy (Burkhart&Schenker, 1978). Schenker acknowledged that tonal compositions are comprised of a continuous series of interconnected structural levels, with each level being rooted in and connected to the others through comparable harmonic and contrapuntal techniques. The primary structure level reveals the majority of the notes from the original music, along with some of the more straightforward non-adjacent tonal relationships, embodying the concepts of the "surface" and "foreground" levels. Foreground (*Vordergrund*) is the structure that forms the surface of the music. It consists of elements such as melody, harmony. Middleground (*Mittelgrund*) that forms the underlying structure of the elements in the foreground. It typically consists of a series of harmonic movements. Background (*Hintergrund*) is the layer that forms the underlying structure of the music. It consists of a fundamental chord and the harmonic movements derived from it. The Background is the deepest level of structural reduction, representing the fundamental harmonic and contrapuntal progression (Cadwallader&Gagné, 1998).

These structural levels help Schenkerian analysts uncover the underlying unity and organization within a piece of music. They provide a framework for understanding how individual notes and voices contribute to the larger tonal and structural relationships in a composition (Agawu, 1989).

Conceptually, the *Ursatz* represents the fundamental melodic and harmonic elements of a tonal composition and, as a result, profoundly influences the manner in which musicians comprehend the fundamental principles of tonality. In the *Ursatz* form, the horizontal representation of the tonic chord creates the fundamental line (*Urlinie*). The *Urlinie*, starting from the tonic chord's triad, fifth, or octave, forms an initial melodic line leading toward the tonic. The bass accomplishes a 'linearization' of the tonic triad by executing a non-continuous arpeggiation, traversing from the root to the upper fifth and returning. Schenker termed this movement as the bass arpeggiation (*Bassbrechung*). (Figure 1)



**Figure 1.** Forms of the Fundamental Structure

The Schenkerian analysis method relies on a distinct graphic notation system. In this system, rhythmic values are not depicted. Note values are used in a hierarchical approach to distinguish the significance levels of notes in the musical composition. Notes belonging to the fundamental line (*Urlinie*) and bass arpeggio in the fundamental structure (*Ursatz*) form are represented by connecting them with a thick stem at half notes. These notes are used to indicate the highest level of the structure. Unstemmed filled noteheads represent notes that are within the immediate musical context but do not belong to the broader structural framework.

Using parentheses around a note signifies a tone that is suggested by a particular context but is not physically present. On occasion, parentheses can also be employed to separate a sounding tone or a sequence of tones that operate independently of the surrounding context.

Beams and slurs combine connected tones, such as arpeggios, linear progressions, and neighboring movements, demonstrating cohesive spans across all levels of structure. Broken slurs (or ties) signify the preservation of a single pitch across a broader range, typically following the presence of other tones. Arrowheads are occasionally included on slurs or lines to denote the direction of a movement. Accented

numerals represent the melodic degrees of a pitch. Roman numerals are used to represent fundamental structural harmonies (Cadowallader & Gagné, 1998).

In the Schenkerian analysis method, the diatonic scale is the primary scale, and chromatic notes are always considered secondary to it. Harmony is tonal, even when constructed with seventh chords; triads are the fixed elements. Fifth intervals are the most significant interval class in harmony (Schenker, 1979).

In Schenkerian analysis, the term “tonicization”, which is a form of modulation, refers to the situation where a note other than the tonic temporarily assumes the role of the tonic within the composition. Modulation refers to a tonal change in which a new tonal center is established with a pitch being heard as the tonic. In Schenkerian analysis, modulation is regarded as a temporary tonal change, and traditional tonality concepts such as relative major or minor are rejected. Because the fundamental structure is considered as the diatonic expansion of the tonic chord, modulation is not present. In Schenkerian analyses, the structure of any tonal music piece is diatonic, and modulations are viewed as extensions of diatonic harmonic degrees (Bulur, 2019).

#### 4. Techniquis of Melodic Prolongation

In Schenkerian analysis, the concept of prolongation is fundamental. Prolongation pertains to how a musical element, be it a single note (melodic prolongation) or a chord (harmonic prolongation), maintains its influence without needing explicit representation at every instant. Of the two primary categories of prolongation, harmonic prolongation is the more readily comprehensible. Essentially, a specific harmony endures as long as we sense its authority over a given musical passage (Forte&Gilbert, 1982).

“There are three main types of melodic prolongation:

1. Motion from a given note, normally a descending diatonic scale segment or arpeggiation (where the prolongation follows the note that is prolonged);
2. Motion to a given note, normally an ascending diatonic scale segment or arpeggiation (where the prolongation precedes the note that is prolonged);
3. Motion about a given note, most frequently by means of upper and/or lower neighboring tones (which may in turn be prolonged themselves)” (Forte&Gilbert, 1982: 143-144).

When Schenker engages in melodic prolongation, he employs the following main techniques:

**The initial ascent:** This form of linear progression, which Schenker referred to as an 'initial ascent' (*Anstieg*), rises through the notes of the tonic triad, moving from the root to the third or fifth. By its very definition, the term 'initial ascent' always indicates a movement toward the first note of the *Urlinie*.

**The Arpeggiated ascent:** This technique resembles an initial ascent; however, instead of a gradual stepwise progression, it involves an arpeggiation moving through the tones of the tonic triads towards the first note of the fundamental line.

**Unfolding:** In polyphonic melodies, two or more voices can be connected through either stepwise motion, leaps, or a combination of both. A specific type of motion between two voices is referred to as “unfolding”.

**Motion into an inner voice:** In Schenkerian analysis, motion into an inner voice of a chord descends to become an inner voice of the next chord.

**Motion from an inner voice:** In contrast to motion into an inner voice, motion from an inner voice is a type of melodic progression in which a tone from an inner voice ascends to the outer voice.

**Voice exchange:** Voice exchange is a structural feature that occurs when two voices, exchange their pitch classes across register.

**Coupling:** Coupling is a structural characteristic that emerges when a linear progression connects two notes located in different registers.

**Superposition:** One or more tones in the inner voices are raised above the primary top voice line.

**Reaching over:** Reaching over is connected to the concept of superposition in that it generally entails elevating inner-voice tones to higher positions (Cadwallader & Gagné, 1998).

**Table of Schenkerian Graphing Symbols**

Background: highest ①  
 Middleground: next down, ② then ③  
 Foreground: lowest level (no number)



**1. Ursatz**  
 Primary Tone (① all), Ursline, Bass Arpeggiation (I, V, I), ② (all)

**2. Bass Arpeggiation plus Predominant**  
 ① (all), Beg. T, Cad. PD, Hooked Slur, Cad. D, Cad. T

**3. Prolongations With Only Harmonic Tones**  
 Arpeggiation, Unfoldings (①, ②), Repetition (Retention Slur) (① all)

**8ve Coupling**  
 ①, ②, ①

**Registral Transfer (7th or 9th)**  
 I, V

**Voice Exchange**  
 ①

**Obligatory Register**

**4. Prolongations With Passing Tones**  
 Linear progressions, Motion into an Inner Voice, Alternate Notation, Primary Tone, Superposition, inner-voice tone

**5. Prolongations With Neighbor Tones**  
 Neighbor Tone, Double Neighbor, Incomplete Neighbor

**6. Compound Prolongations**  
 Initial Ascent, Anstieg, Motion From an Inner Voice, Arpeggiated Ascent, Reaching-Over (from inner voice)

**7. Other Symbols**  
 Interruption (Equal Two-Branch Notation), 1st Branch, Dividing Dominant, 2nd Branch, Substitution (Implied Tone) (7 replaces 2, 2), Displacement Symbol (6, 5, V4, 3)

**Figure 2.** Table of Schenkerian Graphing Symbols (Wadsworth, 2016: 205).

### 5. Analysis of W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement in D Major

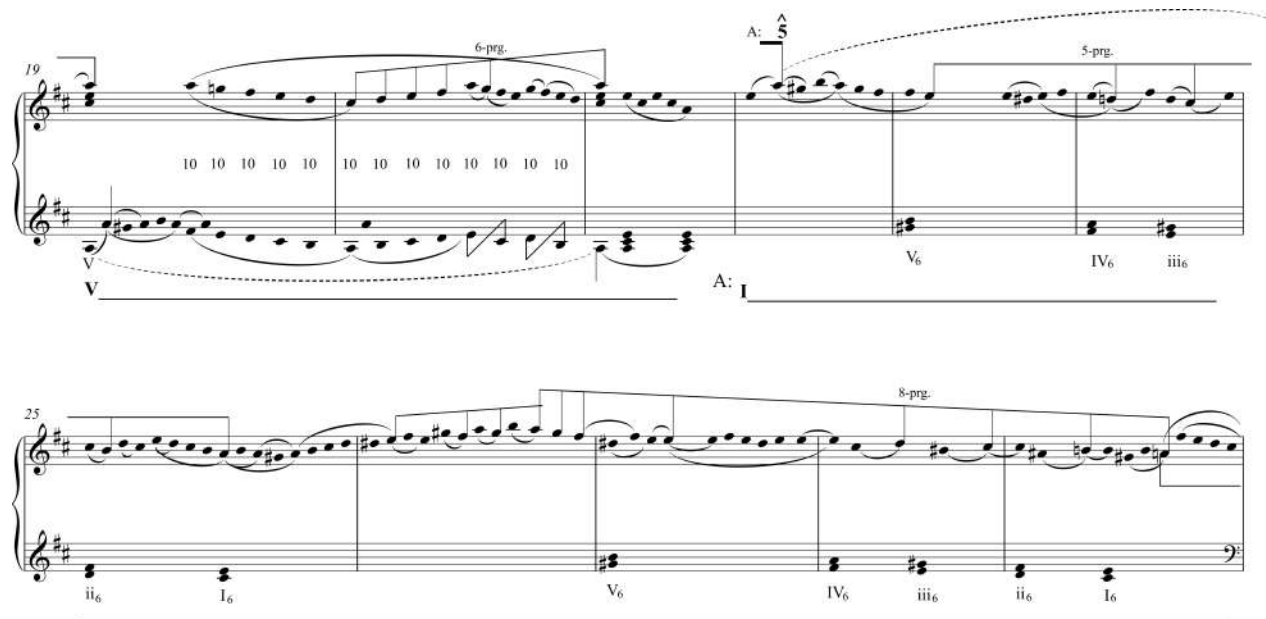
W.A. Mozart's K.284 Piano Sonata in D Major was written in 1775. First movement of the piece is generally based linear and intervallic progressions and arpeggiations. Primary tone is assigned as A. Exposition is continuing until 52<sup>nd</sup> measure, development ends at 71 and the recapitulation begins at 72.

The piece is beginning with the tonic broken chord. The primary tone A is heard just at the beginning with the unfolding relationships over the tonic harmony. It is transferred to one octave lower after the unfoldings but under the dominant harmony. Arpeggiated ascent begins over the dominant pedal point and converted into the linear progression which first a descending octave and then a descending fifth progression is heard. The tonic harmony comes at the end of the fifth progression where arpeggiations take place and the D becomes a pedal point now. Then we see the reaching over of the pedal point in measure 13 where the A in the upper voice of the previous measure transferred to the bass part as G and ii harmony is formed while the inner voice leaps an octave higher and makes a linear ascending fourth progression. (Figure 3)



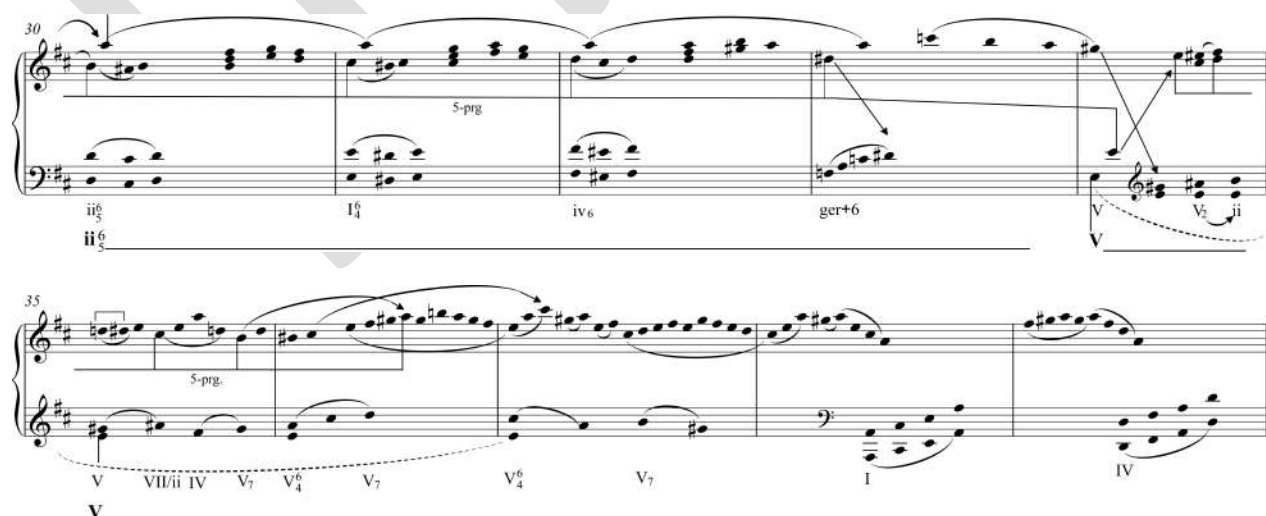
**Figure 3.** W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, m. 1-18

After the 17<sup>th</sup> measure, the high D is transferred into the inner voice as A and intervallic progressions between the bass and the upper voices by an interval of 10<sup>th</sup> begin while the soprano is descending and ascending with a 6<sup>th</sup> progression. In the next two measures these progressions are repeated, and the subordinate theme begins after the dominant harmony arpeggiation. The subordinate theme is constructed on the separated linear and intervallic progressions where the intervallic progressions come with the 6<sup>th</sup> and presented by the suspensions and in chromatic character. (Figure 4)



**Figure 4.** W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, m. 19-29

After the 30<sup>th</sup> measure we hear a sequence of neighbouring relationships in the bass (making a double-neighbour around E-dominant) and the inner voice begins to ascend with a fifth progression. This ascend is transferred one octave lower at the 33<sup>rd</sup> measure and the A is held until here then both go to E in bar 34. There is a voice exchange and the beginning of a descending fifth progression heard in the chromatic neighbouring relations in this bar. While the dominant harmony is prolonged here, arpeggiations occur in the bass under the tonic and subdominant harmonies. In the 40<sup>th</sup> measure, we hear a local fifth progression beginning on the fifth of A major, continued with the arpeggiations. The same progression is heard after the arpeggiations. The fourth and the third degree of the transferred *Urlinie* of A major is heard over the tonic and the dominant chords in bar 45, and it arrives to the second degree after some ascending and descending arpeggiations in bar 49 and the first degree in the 50 and is emphasized by a coupling in the measure 51. (Figure 5)





**Figure 5.** W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, m. 30-51

Development is based on the intervallic progressions and question-answer relationships between the right and the left hands over the transient harmonies. The section begins with the a minor and we hear the primary tone (dominant minor) in the first measure (bar 52). The A in the upper voice is transferred to one octave lower and the C in the bass is transferred two octaves higher forming an unfolding with the A in the same register and the intervallic progressions become 3<sup>rd</sup> here. This action is forming the question and answer relationship. Later the same thing happens in E minor, first appearing over the dominant then tonic; and then over the dominant of b minor. After this we hear f sharp minor, e minor and d minor as transients while there are D, C natural, and B flat in the upper voice. This kind of sequential motions in a development is called a “core” (Caplin, 1998). There is a descending fifth progression starting at the beginning of the development section and lasting until the 66<sup>th</sup> measure. A descending octave progression starting in the 66<sup>th</sup> measure leads us to the dominant of D major in bar 70. After some ascending and descending progressions, we arrive the recapitulation in measure 72. (Figure 6)



Development D:  $\hat{5}$   
a:  $\hat{1}$



52  
6 6 6 6 6 6 6 6  
= a: i i<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/iv = e: V<sub>7</sub>  
= a: i = e: V<sub>7</sub>

56  
6 6 6 6 6 6 6 6  
3 3 3 3 3 3 3  
i i i<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/iv = b: V<sub>7</sub>

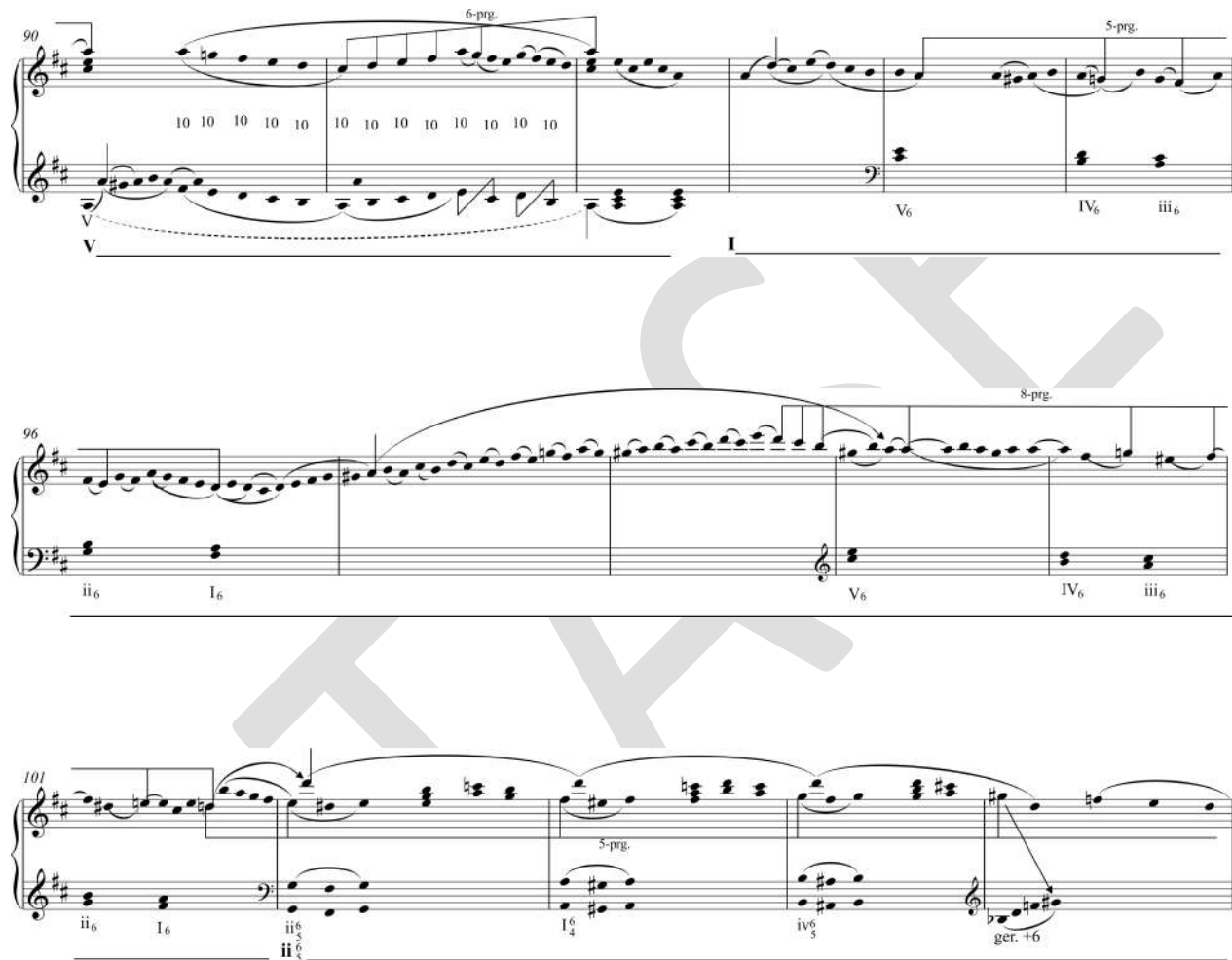
60  
i VI  
= f#: vii<sub>3</sub><sup>4</sup> i<sub>6</sub> = e: vii<sub>3</sub><sup>4</sup>

64  
i<sub>6</sub> = d: vii<sub>3</sub><sup>4</sup> i<sub>6</sub> V<sub>7</sub><sup>4</sup> i<sub>6</sub> V<sub>6</sub><sup>4</sup> VI<sub>6</sub> V<sub>6</sub><sup>4</sup> VI<sub>6</sub> vii<sub>6</sub>/iv i<sub>6</sub> vii<sub>6</sub>/iv i<sub>6</sub> III<sub>6</sub>

69  
II<sub>6</sub> I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> = A: vii I  
= D: V<sub>7</sub>

Figure 6. W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, m. 52-71

In the recapitulation, everything is same as the exposition until the subordinate theme. Subordinate theme begins in measure 93 and gives us the suspensions with 6<sup>th</sup> intervallic progressions twice again. After the 102<sup>nd</sup> measure we hear the neighbouring relations in the bass and the fifth progression at the inner voice and this lasts until the bar 105 and leads to the 105<sup>th</sup> measure by octave transfer in 105<sup>th</sup> measure. (Figure 7)



**Figure 7.** W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, m. 90-105

A voice exchange appears in 106<sup>th</sup> measure and an ascending fifth progression comes over the dominant harmony starting on the exchange voice. Then we hear the tonic and subdominant triad arpeggiations alternating between the right and the left hands and forming a question-answer relationship. Then the dominant chord that we heard as a secondary dominant in the exposition comes as the dominant of the tonic in bar 112. Another fifth progression begins in bar 112 and descends until bar 113 and the previous three measures are repeated by this point. We hear the fourth and the third degree of the *Urlinie* in the 117<sup>th</sup> measure over the dominant seventh and the tonic harmonies, then the second degree in the 119<sup>th</sup> measure. Arpeggiations take place for a while and E is prolonged with a progression up to G and then down to E again until 125. In the 126<sup>th</sup> bar, we hear the same coupling relationship appears at the end of the exposition. (Figure 8)



106

5-prg.

V<sub>2</sub> ii V V IV V<sub>7</sub> V<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>7</sub> V<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>7</sub>

110

V I IV V<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>7</sub>

113

V I IV V<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>7</sub>

116

I V<sub>6</sub>/<sub>5</sub> I IV vii<sub>7</sub>/V

119

V V<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I vi IV ii V<sub>7</sub> I IV vii<sub>7</sub>/V

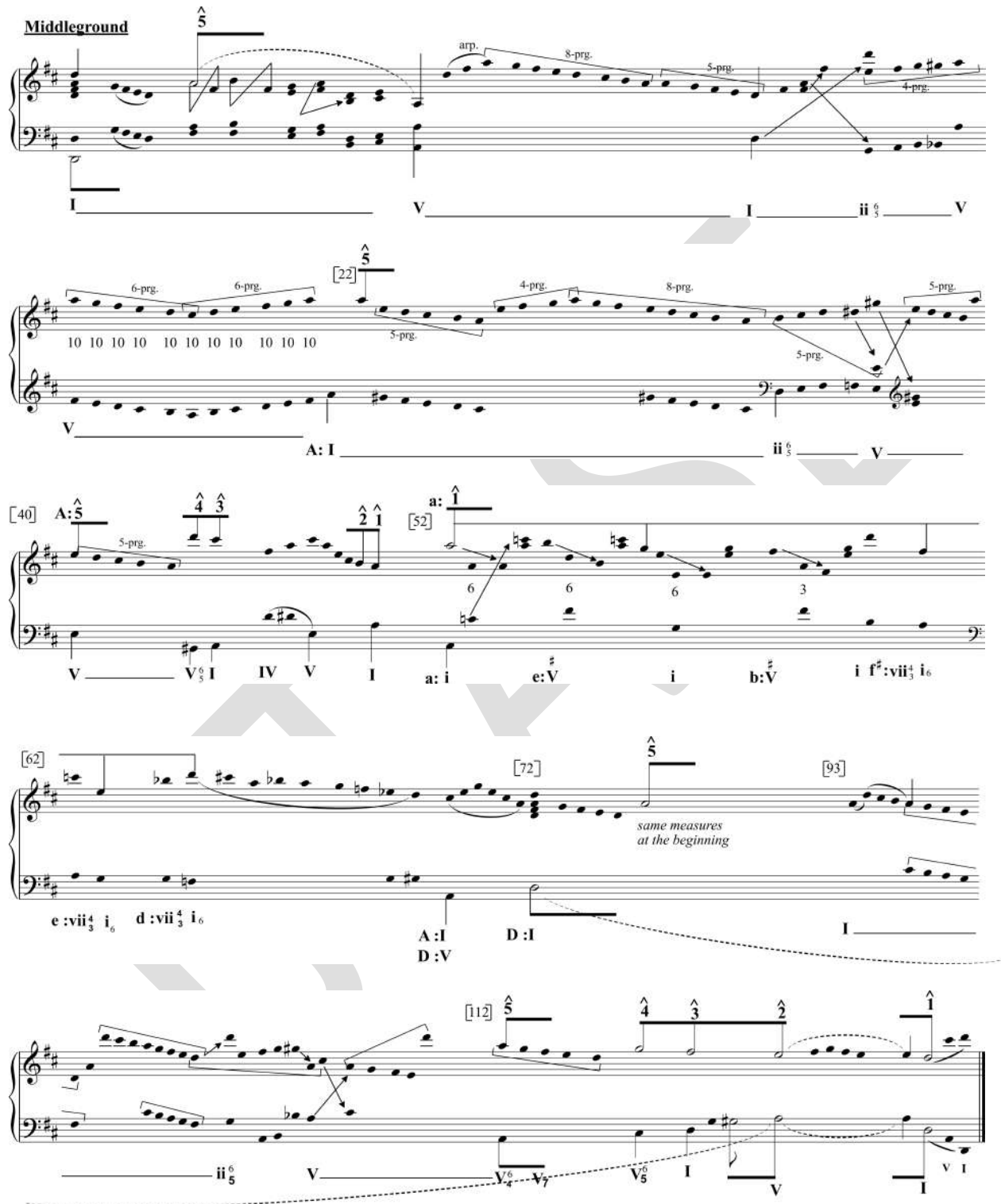
124

V<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I

**Figure 8.** W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, m. 106-127

Displayed below is the composition's Middleground (Figure 9)

**Middleground**

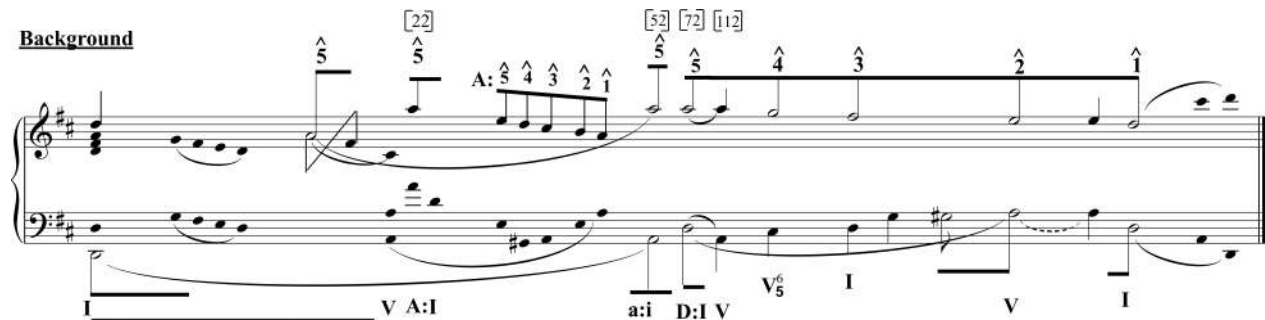


I V I ii<sup>6</sup> V  
 V A: I ii<sup>6</sup> V  
 [40] A:  $\hat{5}$  5-prg.  $\hat{4}$   $\hat{3}$  2 1 [52] a:  $\hat{1}$  6 6 6 3  
 V V<sup>6</sup> I IV V I a: i e: V i b: V i f#: vii<sup>4</sup> i<sub>6</sub>  
 [62] e: vii<sup>4</sup> i<sub>6</sub> d: vii<sup>4</sup> i<sub>6</sub> [72] [93] same measures at the beginning  
 A: I D: V I  
 [112]  $\hat{5}$   $\hat{4}$   $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$   
 ii<sup>6</sup> V V<sup>6</sup> V<sup>7</sup> V<sup>6</sup> I V I

**Figure 9.** W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, Middleground

Displayed below is the composition's Background (Figure 10)

**Background**



**Figure 10.** W. A. Mozart's K.284 Piano Sonata First Movement, Background

### Conclusion

The article titled "The Schenkerian Analysis of Mozart's Piano Sonata K.284 First Movement" dissects the musical structure of this important work by Mozart, which has been selected for this purpose, by breaking it down into layers and revealing the organic connections among these layers through deductive methods in the background. In this way, it helps us understand the dominant structure in the music by starting from the whole, bringing to light the foundational principles upon which the music is constructed. This analysis aims to elucidate the fundamental building blocks of the composition and its structural features within tonality.

The analysis begins with the opening theme of the sonata's first movement, dissecting the development section and the recapitulation, revealing how the composer organized the music. By examining relationships such as the main theme, subthemes, and their development, it showcases Mozart's musical language within the sonata form.

Schenkerian analysis is just one among several diverse methods used for analyzing music. Each analysis approaches music from a specific perspective, and different analysis methods thus examine music in terms of different structural relationships. In this study, the Schenkerian analysis approach, based on Schenker's own claims and viewpoint, indeed appears to be highly useful for works constructed upon a distinct tonality, such as sonata form. On the other hand, it appears challenging for this analysis method to be equally effective when it comes to musical works where tonality is stretched to its limits or entirely abandoned. Therefore, Schenkerian analysis is much more suitable for analyzing the repertoire from the Baroque, Romantic, and Classical periods rather than music based on atonal forms that began to become prevalent from the early 20th century onwards.

As a result, Schenker analysis has contributed to a better understanding of the musical characteristics of the first movement of W. A. Mozart's Piano Sonata K.284 and has allowed for a more profound exploration of the structural and theoretical aspects of Mozart's music. Such analyses are valuable not only for musicians working in the field of composition but also for musicians in the realm of instrumental education, as they enable us to track and comprehend developments throughout music history. The continuous and repeated application of similar analyses to different pieces of music is extremely important for musicians to grasp structural relationships. This analysis aims to be a resource for music theory students, musicologists, and anyone interested in gaining a better understanding of Mozart's works. Conducting such analyses will be beneficial in order to comprehend the reasons behind Mozart being recognized as one of the leading composers of his era.

### Ethics

The author declares that the work is written with due consideration of ethical standards.

**REFERENCES**

- Agawu, V. K. (1989). Schenkerian Notation in Theory and Practice. *Music Analysis*, 8(3), 275–301.
- Bulur, E. (2019). Müzik Analizinde Schenker Yaklaşımı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(1), 21-46.
- Burkhart, C., & Schenker, H. (1978). Schenker's "Motivic Parallelisms." *Journal of Music Theory*, 22(2), 145–175.
- Cadwallader, A. & Gagné, D. (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, New York: Oxford University Press.
- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Caplin, W. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Forte, A. & Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton
- Schenker, H. (1979). *Free Composition in of Musical Theories and Fantasies*. (çev: Oster, E.) New York: New York, London, Longman.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Wadsworth, B. K. (2016). Schenkerian analysis for the beginner. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 177-220.

## 20.YÜZYIL SES DÜNYASI BAĞLAMINDA ÇEVRESEL SESLERİN HAREKET VE GÖRSEL KARŞILIKLARININ ARAŞTIRILMASI: “AKUSTİK DEVİNİMLER”<sup>1</sup>

### EXPLORING THE KINETIC AND VISUAL CORRELATIONS OF ENVIRONMENTAL SOUNDS IN THE CONTEXT OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY SOUND WORLD: “ACOUSTIC MOVEMENTS”

Melike AY BARTIN

Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı

Bestecilik ve Orkestra Şefliği ASD, İstanbul, Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7849-7013>

[melike.ay@mgsu.edu.tr](mailto:melike.ay@mgsu.edu.tr)

**Received:** July 14, 2023

**Accepted:** October 21, 2023

**Published:** October 31, 2023

#### Suggested Citation:

Ay Bartın, M. (2023). 20.yüzyıl ses dünyası bağlamında çevresel seslerin hareket ve görsel karşılıklarının araştırılması: “akustik devinimler”. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 356-369.



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

#### Öz

20. yy başından itibaren Batı Avrupa ve Amerika'da teknoloji ve toplumsal alanlarda yaşanan değişim sürecinden estetik ve düşünsel kuramlar da etkilenmiş, dönemin sanatçılarının geleneksel sanat anlayışı, dünyayı algılama ve yorumlama şekilleri değişmiştir. Müzik alanında İtalyan fütürist ressam ve besteci Russolo'nun 1913 yılında yazdığı etraftaki tüm gürültülerin birer müzikal öge olarak kullanılabileceğini savunduğu "Gürültü Sanatı" manifestosu ve Pierre Schaeffer'in akustik dünyada var olan sesleri kaydedip değişik işlemlerden geçirerek yepyeni bir ses oluşturduğu Musique concrète (somut müzik) anlayışı yeni ses dünyası arayışındaki en önemli adımlardır. İnsan günlük hayatta farkında olmadığı büyük bir ses kalabalığının içinde yaşar. Bir süre sonra bu seslere karşı duyarsızlaşır. Fakat dikkat edildiğinde etrafta pek çok farklı sessel örgüler görülebilir. Çevrede müdahale etmeden oluşmuş ses yapıları bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu çalışmada ilk olarak 20. yüzyıl ortalarından itibaren değişen ses dünyası ve bu değişimin müzikteki etkileri ele alınmıştır. Ardından bu bakış açısıyla çevremizde müdahale etmeden oluşmuş, ritmik ve ezgisel yapılarına göre seçilmiş seslerin harekete, müziğe, çizimlere dönüşme ve birbirine entegre edilmesi ile ortaya çıkan Akustik Devinimler adlı performansın oluşum süreci anlatılmıştır. Dansçılar ve ressamlardan oluşan gruplarla bu ses verilerinin hareket ve çizim karşılıkları araştırılmış, çalışmada ortaya çıkan her ses verisinin hareket karşılıkları bir koreografiye dönüştürülmüş, çizim karşılıklarından koreografinin görsel malzemesi elde edilmiş ve aynı ses verileri ile ayrıca tüm koreografinin müziği oluşturulmuştur.

**Anahtar Terimler:** Ses, Gürültü, Elektronik Müzik, Dans, Resim.

#### Abstract

Since the beginning of the 20th century, the process of change in technology and social domains in Western Europe and America has influenced aesthetic and intellectual theories. The traditional art paradigms of the era have been shattered, leading to alterations in how the world is perceived and interpreted. In the field of music, the Italian futurist painter and composer Russolo's 1913 manifesto, "The Art of Noise," advocated for the use of all surrounding noises as musical elements, while Pierre Schaeffer's concept of Musique Concrète involved recording existing sounds from the acoustic world and subjecting them to various processes to create entirely new sounds. These developments represent crucial steps in the quest for a new sonic realm. In daily life, people live amidst a vast array of sounds, often unaware of their presence. However, with careful attention, various sonic structures can be observed in the surroundings. Naturally occurring soundscapes, untouched by human intervention, serve as the starting point for this research. This study first examines the changing soundscapes from the mid-20th century onwards and their impact on music. Subsequently, it describes the process of creating the performance titled "Acoustic Movements," which involves selecting sounds from the environment based on their rhythmic and melodic qualities and transforming them into movement and music, as well as integrating them together. The research involves exploring the correlations between

<sup>1</sup> Bu makale, Melike Ay Bartın/MSGSÜ/Güzel Sanatlar Enstitüsü/Sahne Sanatları ASD/Modern Dans Programı/Doç. Dr. Tuğçe Tuna / “Yaşam Alanlarındaki ses Yapılarının Bedenle olan İlişkisi” başlıklı yayınlanmış sanatta yeterlilik tezinden üretilmiştir.

these sound data and the movements of dancers and the visual representations created by painters. Each sound datum's movement counterpart has been translated into choreography, visual elements are derived from the drawing counterparts, and, additionally, the entire choreography's music has been created using the same sound data.

**Keywords:** Sound, Noise, Electronic Music, Dance, Painting.

## GİRİŞ

18. yüzyılın ortalarında Avrupa'da başlayan Sanayi Devrimi, 20.yüzyılda elektrik, radyo, telgraf gibi buluşlarla devam etmiş, son olarak II. Dünya Savaşı'ndan sonra nükleer enerji, bilgisayar teknolojisi ile günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Bu gelişmelerle birlikte gürültü kavramı ortaya çıkmıştır. Böylece insanın sadece hayvan ve doğa seslerinden oluşan ses dünyası dönüşüme uğramıştır. Düşünsel ve estetik kuramlar da bu değişim sürecinden etkilenmiştir. Geleneksel sanat anlayışlarının ötesinde, hem felsefi, hem sanatsal, hem de teknik açıdan yeni arayışlara girilmiştir. Günümüzde büyük bir ses kalabalığının içinde yaşayıp farkında olmadan pek çok sese maruz kalırız. Yaşam alanlarında bu kadar fazla sesin olması insanı bir süre sonra bu uyarılara karşı duyarsızlaştırır. Fakat dikkatli bir dinlemeyle etrafta anlamlı sessel örüntüler fark edilebilir. Russolo'nun 1913'te yazdığı “Gürültü Sanatı”ndan bir alıntı günümüz dünyasını ses ortamını açıklar niteliktedir:

Antik yaşam tamamen sessizlikti. 19. Yüzyılda makinelerin icat edilmesi ile birlikte, gürültü ortaya çıktı... Müziğin geldiği karmaşık yapının şu anki gereksinimi gürültünün de müziğin bir parçası olarak kullanılabilmesidir. Şu an içinde bulunulan durumun hızla geçilmesi ve sonsuz çeşitlilikle olan seslerin kullanıldığı bir anlayışa ilerlenmesi gerekmektedir. Bu anlayış içerisinde gürültü kaçınılmaz bir eylemdir. Eğer dünyayı bu şekilde duymaya çalışırsak etrafımızdaki seslerin çeşitliliğinin farkına varacağız. Çünkü pistonlardan çıkan sesler, sokaktaki araba sesleri, fabrikadaki makine sesleri, kapıların çarparken çıkardığı, sesler, trenlerin gürültüleri ve daha burada sayamadığımız bir çok şey yeni dünyanın yeni sesleridir (Russolo, 1913, s. 6-7).

Bu bağlamda çevremizde kendiliğinden oluşmuş, ritmik ve ezgisel yapılarından dolayı fark edilmiş sesler bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu ses verilerinin hem doğal hem de elektronik ortamda değişiklik yapılmış hallerinin, dinleme ve yönlendirme yöntemleriyle hareket ve çizim karşılıkları araştırılmış, elde edilen verilerle bir koreografi, aynı ses malzemesi ile koreografinin müziği oluşturulmuştur. Ortaya çıkan “Akustik Devinimler” adlı performansta aynı malzemenin dans, resim ve müzik olmak üzere üç farklı disiplinde nasıl ifade edildiğini, birbirini nasıl şekillendirdiğini ve bu ortak algılama biçiminin nasıl geliştiğini görmek mümkündür. Bir sonraki bölümde Akustik Devinimler performansının yapısına paralellikleri nedeniyle Russolo ve Schaeffer'in felsefi ve sanatsal yaklaşımlarına odaklanılmıştır. Sonrasında Akustik Devinimler performansının oluşum süreci detaylı olarak anlatılmış ve çıkarımlar yapılmıştır.

## 20.Yüzyılda Müzikte Yeni Sesler

İlk kez 1906'da, İtalyan besteci ve piyanist Ferruccio Busoni “Yeni Bir Müzik Estetiği için Taslak” (Sketch of a New Aesthetic of Music) adlı makalesinde müziğin gerçek doğasının ortaya çıkabilmesi için bestecinin geleneksel materyal ve müzikal tekniğin ötesine geçmesi gerektiği savunmuştu. 1909'da İtalyan şair Emilio Filippo Tomasso Marinetti yayınladığı “Fütürizm Manifestosu”nda (Manifesto del Futurismo) tüm sanat alanlarında geçmişteki tüm gelenek ve estetik değerlerin geçmişte bırakılıp dönemin değişimine eşzamanlı yeni biçimler ve anlatım yolları bulunması gerektiğini öne sürmüştü. İtalyan besteci Balilla Pratella'nın fütürist düşünceye paralel olarak müzik sanatının da bütün geleneklerden arındırılması gerektiğine değindiği “Fütürist Müzik” (La Musica Futuristica) manifestosunun ardından 1913'te İtalyan ressam ve besteci Luigi Russolo “Gürültü Sanatı” (L'Arte dei Rumori) adlı manifestosunu yayınladı. Bu metin müzikte ses olgusunun dönüşüm sürecinin ilk basamaklarından biri olarak kabul edilebilir.

Russolo sesi daha geniş anlamıyla algılayan ve kabul eden yeni bir müzik anlayışını açıkladığı manifestosunda bu yeni ses dünyasındaki tüm seslerin, gürültülerin klasik ve romantik dönemlerin estetik



anlayışa göre kullanılan ses malzemesinden çok daha zengin olduğunu ve artık yeni bir ses algısı geliştirmek gerektiğini şu sözleriyle belirtir:

Müzikal ses, tını çeşitliliği ve niteliği açısından çok sınırlıdır. En karmaşık orkestra dört ya da beş çalgı grubuna indirgenebilir: yaylılar (corda ve pizzicato), üflemeliler (metal ve tahta) ve vurmali çalgılar. Müzik, bu kısıtlı çalgı çemberi içerisinde dönerek boşuna yeni tınlar elde etmeye çabalamaktadır. Müzikal ses dağarını oluşturan bu dar çemberi ne olursa olsun kırmalı ve müzik dışı seslerin sonsuz çeşitliliğini keşfetmeliyiz (Russolo, 1913, s. 6).

Russolo'ya göre örgütlenmiş her türlü ses müzikal ses olarak kabul edilebilir: “Biz bu çeşitli gürültü-sesleri armonik ve ritmik açıdan düzenlemek ve notaya almak istiyoruz. Niyetimiz bu gürültü-seslerin düzensiz titreşim ve hareketlerini yok etmek değil. Sadece gürültü- sesin kendi düzensiz ve karmaşık titreşimleri arasından baskın titreşimin ses perdesini belirlemek istiyoruz.” (Russolo, 1913, s. 9). Russolo bu örgütlemeyi sağlamak için *intonarumori* adlı gürültü çıkaran makineleri icat etmiştir.

Russolo'nun manifestosu ve fütüristlerin genel kuramları 20. yüzyılın yeni ses dünyasını oluşturmuştur. Müziğin tarihsel gelişimi farklı bestecilik yöntemleri, yeni tını arayışları, yeni çalgı ve çalgı tekniklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fakat en büyük değişim teknolojinin gelişimiyle gerçekleşmiştir. 1906'da Kanadalı mucit Thaddeus Cahill seslerin bir klavye ile kontrol edildiği ilk elektromekanik müzik enstrüman olan *Telharmonium*'u, ardından ilk elektronik çalgı diyebileceğimiz *audition piano*'yu üretmiştir. *Telharmonium* ve *audition piano* günümüze kadar gelmeyi başaramamışsa da 1919'da Moskova'lı fizikçi Lev Sergeviç Termen'in icadı, *theremin* hala kullanılmaktadır. *Theremin* 1950'lerin sonunda Robert Moog<sup>2</sup> adlı fizikçi tarafından portatif bir hale getirilip satışa sunulmuştur. Bu birçok bestecinin yeni fikirler üretmesini pratik hale getirmiştir. Aynı dönemde Fransız mühendis Maurice Martenot bugünkü elektronik piyanoların atası denilebilecek *ondes martenot* adlı aygıtı icat etmiştir. İki oktavlık klavyesiyle vurmali çalgı etkisi veren bir ses üreten ve bu sesleri döngüsel bir şekilde tekrar edebilen *rhythmicon* adlı bir aygıt dünyadaki ilk elektronik ritim aygıtıdır. Tüm bu gelişmeler günümüz elektronik çalgı ve dijital müzik programlarının ilk adımlarıdır.

Russolo yeni tını arayışını farklı sesler üreten çalgılar icat ederek gerçekleştirirken Fransız mühendis, besteci Pierre Schaeffer yeni tını arayışını farklı bir şekilde, çevrede varolan sesleri manipüle ederek gerçekleştirir. *Musique concrète* (somut müzik) kavramı ilk kez Schaeffer tarafından ortaya atılmıştır. Schaeffer'e göre ses kaydedildiğinde bağlamından kopar, yapılan düzenlemelerle yepyeni somut bir ses haline gelir. Schaeffer kağıt üstündeki notaların soyut olduğunu, seslendirildikleri zaman somut hale geldiklerini savunur. Buna karşın *musique concrète* somut olarak var olan sestene yola çıkmakta ve bunları bir kompozisyon içinde soyutlamaktadır. Heykeltraş nasıl somut bir malzeme olan çamuru heykele dönüştürüyorsa besteci de kağıt üzerine yazdığı soyut notalar yerine sesin kendisini kullanarak onu bir besteye dönüştürebilir.

Schaeffer bir çalgı tarafından üretilmemiş, çevresel seslerle çalışarak müzik diline müzik dışı sesleri katan bir anlayış getirmiştir. Çevreden kaydettiği sesleri tersten çalma, çalma hızında değiştirme, sesin doğuşkanlarının frekansıyla oynama gibi çeşitli müdahale yolları denemiştir. Pierre Henry ile yaptığı *Symphonie Pour un Homme Seul* (Yalnız Bir Adam için Senfoni-1950) adlı çalışmada insan sesi ve nesne sesi olmak üzere iki başlık altında çalışan Schaeffer konuşma, kahkaha, ıslık gibi seslerin yanında hazırlanmış piyano ve farklı nesnelerin seslerini çeşitli şekillerde işleyerek kullanmıştır (Ay Bartın, s. 26).

Schaeffer'e göre somut müzik teknolojinin olanakları insanın yaratıcı estetik anlayışının birleşimidir. “Doğa ve insan arasında hangisi müzisyendir diye sorabiliriz. Daha doğrusu müzik yalnızca insan kulağında anlam kazanıyorsa, müzik yaptığımızda mı başlar yoksa duyduğumuzda mı?”<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Robert Moog: Moog Synthesizer'in yaratıcısıdır. Elektronik müziğin yanı sıra rock müzikte de popüler hale gelen synthesizer'lar Beach Boys, Monkeys, Beatles ve Pink Floyd gibi gruplar tarafından kullanılmıştır

<sup>3</sup> <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00079/pierre-schaeffer-entretien.html>

Yeni ses dünyalarının araştırılmasında yapılan tüm çalışmalar manyetik bant teknolojisinin gelişimiyle bambaşka bir boyuta ulaşmıştır. Almanya'da gelişen *Elektronische musik* ekolü elektronik kaynaklı seslerle, Fransa'da gelişen *Musique concrète* ekolü doğal seslerle, Amerika'da gelişen *Tape Music* ekolü ise hem elektronik hem doğal seslerle çalışmalar yapmıştır [Melike Ay Bartın, Yaşam Alanlarındaki ses Yapılarının Bedenle olan İlişkisi (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü/Sahne Sanatları ASD/Modern Dans Programı, Sanatta Yeterlik Tezi, 2017), 138 s.] (Ay Bartın, s. 29). John Cage ses olgusu üzerine geliştirdiği kuramlarda, var olan her sesi müzikal malzeme olarak kabul ederek bestecinin geleneksel bestecilik yöntemlerinin dışında yöntemler geliştirmesi gerektiğini öne sürmüştür. Bir çok eserinde bu düşünceden yola çıkarak çevresel sesleri kaydetmiş, bunlar üzerinde çeşitli değişimler yaparak eserlerini oluşturmuştur. Cage, Morton Feldman, Christian Wolff ve Earle Brown ile kurduğu “Music for Magnetic Tape Project” (Manyetik bant için Müzik Projesi) kapsamında hem doğal sesleri hem yeni ürettikleri 600 farklı sesi manyetik bantlara kaydetmiş, bu parçaların sıralarını rastlantısal olarak belirleyerek bir yapıt üretmişlerdir.<sup>4</sup> Karlheinz Stockhausen 1954'te yeni tını arayışında yüz yılın dönüm noktası sayılabilecek *Gesang Der Jünglinge* adlı eserinde şarkı söyleyen çocukların seslerini manipüle etmiş, başka kaydedilmiş sesler ve elektronik ortamda yarattığı seslerin tümünü birlikte kullanmıştır (Ay Bartın, s.30).

“Gürültü Sanatı” eserinin sonuç kısmınının 7. maddesi Russolo'nun ne kadar ileri görüşlü olduğunu gösterir:

Gürültülerin çeşitliliği sonsuzdur. Bugün binlerce farklı ses üretebileceğimiz makinelere sahibiz. Bu makinelerin çoğalmasıyla bir gün on, yirmi, otuz bin farklı ses ayırt edebileceğiz. Bu gürültüleri taklit etmektense sanatsal bakış açımıza göre bu sesleri birleştirebileceğiz (Russolo, 1913, s.12).

Farklı bestecilik yöntemleri, yeni tını, yeni çalgı ve çalgı teknikleri ile başlayan arayış, kayıt teknolojisi ile sesin doğasında yapılan değişikliklerle, sesi sıfırdan üretebilmeye yepyeni bir boyuta ulaşırken, bilgisayar teknolojisi sayesinde elektronik müzik bugünkü şeklini almış, gelişen teknolojiyle de şekillenmeye devam etmektedir (Ay Bartın, s. 28).

### **Ses ve Anlam**

Bir sesin var olabilmesi için bir kaynak olması ve o kaynağın titreşmesi gerekir. Ses, kaynağına bağlı olarak anlam kazanır. İnsan, sesi çıkaran kaynağa dair referanslarını kullanarak sesi tanımlar. Bu tanımlama süreci, daha önce edinilen deneyimler ve bilgiler ışığında şekillenir. Tanımlama, sesin kaynağını adlandırma, benzetme veya hissettirdiği duyguları tanımlama olmak üzere üç şekilde gerçekleşebilir. Akustik ortamda var olan ses elektronik olarak değişime uğratıldığında ses kaynağını, öz anlamını kaybetmiş olur. Fakat bu sesin anlamsız bir unsura dönüştüğü, ya da artık var olmadığı anlamına gelmez. John Dack “Pierre Schaeffer and the Significance of Radiophonic Art” (Pierre Schaeffer ve Radyofonik Sanatın Önemi) adlı makalesinde şöyle demektedir: “Sesler, ait oldukları kaynaktan kopartılarak bağlamlarından ayrıldığında çok düşsel, neredeyse büyülü biçimler alabilir.” (Dack, 10. cilt 2. bölüm) Daha sonraki bölümde ortaya çıkış süreci anlatılacak Akustik Devinimler adlı performansın ana malzemesi çevrede müdahale etmeden oluşmuş seslerdir. Dansçı ve ressamlarla çevreden kaydedilen seslerin hem doğal hem de üzerinde değişiklik yapılmış halleri ile çalışılmıştır. Bu iki çalışma grubunda müdahale edilmemiş seslere verilen hareket ve çizim karşılıkları çoğu zaman ortak olup, müdahale edilen seslerin karşılıkları ise daha fazla çeşitlilik göstermiştir. Üzerlerinde değişiklikler yapıp yani ait oldukları kaynaktan kopartılıp bağlamından ayrılmış ses verileriyle yapılan araştırmalarda daha yaratıcı sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Ses soyutlaştırılmış olsa da öz anlamından bağımsız bir şekilde var olabilir. Sıfırdan elektronik ortamda üretilen ses bu durum için iyi bir örnek olabilir. Yapı itibarıyla bir referansı olmayan, soyut bir unsur olan elektronik ses akustik ortamda mevcuttur. İnsan etrafındaki her şeyi anlamlandırmaya ihtiyaç duyar.

<sup>4</sup> <http://www.ufukonen.com/tr/elektronik-muzigin-onculeri-ve-ses-kulturu.html>

Dünyayı ancak bu şekilde kavrayabilir. Bu anlamlandırmayı önceki deneyimleri doğrultusunda yapar. Dolayısıyla insan öz anlamından soyutlanmış sese de bir anlam yükleme ihtiyacı duyacak ve bu, öznel bir anlam olacaktır. Bu bağlamda dansçı ve ressamın çoğunlukla aynı ses malzemesini benzer şekilde ifade etmiş olsa da o ifade kişinin kendi özelliklerini barındırmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan sonuçlar öznel bir anlam taşır.

### **3. Akustik Devinimler Performansı Oluşum Süreci**

Bu makalede sunulan Akustik Devinimler adlı performansın oluşum sürecinde önce çevremizde müdahale etmeden oluşmuş sesler toplanmış, bu ses verileri ile dansçı ve ressamın oluşum gruplarıyla bu seslerin hareket ve çizim karşılıkları araştırılmıştır. Çalışmada ortaya çıkan her ses verisinin hareket karşılıkları bir koreografiye dönüştürülmüş, çizim karşılıklarından koreografinin görsel malzemesi elde edilmiş ve aynı ses verileri ile ayrıca tüm koreografinin müziği oluşturulmuştur.

Çalışmanın temelini oluşturan ses verileri müdahale edilmeden oluşmuş, ritmik ve ezgisel yapılarından ötürü tesadüfen fark edilmiş seslerdir. Bu ses verileri kaynak açısından iki grupta toplanmıştır:

1-Başka bir amaç için kullanılan ses kaynağının tesadüfen ritmik, melodik ve takip edilebilir bir yapı oluşturmasıdır. Örneğin, yürüyen merdivenlerin çalışması için bir kişinin başlatma düğmesine basmış olması müdahale kriteri sayılmamaktadır. Yürüyen merdiveni çalıştırmak bir ses malzemesi yaratma amaçlı değildir.

2-. Yağmur, dalga, rüzgar gibi doğa sesleri.

Ses verilerinin doğal halleri ve üzerlerinde yapılan değişikliklerle ortaya çıkan yeni veriler ayrıca müzikal yapı açısından da iki gruba ayrılmıştır.

1- Ritmik Yapıya Sahip Sesler : a) Elektrik Sayacı b) Duş c) Yazıcı d) Yürüyen Merdiven

2- Ezgisel Yapıya Sahip Sesler : a) Sifon b) Yağmur c) Kapı

Ritmik yapıya sahip sesler belli aralıklarla tekrar eden yapılardan, ezgisel yapıya sahip sesler ses yükseklikleri barındıran yapılardan oluşmaktadır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Modern Dans bölümü öğrencileriyle işitsel verinin hareket karşılığı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Grafik Bölümü öğrencileriyle ile işitsel verinin görsel karşılığı araştırılmıştır.

Çalışmanın başlarında her iki grup da içgüdüsel olarak sesin kaynağını bulmaya çalışmıştır. Bu çalışmada su damlası sesinde damlayan bir musluğun resmine, ya da kapı kapanma sesinde kapı kapama hareketine ulaşmak hedeflenmemiştir. Asıl amaç sesin kaynağını bulmak değil, bu ses kaynağı sayesinde ortaya çıkmış tınının geri bildirimini almak ve grubun bunu kendi disiplinleri yoluyla ifade etmelerini sağlamaktır.

Dansçı ve ressam gruplarıyla yapılan hareket/çizim araştırmaları iki şekilde gerçekleşmiştir. İlk olarak dinlemeyle eş zamanlı ortaya çıkan içgüdüsel hareketler/çizimler üzerinde durulmuş, beden/kalem düşünmeden sese nasıl cevap verdiğini araştırılmıştır. Bu yüzden bu aşamada dinlemeden önce herhangi bir yönlendirme yapılmamıştır. İkincisinde ise ses verisi üzerine soru-cevap yöntemiyle yapılan yönlendirmeler sonucunda hareket/çizimler bu kez ya ses malzemesindeki ritmik yapı, melodi, atonal yapı gibi müzikal öğeler üzerinden ya da ses malzemesinin yarattığı atmosfer, duygu ve hikâyeden yola çıkarak oluşturulmuştur. Müdahale edilmemiş ve üzerinde değişiklikler yapılmış seslerin tümü yukarıdaki yöntemle çalışılmıştır.

Koreografinin bütünü bu iki tür ses verisiyle yapılan çalışmalarda ortaya çıkan hareketlerden yapılan seçmelerden ve bu seçilen hareketlerin koreografinin müziğiyle uyumlu bir şekilde harmanlanmasıyla oluşturulmuştur. Performansın müziği de Audition programı kullanılarak aynı şekilde hareket ve çizim verilerini araştırmada kullanılan, müdahale edilmemiş ve üzerinde değişiklikler yapılmış seslerin tümünün bir müzikal kompozisyon mantığında birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Koreografide ihtiyaç olan yerlere

göre belirli bölümler uzatılmış, kısaltılmış, bazı ses verileri kullanılmaktan vazgeçilmiş, dansçıların fiziksel zorluk yaşadığı yerleri rahatlatmak amaçlı müziğe arada dansçıların dinlenebileceği yapılar eklenmiştir. Her ses verisi için elde edilen görsel malzeme film formatında düzenlenmiş, müzikal kompozisyon da eklenerek koreografinin sunumunda projeksiyonla kimi zaman dansçıların üzerine yansıtılarak kimi zaman fon olarak kullanılmıştır.

“**Tablo 1**”de çalışma süresince sorulan soru ve verilen cevaplar sunulmuştur. Aşağıda bu çalışmada kullanılan seslerin açıklaması sunulmuştur

Sifon 1, Elektrik Sayacı 1, Yazıcı 1, Duş 1, Kapı ve Yağmur kaydedilen ses malzemesinin doğal halleri, Sifon 2, Elektrik sayacı 2, Yazıcı 2, Duş 2 üzerinde çeşitli değişimler yapılmış şekilleridir. Yürüyen merdiven sesi tek başına araştırılmamış, performansın müziği oluştuktan sonra koreografisi çalışılmıştır.

Sifon 1 ses verisine dansçı ve ressam grup aynı cevapları vermiş, iki grup da sesi rahatsız edici bulmuştur. Sesin kaynağını somut olarak tanımlayabilmişlerdir. (Su damlası, çelik üçgen, boru, göktaş vb.) Sifon 2 ses verisine iki grup yine aynı cevapları vermiş bu kez sesi daha soyut, esrarengiz bulmuş, bu kez sesin kaynağını tanımlayamamışlardır. İki grup da mağarada olduklarını ifade etmiştir. Ressamlar dansçılardan farklı olarak sesi renkle tanımlamıştır. **Şekil 1a** ses verilerinin görsel karşılıklarından, **Şekil 1b** ise ses verilerinin hareket karşılıklarından örnek olarak seçilmiştir.



**Şekil 1a.** Sifon görseli



**Şekil 1b.** Sifon hareketi

Elektrik Sayacı 1 ses verisini iki grup da neşeli, eğlenceli ve ritmik bulmuştur. Ses verisinin ritmik yapısını iki grup da saat, makine, metronom gibi düzenli hareket eden nesnelere tanımlamıştır. Ressam grup sesin düzenli döngüsünü ayine benzetmiştir. Dansçı grup soru-cevap aşamasında ayin kavramından hiç bahsetmese de hareket doğaçlamalarında ayine benzer hareketler yapmıştır. Burada iki grubun ortak algısı gözlemlenmiştir. Elektrik Sayacı 2 ses verisine çok fazla müdahale edilmediğinden verilen cevaplar sesin doğal haline verilen cevaplara benzerdir. Dansçı grup sesin kaynağını bulaşık/çamaşır makinesi gibi çok net değil, bir makine olarak tanımlamıştır. Ortaya çıkan hareketler de bu mekanik yapıya uygun ritmik hareketlerdir. Ressam grup tekrarlı ritmik yapıyı döngüsel bulmuş, buna uygun çizimler yapmış, sesi yine renkle tanımlamıştır. **Şekil 2a** ses verilerinin görsel karşılıklarından, **Şekil 2b** ise ses verilerinin hareket karşılıklarından örnek olarak seçilmiştir.

**Tablo 1.** Soru-Cevap tablosu

	DANSÇILAR			RESSAMLAR		
	Nasıl bir duygu hissediyorsunuz? / Bir sıfatla duyduğunuzu tanımlayın	Neredesiniz?	Ne sesi olabilir?	Nasıl bir duygu hissediyorsunuz? / Bir sıfatla duyduğunuzu tanımlayın	Neredesiniz?	Ne sesi olabilir?
SİFON 1	*Mide bulantısı *Korku *Tedirginlik *Sinir bozucu	*Uzay *Mağara *Denizaltı *Bedenin içi	*Mağarada damlayan su *Çelik üçgen	*Rahatsızlık *Boşluk *Yalnızlık *Derin *Ürkütücü	*Karanlıkta *Mağara *Uzay	*Boruların birbirine çarpması *Yazılım, bilgisayar programı *Göktaşlarının çarpışması
SİFON 2	*Huzursuz *Gergin *Esrarengiz	_____	Bilinmiyor	*Yeşil *Rahatsız edici bir huzur *Uçuk kaçık	_____	*Daha önce dinlenen bir şeyin farklı hali
ELEKTRİK SAYACI 1	*Keyifli *Düzenli *Mekanik *Akıcı	Bir makinenin içi	*Çamaşır/Bulaşık makinesi *Saat *Metronom	*Neşeli *Mutlu *Ferah	*Orman *Ada	*Kabile kutlaması *Ayin *Saat *Dikiş makinesi
ELEKTRİK SAYACI 2	*Eğlenceli *Düzenli *Ritmik	Bir makinenin içi	Bir tür makine	*Çizilenin ritmini hissetme *Sarı dairesel bir yapı	*Sokak *Sarı bir ortam	*Sokakta ksilofon çalan adam
YAZICI 1	*Karmaşa *Ritmik *Gürültülü	Devlet dairesi	*Kesme makinesi *Çamaşır/bulaşık makinesi	*Bozukluk *Karmaşa	*Matbaa *Fabrika	*Metal bir mekanizmanın içinde ilerleyen metal bir parça *Bez yırtılması

YAZICI 2	*Çaresizlik *Devinim	Fabrika	Fabrikada bir makine	*Kaos *Sürekli dönme hissi	başına *Var olmayan bir dünya,değişik yönlere giden seçenekler *Kahverengi ve sarı bir ortam	*Makinenin içi *Makine içindeki pistonların çalışması *Gerçekte var olmayan kahverengi sarı bir mekan
DUŞ 1	Dans etme isteği	*Akustiği bol olan bir yer *Kapalı, karanlık bir dans kulübü	*Davul *Basket topu	*Monotonluk *Düzenli *Tekdüze	*Sanayi bölgesi *Mavi karolu tuvalet *Küvet	*Hıçkırık *Metal lavaboya damlayan mavi su *Patlayan baloncuklar
DUŞ 2	Ayin havası	*Doğada	Bilinmiyor	*Dönme *Dönüşümlü yapı *Ayin	Açık hava	Akustiği bol bir yerde damlayan su
KAPI	*Gerilip gevşeme *Komik	*Çayır *Ev	*Mancınıkla bir şeyi atma *Düşme *Kapı kapanma	*Gevşeme *Israr	Ev	*Kapı açılıp kapanması *Ses çıkaran bir yoyo
YAĞMUR	*Huzurlu *Ritmik *Düzenli *Keskin *Sert	*Mutfak *Doğa	*Kızartma *Yağmur *Karlı televizyon ekranı	*Dingin *Huzurlu	Doğa	*Yağmur *Şelale



Şekil 2a. Elektrik Sayacı Görseli



Şekil 2b. Elektrik Sayacı Hareketi

Yazıcı 1 ses verisini iki grup da gürültülü ve karmaşık bulmuştur. Ses verisinin tekrar eden yapısından dolayı iki grup da ses kaynağını bir makine olarak tanımlamıştır. Yazıcı 2 ses verisi yazıcıya sıkışan kağıt sesinin sürekli tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu durum dansçı ve ressamlara sıkışmışlık, sürekli başa dönem hissi yaratmıştır. Hareketlerde de tekrar edilen yapılar kullanılmıştır. Ressam grup bu döngüsel yapıyı Şekil 3a'daki görselle ifade etmiştir. Performansın 3. bölümünde yazıcının temsil edildiği yerde aşağıdaki görselden esinlenmiş ve yerde yuvarlanırken yapılan kol hareketi bu görselden yola çıkarak oluşturulmuştur. Şekil 3a ses verilerinin görsel karşılıklarından, Şekil 3b ses verilerinin hareket karşılıklarından örnek olarak seçilmiştir

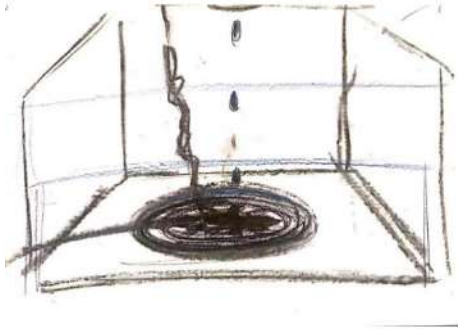


Şekil 3a. Yazıcı Görseli



Şekil 3b. Yazıcı Hareketi

Duş 1 ses verisini iki grup da eğlenceli, dans etme isteği uyandıran bir yapıda bulmuştur. Ses verisine göre iki grup da kapalı bir alanda hissetmişlerdir. Duş 2 ses verisini iki grupta bir ayın olarak tanımlamıştır. Döngü kavramına uygun hareketler ve çizimler ortaya çıkmıştır. Şekil 4a ses verilerinin görsel karşılıklarından, Şekil 4b ses verilerinin hareket karşılıklarından örnek olarak seçilmiştir



Şekil 4a. Duş Görseli



Şekil 4b. Duş Hareketi

Kapı ve Yağmur sesleri doğal halleriyle kullanılmıştır. Bu yüzden iki grup da sesin kaynağını hemen bulmuştur. Kapının açılıp kapanma sesi gerilme ve gevşeme hareketleri ile bağdaştırılmıştır. Ressam grup bu aşamada daha somut çizimler yapmıştır. Bu ses malzemeleri ikinci bölümün müziğinde çeşitli aralıklarla kullanılmış bu sesler için belirlenen hareketler bu ses verisinin her duyuluşunda aynı şekilde uygulanmıştır. **Şekil 5a** ve **Şekil 6a** ses verilerinin görsel karşılıklarından, **Şekil 5b** ve **Şekil 6b**. ses verilerinin hareket karşılıklarından örnek olarak seçilmiştir.



Şekil 5a. Kapı Görseli



Şekil 5b. Kapı Hareketi



Şekil 6a. Yağmur Görseli



Şekil 6b. Yağmur Hareketi



### **Akustik Devinimler Performansının Bölümleri**

Dansçılarla yapılan dinleme ve hareket araştırmaları sonunda tek tek elde edilen verilerden seçme yapılmış, bu parçalar koreografinin yine aynı ses malzemesiyle oluşturulmuş müziği ile uyumlu olacak şekilde bir araya getirilmiştir. Yine çizim çalışmalarından elde edilen görsel veriler de aynı ses malzemesinin hareket karşılığı olan koreografi ile eşzamanlı dansçıların üzerine ya da fona yansıtılarak kullanılmıştır.

Akustik Devinimler performansı giriş ve ara bölüm ile birlikte 7 bölümden oluşur. Aşağıda her bölümün açıklaması sunulmuştur.

**Giriş:** İlk dört bölümün bütünselliğini ve karakteristik özelliğini gösteren hareketlerden seçilmiş pozlardan oluşur.

**1.Bölüm:** Bu bölüm doğaçlama çalışmalarında ortaya çıkan mağara, tedirginlik, merak gibi kavramlardan yola çıkarak oluşturulmuştur. Müzikteki belirsiz yapılarla içinde bulunduğu ortamı araştırma, farkına varmaya dair serbest hareketler kullanılmıştır. Daha melodik, takip edilebilir yapıların olduğu bölümlerde belirlenmiş hareketler tercih edilmiştir. Ses verisinin içindeki bazı yapıları hareketlerin başlangıç ve bitimi için sinyal olarak belirlenmiştir.

**Ara Bölüm:** Bu ara bölümde ses malzemesinin ortaya çıkardığı hareketlere karşılık olarak beden kullanımıyla ses malzemesi yaratmak planlanmıştır. Burada dansçılar yerde yatıp elleriyle yere ve bedenlerine vurarak ritmik bir yapı oluşturarak bir beden perküsyonu yapar.

**2. Bölüm:** Birinci bölümün aksine bir hikayesi yoktur. Ses verileri birbirinden bağımsız olarak harekete dönüştürülmüştür. Ses malzemesinin düzenli ritmik yapısına bağlı olarak tekrarlı hareketlerden oluşur. Sırasıyla duş, yağmur, kapıdan oluşan ses malzemesi kimi zaman ayrı kimi zaman aynı anda duyulur. Belirlenmiş hareketlerin de bu yapıya uygun olarak kimi zaman ayrı kimi zaman üst üste yapılması tercih edilmiştir. Ortadaki dansçının köşeli hareketleri elektrik sayacının ritmik yapısını, diğer dansçıların ortadaki dansçının etrafında dönmesi sayacın mekanizmasındaki dönen diski, dansçıların düzensiz/aksak koşmaları ise sayacın bozuk yapısını temsil etmektedir.

**3. Bölüm:** Bu bölümde kullanılan yazıcı ses malzemesinin döngüsel ve akıcı yapısına uygun özellikte hareketler kullanılmıştır. Bu bölümdeki dansçıların yerde yuvarlanırken kolların kullanım şekli ikinci görseldeki çizginin hareketiden yola çıkarak belirlenmiştir. Dansçıları fiziksel olarak zorlayan bu devamlı hareketin sonunda kağıt sıkışan yazıcının ritminin bozulması doğal olarak onların da yorulmaları ve hareketlerinin bozulmasıyla örtüşmüştür. Bu bozulma anında arkada ressamların da bozulma olarak nitelendirdikleri görsel kullanılmıştır.

**4. Bölüm:** Bu bölümde yürüyen merdiven ses malzemesiyle elde edilen hareketler kullanılmıştır. Müzikal kompozisyonda kullanılan iki partili kanon yapısı koreografide de üç parti olarak kullanılmıştır. Daha sonra gelen sifona dolan su parmakların başın üstünde yerde ilerleyen hareket, aradaki damlamalar ise başın kesik hareketleri olarak belirlenmiştir.

**5. Bölüm:** Bu bölümde kullanılan tüm ses malzemeleri daha önce diğer bölümlerde kullanılan ses verilerinin varyasyonlarından oluşmuştur. Baştaki uzun ses girişte, bölüm geçişlerinde pek çok kez karşılaşılan tek güm sesinin %800 uzatılmış, genişletilmiş halidir. Bu yapı müziğin devamında birbiri üzerine konarak sesin süresini uzatılmıştır. Bu yüzden bu sarmal bir yapı olarak duyulur. Bu bölümün başlangıç hareketini de bu fikirden yola çıkarak belirlenmiş, dansçılar birbirlerinin altından, üstünden geçerek sarmal bir yapıda ilerlemiştir. Burada ressamların aynı ses verisine karşılık çizdikleri görsel veriler karanlıkta dansçıların üzerine yansıtılmıştır. Daha önce kullanılan duş ses verisinin varyasyonu bu kez bir ayın havası hissettirdiğinden buna uygun hareketler belirlenmiştir. Bu ayın anında yine arkada ressamların da ayın olarak nitelendirdikleri görseller yansıtılmıştır. Performans o ana dek kullanılan ses verilerinin özetinden oluşan müzik eşliğinde yine o ana kadar kullanılan tüm görsellerin dansçıların üzerine yansıtılmasıyla biter.

## Sonuç

İnsanın sesle ilk çağlarda avlanma, dua ve haberleşme şeklinde başlayan ilişkisi, sadece hayvan ve doğa seslerinden oluşan ses dünyası 20. yüzyılın ortalarına doğru endüstriyel ve teknolojik gelişmeler sonucunda bambaşka bir ses atmosferine dönüşmüştür. Gürültü kavramı hayata girmiştir. Bu durum sesin modern müzik anlayışında da farklı şekillerde ele alınmasına yol açmıştır. Günümüzde insan büyük bir ses kalabalığının içinde yaşar, farkında olmadan pek çok sese maruz kalır. Fakat dikkat edildiğinde etrafta pek çok farklı sessel örgüler duyulabilir. Phytagoras'a göre, “Müzik, düzensiz birkaç sesin yarattığı uyumdur.” J.J.Rousseau'ya göre, “Sesleri kulağa hoş gelecek şekilde düzenleme sanatıdır.” (Aktüze, sf.376) Bazen bozuk bir elektrik sayacının, melodik bir şekilde dolan sifonun ya da kağıt sıkışmış bir yazıcının düzensiz sesleri bir araya gelip bir uyum, bir müzik yaratabiliyor. Etrafımızdaki pek çok öge farkında olmadan bir nevi besteciye dönüşüyor. Her geçen gün gelişen teknolojiye eş zamanlı devinen ses dünyası günümüz sanatçıları için sonsuz bir ilham kaynağıdır. Bu makale etrafımızda müdahale etmeden oluşmuş bu ses yapılarının hareket ve çizim aracılığıyla ifadesinin sağlanmasının yollarını araştırmaktadır. Bu çalışmada müdahale etmeden oluşmuş bir ses malzemesinin dönüşüm sürecini görmek mümkündür. Çalışmanın temelinde yatan çevrede müdahale etmeden kendiliğinden oluşmuş sesler, bağlamından kopartılarak başka bir sese, aynı sesler harekete ve çizime, ortaya çıkan hareket veriler koreografiye, çizim verileri sahne tasarımına ve tüm ses verileri müzikal bir kompozisyona dönüşmüştür. Dansçı ve ressamlarla yapılan bu araştırmanın sonucunda ortaya çıkan Akustik Devinimler, hareket, görsel malzeme ve müzikal kompozisyonun bütün olarak sunulduğu bir performanstır.

Afşar Timuçin sanatı şöyle tanımlıyor: “Sanatsal yaratma yoktan var etme anlamı taşımaz, sanat düzeyinde yaratmak özgün bileşimler oluşturmaktır... Sanatçı bileşimlerini kurarken özgün bir yapı oluşturma çabasıdır.” (Timuçin, sf.422) Bu bağlamda aynı ses malzemesinin hareket ve görsel karşılıklarının, bu ses malzemesiyle oluşturulmuş müzikal kompozisyonun özgün bir bileşim olarak görülebileceği Akustik Devinimler performansının YouTube linki ve karekodu aşağıda sunulmuştur.

<https://www.youtube.com/watch?v=owceOvQxJbY>



## REFERANSLAR

- Aktüze, İ. (2003), *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Appelton, J. H. (1972), *The State of Electronic Music*, Coolege Music Symposium, Vol 12 (Fall, 1972) sayfa 7-10  
<http://www.jstore.org/stable/40373301> erişim 19 Ağustos 2016.
- Ay Bartın, M. (2017), *Yaşam Alanlarındaki Ses Yapılarının Bedenle olan İlişkisi* adlı sanatta yeterlilik eser metni, MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. 138 s.
- Boran, İ. (2007), *Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent Aral'ın Stereo Electronic No.1* adlı Yapıtı doktora tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cunningham, M-L. J. (1991), *The Dancer and The Dance*, Marion Boyars Publihers, New York.
- Dack, J. (1994), “*Pierre Schaeffer and the Significance of Radiophonic Art*”, Contemporary Music Review, cilt 10 böl. 2, Harwood Academic Publishers
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü*, Üçüncü Basım, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00079/pierre-schaeffer-entretien.html>
- [http://johncage.org/autobiographical\\_statement.html](http://johncage.org/autobiographical_statement.html)

<http://www.ubu.com>

<http://www.ufukonen.com/tr/elektronik-muzigin-onculeri-ve-ses-kulturu.html>

<https://www.scribd.com/document/501906741/Busoni-Ferruccio-Sketch-of-a-New-Aesthetic-of-Music>

Humphrey, R. (1999), *Futurism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Kostelanetz, R. (1998), *Coversing with Cage*, Omnibus Press, New York.

Mimaroğlu, İ. (1991), *Elektronik Müzik*, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Mimaroğlu, İ. (1999), *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul

Önen, U. (2007), *Ses ve Kayıt Teknolojileri*, Üçüncü Basım, Çitlembik Yayınları, İstanbul.

Potter, M. (1993), *A Licence to Do Anything: Robet Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company*, Dance Chronicle, 1993, 6. sayı, No.1 <http://www.jstore.org/stable/1567909> erişim 27 Şubat 2017.

Russolo, L. (1967), *Art of Noise*, Çev. Robert Filliou, A Great Bear Pamphlet by Something Else Press, New York, [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

Şenürkmez, K.Y., & Boran, İ. (2007). *Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, Birinci Basım, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.

Timuçin, A. (2000), *Felsefe Sözlüğü*, Dördüncü Basım, Bulut Yayınları, İstanbul.

Zeren, A. (1995), *Müzik Fiziği*, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul.

### EXTENDED ABSTRACT

This study explores the evolving soundscapes from the mid-20<sup>th</sup> century onwards and their impacts on music. Subsequently, it narrates the creative process of the performance titled "Acoustic Movements," which involves the transformation and integration of selected sounds, based on their rhythmic and melodic structures, into movement, music, and visual art without intervention. The research examines the correspondence between sound data and movements/visuals through collaborations with groups of dancers and painters. The Industrial Revolution that began in the mid-18<sup>th</sup> century in Europe continued with inventions like electricity, radio, and telegraph in the 20<sup>th</sup> century, followed by nuclear energy and computer technology post-World War II. Intellectual and aesthetic theories were also influenced by this period of change, leading to new artistic and philosophical explorations beyond traditional norms. It was during this time that the concept of noise emerged, transforming humanity's auditory world beyond animal and natural sounds. Pioneering figures like Italian futurist painter and composer Russolo, who advocated that all surrounding noises could be used as musical elements, and Pierre Schaeffer, who experimented with existing acoustic sounds to create *Musique concrète* (concrete music), marked significant steps in the quest for new soundscapes. Magnetic tape technology played a pivotal role in the exploration of these new sound worlds, enabling not only the manipulation of recorded sounds but also the generation of entirely new ones. These innovations extended beyond technical aspects and included different compositional techniques, such as combining transformed sounds with generated ones and manipulating traditional instruments. Today, electronic music has evolved into its current form, thanks to advancements in computer technology, and continues to shape itself with ongoing technological developments. In daily life, people often exist amidst a cacophony of sounds without conscious awareness. Over time, this can desensitize individuals to these stimuli. However, attentive listening can reveal meaningful sonic patterns in the environment. Occasionally, seemingly random sounds, like a malfunctioning electric meter, a melodically flushing toilet, or the erratic noise of a paper jam in a printer, can unexpectedly combine to create harmony and music. Many elements in our surroundings inadvertently become a sort of composer without us realizing it. In this context, this study draws its inspiration from spontaneously occurring sounds in our environment, categorized into two groups: those produced unintentionally by sound sources with rhythmic and melodic qualities (such as an electric meter or a toilet flush) and natural sounds (like rain or waves). The research involved investigating the movement responses to auditory data by students from Mimar Sinan Fine Arts University's Istanbul State Conservatory Modern Dance department and the visual responses to auditory data by students from Marmara University's Faculty of Fine Arts, Department of Painting and Graphic Design. The exploration of movement and drawing with dancer and painter groups occurred in two ways. Initially, the focus was on

instinctive movements/drawings that emerged synchronously with listening, aiming to understand how the body/pen responded to sound without conscious direction. No guidance was provided before listening in this stage. Secondly, sound data led to movements/drawings either through question-answer methods or by focusing on musical elements such as rhythmic structure, melody, atonal qualities in the sound material, or by interpreting the atmosphere, emotions, and stories conveyed by the sound material. Both unaltered and transformed sound data were studied using these methods. At the outset of the research, both groups instinctively sought to identify the source of the sound. The primary goal was not to find the source of the sound but to receive feedback from the sound source and enable the group to express it through their respective disciplines. The choreography was constructed from selections of movements resulting from these two types of sound data and harmonized with the composition of the music for the performance. In the choreography, specific sections were extended, shortened, or omitted as needed. Structures were added to allow the dancers to rest during physically demanding parts of the performance. Visual materials for each sound data were organized in a film format, complemented with the musical composition, and used in the presentation of the choreography. The projection was sometimes overlaid on the dancers and sometimes used as a backdrop. This article illustrates how a sound material that naturally formed without intervention was transformed in the performance titled "Acoustic Movements." It demonstrates how this material was expressed in three different disciplines: dance, painting, and music, influencing and shaping each other and how this shared perception evolved.

## A REVIEW ON EDUCATION APPROACH WITH INNOVATIVE IDEAS IN MUSIC

Özge GÜNCAN

Dr., Piano Department, Department of Music; State Conservatory

Anadolu University, Eskişehir, Turkey

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6376-5743>

[osahin7@anadolu.edu.tr](mailto:osahin7@anadolu.edu.tr)

**Received:** July 10, 2023

**Accepted:** October 22, 2023

**Published:** October 31, 2023

### Suggested Citation:

Güncan, Ö. (2023). A review on education approach with innovative ideas in music. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 370-373.



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

### Abstract

Music education supports the ability of human beings to relate through music, to be an individual who consciously produces music universally, and thus contributes greatly to the social and emotional development of individuals in this way. The most important goal of music education is to make children and individuals love music, to develop their creativity and imagination, and to enable them to reveal their musical talents. The aim of this study is to present the effect of education with innovative ideas and techniques on student's creative achievement. In order to reach a contemporary and enlightened level in the field of music education and to be able to transfer it with the same understanding of creativity, it is necessary to recognize various innovative music teaching ideas and methods. For this purpose, innovative teaching ideas such as Kodaly, Dalcroze, Suzuki and Orff will be presented.

**Keywords:** Music Education, Teaching Method, Creative Learning, Child Development.

### INTRODUCTION

In our universe where the world is rapidly developing and changing, there is a need for free and creative thinking, questioning, researching and solution-oriented individuals. Therefore, there are many researches, target group seminars and development training programs on creativity in the world. Education is a process and plays a major role in raising and guiding people and societies. The task of the educator is to develop appropriate teaching strategies and ways according to the characteristics of the student. The importance of education in music, as in every field, should be emphasized. In music education, a lot of brainstorming has been done on the question "How can we raise creative musicians?" and it is seen that education programs are constantly developing to achieve this important goal. The educator who will lead the development of creativity is expected to be equipped in this regard. For this reason, educators need to be conscious and creative in their approach to innovative ideas and teaching methods in order to raise creative generations.

### Purpose

The aim of music education is to make children and individuals love music, to enable them to develop their creativity, and to actively support the development of their musical talents. It is known that games are one of the easiest and most instructive techniques to attract the attention of young children. By presenting music in a playful way and enabling them to use various musical instruments within this framework, it is aimed to bring them closer to the feeling of music. From an early age, the development of musical skills to express their feelings, thoughts and imagination, becoming a conscious music listener and artistic behavior attitudes are gained through music. In order to reach a higher level in the field of music education, it is necessary to recognize various creative music teaching ideas and methods. In this study, music teaching methods related to creative learning and teaching will be explained.

### First Meeting with Music

Sound and music touch and influence the baby's life in the womb and then with the first breath he/she takes when he/she is born. The most special and most important part of this interaction is the lullaby that the mother sings to her baby, and then the baby begins to hear all the sounds of the universe; at

home, at school, on the street, it is fed with the music that it learns and sings by tinkling in its ears. In the preschool education period, music and music-related movements and sounds play an important role in the qualified development of the child. This fact should be taken into consideration when providing music education to children whose degree of music perception has not yet been determined in preschool institutions. If children listen to and are fed with good music from an early age, they will grow up to be individuals who choose and love good music by listening to it, even if they are not professionals. In this part of the research; the multifaceted benefits of music that should be known will be mentioned.

By developing the child's senses; it provides the opportunity to gain important skills in preparation for reading and writing, such as hearing, understanding and transferring what they hear. The child who learns new words and sentence structures while singing begins to develop the ability to speak properly while repeating them in social life and makes progress in language development. The child who relaxes emotionally through music can transform negative emotions and behaviors in our lives such as insecurity, shyness and fear into positive emotions and behaviors with the healing power of music. In group activities, an introverted child learns to relax spiritually in a group, to take part in making music together with others, the freedom of trying over and over again in an environment where it is normal to make mistakes, and to communicate well through all these interactions. The child who begins to make music with friends in a group learns to be in harmony, and thus begins to learn to be disciplined within the understanding of how important it is to be able to work together and that it is necessary to be in harmony with society.

The best way to recognize our culture and traditions is through our universal music and dances. Our local and regional music and dances and folkloric themes are of great importance in the development of our feelings of homeland, flag and nation. The phenomenon of music, which allows the development of aesthetic perception at an early age, is a pioneer in carrying creativity to higher levels. Innovative teaching ideas that develop the child's self-confidence, the extent to which he/she can use body language, creativity, improvisation, and learning ability play an important role in the physical and psycho-motor development of children when they are provided with the opportunity to dance and move to music with all materials that can be used with instruments.

## **EDUCATIONAL TECHNIQUES IN THE LIGHT OF AN INNOVATIVE APPROACH**

### **Kodaly Teaching Method**

This innovative approach to learning, created and developed by the Hungarian composer Zoltan Kodaly (1882-1967), is a method that combines music and dance and tries to ensure that children actively participate. Knowing that children love to play games and having worked on this subject, Kodaly often gamified songs. The repertoire is taught by ensuring the active participation of the child, such as clapping, singing and dancing, selected from traditional folk songs. The Kodaly Method is an established music education system. Its philosophy and principles belong entirely to Zoltan Kodaly. There are over 1500 schools for primary school children in Hungary. He made his name known all over the world with this method.

The main tool for educating children is not an instrument, but the child's own voice. As a result of this approach, it can be clearly stated that singing is the child's main activity, which is as natural as speech. Music education using the child's natural talent is not only effective but also very enjoyable and easy. A flow method is determined from the basic to the most difficult and it is aimed that children of all ages can learn all elements of music according to their own capacity. In Kodaly's philosophy, language and music are in harmony with folk songs in a folkloric order. Folk songs not only support children in forming a cultural identity but also complete their basic music education development. The main purpose of this philosophy is to maximize the musical talent and capacity that exists in every child and to ensure that they love and enjoy life with music

### **Dalcroze Teaching Method**

The philosophy of using the natural state of the human body with rhythmic movement belongs to Dalcroze. In this movement-based method, it is emphasized how effective body rhythm is in education

and thus it is argued how much it affects music education. Improvisation and the use of the body, mind-body compatibility emerge through these movements. Children express themselves through dance and movement according to the melody they hear. This freedom of expression allows them to reveal their talents and themselves. The combination of music and rhythmic gymnastics forms the system. Thanks to children's irregular, improvisational movements, a natural integrity begins to form and a rhythmic composition emerges. In terms of mental development, the combination of movement and play is the most important and valuable educational technique for children.

The Dalcroze method contains three important elements. These are;

1. Solfege reading
2. Rhythm-body movement
3. Improvisation-creativity

The most important issue that these elements contain is based on imagination and creativity. While learning with this method, children have the opportunity to use all their skills and develop their ability to concentrate, listen and adapt. In addition to musical development; aesthetic and psycho-motor development are emphasized. The main aim of this method is for children to have fun, love and embrace music. The Dalcroze idea is one of the best ways of expressing learning through ear, hearing, eye and body communication.

### **The Suzuki Teaching Method**

It is a method that advocates ear training from infancy and is the work of Dr. Shinichi Suzuki. The method was developed during his research with a group of gifted children and young people who had suffered great trauma during World War II. Believing that talent is something that can be developed, Suzuki advocates learning to play without learning to read music, with the idea that one can compose by analogy and listening. Among his most important ideas are that everything can develop through music, that musical perception is very important, and that beauty and aesthetics can be achieved in this way. According to Suzuki, continuous repetition is the most important key to achieving expertise. It is a family participation method by providing a working environment with parents. Learner-student-family are the main characters of this method. Suzuki argues that by listening to the pieces taught to children with constant repetition, they can learn quickly. Although each child's level of music perception is different, Suzuki's approach assumes that all children can be musical.

### **Orff-Schulwerk Teaching Method**

This teaching method belongs to Carl Orff. He observed and developed children's singing, rhythmic movement and music experiences by working in schools. The most important feature of the method is human beings and their ability to create. Rhythm is the most central element in this method and is the phenomenon that is first revealed from infancy. The main elements of this method are improvisation and creativity. Body movements play an important role in the Orff idea, which includes all kinds of drum instruments. In this teaching method, where expressing oneself through music is important, the individual's freedom, freedom of movement and imagination can lead to the highest levels of development. Although we know that this method does not belong to a single culture, it is seen that it is adapted from African and Indonesian instruments. In order to enable children's cognitive and creative personalities, the design of Orff instruments is planned entirely with children in mind. Percussion instruments, which can be used by children of all ages, play an important role in the development of creativity and imagination.

### **Conclusion**

Creativity in music is the original expression of a sharing, a feeling, an idea. The cultural texture and identity of the geography we live in is an important criterion in the formation process of this originality. Creativity envisages going beyond the existing patterns. It should not be forgotten that the learning and teaching process that provides a creative environment will be realized with an educational approach that values original thoughts. Music, which activates the individual's world of emotion and thought, also allows the individual to reveal his/her own self. In this context, it is an

undeniable fact that music expresses our social common values. Music education is a learning environment where the creativity factor is prioritized and experimentation is most comfortable. It is basically a place of formation of an idea aimed at meeting the aesthetic needs of individuals and society through artistic activities, ensuring that they are sensitive to the environment they live in, satisfying their desire to produce and interpret products, allowing them to interact positively with their environment and making their lives more meaningful. Within the understanding of art and the meaning of creativity in music; responding to the cognitive and perceptual creative concerns of society and seeing this development with an educational understanding that provides an environment for all dimensions of art; can only be considered within this framework.

## REFERENCES

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Publishing.
- Bachmann, M.L. (1991). *Dalcroze Today*. Editör: Steward R., Çeviri: Parlett, D. New York: Oxford University Press.
- Çetin Çalık, G. *Okul Öncesinde Etkinliklerde Müzik Eğitimi*. Kök Publishing.
- Houlahan Michael, Tacka Philip(2021). *Zoltan Kodaly: A Guide to Research*. Routledge Music Bibliographies.
- Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar*, (2. Basım). İstanbul: Boyut Publishing.
- Say, A. (2005). *Müzik Öğretimi*, (4. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Publishing.
- Sel,R. (2000). *Okul Öncesi Çocuklarına Oyunlar-Rondlar*, İstanbul: Ya-Pa Publishing.
- Spector,I. (1990). *Rhythm and Life: the work of Emile Jaques-Dalcroze*. New York: Pendragon Press Stuyvesant.
- Tacka. Philip. *Kodaly in The Kindergarten Classroom*, New York: Oxford University Press.
- Toksoy: A. C. (2014). *Orff Yaklaşımı, Elementer Müzik ve Hareket Eğitimine Giriş*, İstanbul: İTÜ Vakfı Publishing.
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Publishing.
- Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*, Ankara: Müzik



## GELENEKSEL VE MODERN DİKTE ÖĞRETİLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

### COMPARATIVE STUDY OF TRADITIONAL AND MODERN METHODS OF DICTATION

Ebru KEMALBAY EREN

Doktor Öğretim Üyesi, Kompozisyon Anasanat Dalı, Müzik Bölümü,

Devlet Konservatuarı Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9548-7637>

[ekeren@anadolu.edu.tr](mailto:ekeren@anadolu.edu.tr)

**Received:** September 06, 2023

**Accepted:** October 23, 2023

**Published:** October 31, 2023

#### Suggested Citation:

Kemalbay Eren, E. (2023). Geleneksel ve modern dikte öğretilerinin karşılaştırmalı incelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 374-396.



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

#### Öz

Bu çalışmada Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Orta Öğretim öğrencilerinin meslek derslerinden biri olan solfej dersindeki dikte çalışmasının geleneksel ve modern yöntemleri incelenmiştir. Geleneksel Fransız solfej öğretiminde sadece piyano ile yapılan dikte yöntemi ile modern bir Fransız öğretisi olan Formation Musicale (Genel Müzik Formasyonu) anlayışında solo çalgı, duo, trio, kuartet, oda müziği, orkestral yapıt gibi farklı çalgısal oluşumlardan ve repertuvardan seçilen eserler ile yapılan dikte yöntemi karşılaştırılmıştır. Bu iki yaklaşımın olumlu ve olumsuz yönleri incelenmiştir. Bu inceleme için Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik ve Bale Ortaokulu 8. Sınıf öğrencilerinin 4 yıllık solfej dersleri gözlemlenmiştir. Eğitimlerinin ilk yılından itibaren piyano ve farklı çalgılarla çalışmış dikteler yaptırılmıştır. Çeşitli orkestral eserler ile dinleyerek analiz çalışması yapılmıştır. Eğitimlerinin dördüncü yılında, her türlü orkestral çalgıyı tanıyabildikleri, dinletilen eserlerin dönemsel özellikleri gibi pek çok konuda yeterli donanıma sahip oldukları görülmüştür. Çalışma sonucunda müzikal formasyon anlayışı çerçevesinde uygulanan dikte çalışmalarlarıyla öğrencilerin motivasyon ve konsantrasyonlarının arttığı, yazma konusundaki ön yargılarının azaldığı, çaldıkları ve dinledikleri müziklere daha bütüncül bir açıdan yaklaştıkları gözlemlenmiş ve müzikal kültürlerine büyük katkılar sağlandığı fark edilmiştir. Bu çalışmada dikte öğretimine Noel Gallon tek, iki ve üç sesli dikte kitaplarından örnekler verilmiştir

**Anahtar Terimler:** Solfej, Müzikal Duyuş, Dikte, Dinleme, Müzikal Bellek, Analiz.

#### Abstract

In this study, traditional and modern methods of dictation in the solfège course, which is one of the vocational courses of Anadolu University State Conservatory Music Department Secondary Education students, were examined. In the traditional French solfeggio teaching, the dictation method is done only with the piano, and in the understanding of Formation Musicale (General Music Formation), which is a modern French teaching, the dictation method is made with works selected from different instrumental formations and repertoire such as solo instruments, duos, trios, quartets, chamber music, orchestral works has been compared. The positive and negative aspects of these two approaches have been examined. For this analysis, 4-year solfège lessons of Anadolu University State Conservatory Music and Ballet Secondary School 8th grade students were observed. Since the first year of their education, they have had dictations played on the piano and different instruments. Analysis was carried out by listening to various orchestral works. In the fourth year of their education, it was observed that they were able to recognize all kinds of orchestral instruments and had sufficient equipment in many subjects such as the periodic features of the works performed. As a result of the study, it was observed that the students' motivation and concentration increased, their prejudices about writing decreased, they approached the music they played and listened to from a more holistic perspective, and it was realized that great contributions were made to their musical culture with the dictation studies implemented within the framework of musical formation. In this study, examples of dictation teaching are given from Noel Gallon's single, two and three voice dictation books.

**Keywords:** Solfège, Musical Hearing, Dictation, Listening, Musical Memory, Analysis.

#### GİRİŞ

Solfej dersi denildiğinde akla ilk gelen her ne kadar “nota okuma” olsa da, dersin içeriği ve beklentileri oldukça kapsamlıdır. Çalgı, orkestra, koro gibi meslek derslerinin temelini oluşturan solfej dersinin ana ilkesi, öğrenciyi ritmik, teorik ve müzikal bağlamda diğer meslek derslerine donanımlı bir şekilde hazırlamaktır. Yeni bir yaklaşım olan formasyon müzikal anlayışı ile ise öğrencinin bilişsel, algısal, entelektüel, duygusal ve sosyal gelişimine büyük katkı sağlar.

İsviçre’li pedagog, besteci ve müzisyen E.J. Dalcroze’a göre solfej; duyma, dinleme, cevap verme, şarkı söyleme, çalma, hatırlama ve tanımlama kapasitesini geliştirmeyi amaçlayan alıştırma ve çalışmaları ifade eder. Amaç, duyulan ile yazılanlar arasında bir bağlantı kurmak, ayrıca ses veya enstrüman yardımı olmadan iç duyuş kavramını geliştirmektir. Dalcroze’un solfej sisteminde, işitme ve entonasyonu geliştirmek için özel egzersizleri vardır. Genellikle başlangıç egzersizlerinde kullanılan perdeler sınırlı değildir ancak tüm diyatonik diziler kullanılmaktadır (Kemalbay Eren, 2019, p.137).

Solfej dersi kapsamında yapılan başlıca çalışmalar şu şekildedir:

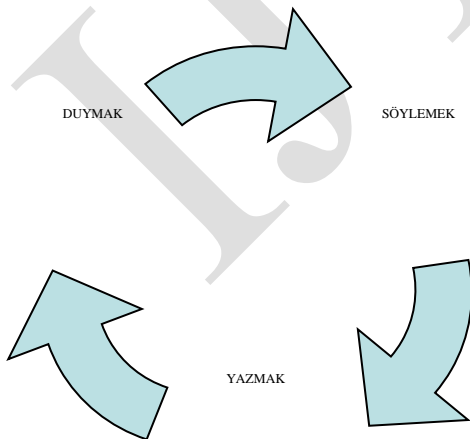
- Nota Okuma
- Ritim Okuma
- Şarkı Okuma
- Teori
- Duyuş
- Dikte
- Çal-Oku (sight singing)
- Deşifre

Bu çalışmada solfej derslerinin en önemli kalemlerinden biri olan “Dikte” çalışması ele alınacaktır. Dikte, en genel anlamıyla “duyulanın yazıya geçirilme işlemi”dir. Müzik eğitiminin yanı sıra dil eğitimi gibi farklı alanlarda da uygulanmaktadır. Kelimenin etimolojik yapısına bakacak olursak:

Fransızca dicter "1. kelimeleri tane tane söyleyerek yazdırmak, 2. buyurmak" fiilinden alıntıdır. Fransızca fiil Latince dictare "bildirmek, buyurmak" fiilinden alıntıdır. Bu sözcük Latince dicere, dict- "söylemek" fiilinin tekrarlanan eylem (frequentative) halidir. Latince fiil Hintavrupa Anadilinde yazılı örneği bulunmayan \*deik- "parmağıyla işaret etmek, belirtmek, belirlemek, adını koymak" biçiminden evrilmiştir (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/dikte>).

“TDK’ya göre dikte; Bir başkasına o anda söyleyerek yazdırma, yazdırım anlamına gelmektedir”.

Müzik eğitimi alanında dikte kelimesi ise duyulan müziğin notasyona-yazıya geçirilme eylemidir. Dikte yaparken önce dinleme eylemiyle duyma, sonrasında duyulan ezginin zihinsel tekrarı ve en son olarak da yazma işlemi gerçekleşir. Bu bir döngüdür. Birey duyuyorsa söyleyebilir, söyleyebiliyorsa yazabilir ve yazabiliyorsa duyuyordur.



**Şekil 1.** Dikte Yazma Eylemi Döngüsü

Dikte yazabilme becerisi kişiden kişiye değişebileceği gibi, solfej eğitiminde en çok zorlanılan çalışmalardan biridir. Ancak iyi bir müzisyen olabilmek için sağlam bir müzikal duyuş ve kuvvetli bir

bellek gerekir. Yapılan çalışmalar da tüm bu gereklilikleri destekleyen ve geliştiren çalışmalardır. Dikte yazma becerisini etkileyebilecek pek çok etmen bulunmaktadır. Bunlardan bazılarını şu şekilde özetleyebiliriz:

- Bireyin algısal becerisi.
- Bireyin bilişsel becerisi.
- Bireyin işitsel becerisi.
- Bireyin müzik teorisi bağlamındaki becerisi.
- Çevresel etmenler.

Solfej eğitiminde hiçbir çalışma birbirinden bağımsız değildir. Dolayısıyla dikte çalışması da sadece çalınan ezgiyi duymaya ve yazmaya çalışmak şeklinde yapılamaz. Yazma becerisinin %50'si duyma becerisi ise %50'si de öğrenilmiş teorik bilginin kullanılabilmesidir. Öğrenci dikte yazarken:

- Ezgisel yapıda büyük ve sık atlamalarla karşılaştığında, teorik olarak bildiği “aralık” bilgisinden yararlanabilmek.
- Modülasyon ile karşılaştığında yine teorik bilgisinden faydalanarak olası yakın ton ilişkilerini düşünebilmek.
- İki ya da üç sesli diktede tonal ve fonksiyonel bağlamda armoni bilgisini kullanabilmek.
- Müzikal cümleleri farkedip, cümle sonundaki kalıplardan yola çıkarak seslerle ilişki kurabilmek gibi teori bilgisinden bir çok şekilde faydalanabilir.

#### **A- Geleneksel Solfej Anlayışında Uygulanan Dikte Çalışmaları**

Solfej derslerinde dinleme-duyma etkinliği kapsamında pek çok dikte çalışma yöntemleri vardır. Bunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

- 1- Nokta (Ses) Diktesi
- 2- Aralık Diktesi
- 3- Akor Diktesi
- 4- Melodi Diktesi
- 5- Ritim Diktesi

##### **1. Nokta (Ses) Diktesi**

Melodiyi oluşturan iki temel öge ses ve ritimdir. Dikte yaparken karşılaşılan iki temel problem ortaya çıkar.

- Duyuş beceri eksikliğinden dolayı dikte yazamamak.
- Ritmik beceri eksikliğinden dolayı dikte yazamamak.

Öğrencilerin çoğu dikte yazamadığını ya da yazamayacağını düşünür. Oysa ki problem, bazen ritmik yapıya hakim olamadığından, bazen de aralık duyuş becerisinin henüz yeterli düzeye gelememesinden kaynaklanmaktadır. Nokta diktesinin faydası, öğrencinin ölçü, zaman ve ritmik yapıdan bağımsız bir şekilde melodik hattı algılayabilmek ve yazabilme becerisine katkıda bulunmasıdır. Aşağıdaki örnekte birinci şekilde normal ritmik değerleriyle yazılmış bir dikte örneği, ikinci şekilde ise ölçü ve ritmik kalıplar kullanılmadan yapılan nokta dikteye birer örnek görmekteyiz.

## TEK SES DİKTE

**Şekil 2. Melodi Diktesi**

## TEK SES DİKTE

**Şekil 3. Nokta Diktesi****2. Aralık Diktesi**

Teori konuları kapsamında öğrenilen aralıkların, duyuş etkinlikleri ile pekiştirilmesi ve farkındalık bilincinin oluşturulmasını amaçlayan çalışmalardır. Farklı biçimlerde uygulanabilir.

**Piyanoda ya da farklı enstrümanlarla çalınan aralıkların adlandırılması**

Şekil 4’de görülen aralıklar piyanoda çalınır. Ölçü aralarında öğrencilerin yazabilmesi için 3-5 saniye beklenir. Hepsini bittikten sonra, öğrencilerin kontrol etmesi, düzeltmesi ve yazamadığı ölçü varsa yapabilmesi için ölçü aralarında beklemeden baştan sona çalınır.

**Şekil 4. Çalınan Aralıklar**

Öğrencilerden duyduklarını nota ile değil, şekil 5’deki gibi aralık adlandırmasıyla yazması istenir

1- M3    2- T5    3- M2    4- m7    5- Triton (A4/E5)

### Şekil 5. Duyulan Aralıkların Yazıya Geçirilmesi

#### Başlangıç sesleri verilerek çalınan aralıkların nota ile yazılması ve aralıkların adlandırılması

Belirli bir tonalite düşünmeksizin, duyulan aralıkların adlandırılması ve nota ile yazılmasını amaçlayan çalışmadır.

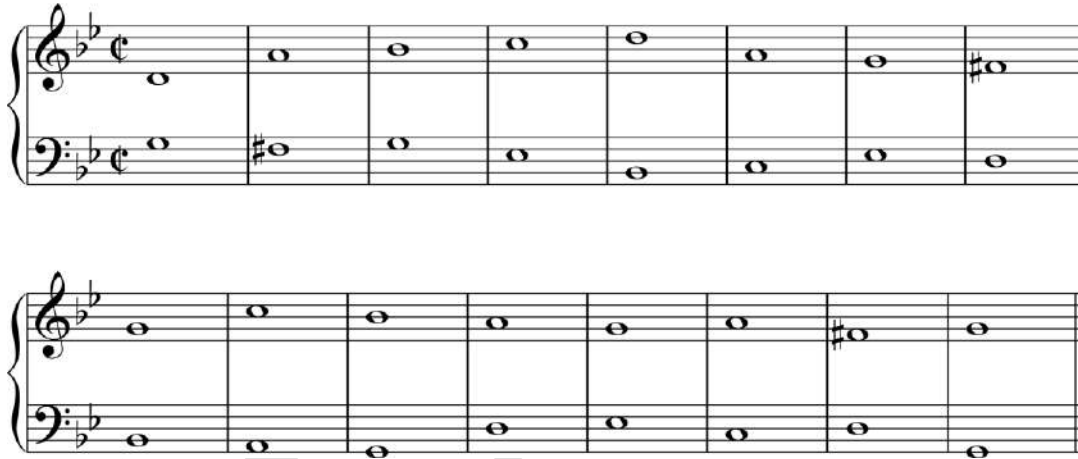


### Şekil 6. Aralıkların Nota ile Yazılması ve Adlandırılması.

#### Ölçü sistemi içinde yazılı metotlardan yapılabilecek iki partili çalışmalar

Kontrpuantik yapı çerçevesinde, belirli bir tonaliteye ve ölçü rakamına bağlı olarak yapılan duyuş çalışmasıdır. Hem yatay, hem dikey duyma yetisinin gelişmesini sağlar.

N.G.10



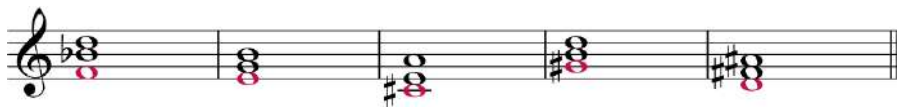
### Şekil 7. Tonal Disiplin Çerçevesinde Yapılan Çalışmalara Örnek (Noel Gallon, 2 Partili Dikte)

#### 3. Akor Diktesi

Teori konuları kapsamında öğrenilen akor konularının, duyuş etkinlikleri ile pekiştirilmesi ve farkındalık bilincinin oluşturulmasını amaçlayan çalışmalardır. Yapılan çalışmalarla akor renklerini tanıyabilme, adlandırabilme yetisi gelişecektir. Farklı biçimlerde uygulanabilir:

#### - Verilen sesler üzerine çalınan 3 sesli akorun diğer seslerini yazmak

Belirli bir tonaliteye bağlı olmadan, ilk sesleri referans olarak verilen akorların diğer iki sesinin yazılmasını amaçlayan çalışmadır.



### Şekil 8. Çalınan Akorun Eksik Seslerinin Yazılması

**Verilen sesler üzerine çalınan 3 sesli akorun diğer seslerini yazmak, akoru tanımlamak.**

Belirli bir tonaliteye bağlı olmadan, ilk sesleri referans olarak verilen akorların diğer iki sesinin yazılması ve akorun türünün tanımlanmasını amaçlayan çalışmadır.



Şekil 9. Çalınan Akor Seslerinin Yazılması ve Tanımlanması

**Verilen tek ses üzerine değişen 3 sesli akorun diğer seslerini yazmak**

Belirli bir tonaliteye bağlı olmadan, verilen tek referans ses üzerine çalınan farklı akor seslerinin duyulması ve yazılmasını amaçlayan çalışmadır.



Şekil 10. Akor Seslerinin Yazılması

**- Ölçü sistemi içinde yazılı metotlardan yapılabilecek üç partili çalışmalar**

Belirli bir tonaliteye ve ölçü rakamına bağlı olarak yapılan duyuş çalışmasıdır. Hem yatay, hem dikey duyma yetisinin gelişmesini sağlar. Derece, fonksiyon ve akor bağlantıları kuralları gibi temel teori ve armoni konularını iyi bilmek, yazma pratiğine katkı sağlayacaktır.

N.G.52



Şekil 11. Tonal İçerisinde Yapılan Çalışmalara Örnek (Noel Gallon 3 partili dikte)

**4. Melodi Diktesi**

Solfeji mükemmel olarak tamamlayıcı şey müzik diktesidir. Tercüme olunacak konu tercüme edilecek dillere nazaran ya da yazı yazmak okumaya nazaran ne ise dikte de solfeje nazaran o dur (Lavignac,1939: 25).

Melodi diktesini, çalınan melodinin sesleri ve ritimleriyle eş zamanlı yazılması olarak tanımlayabiliriz. Metodik olarak yapılan dikte çalışmaları çoğunlukla simetrik ölçü yapısındadır. 6 ya da 12 ölçüden oluşur. Nadir olarak asimetrik ölçü yapıları ile de karşılaşırız. Geleneksel solfej anlayışında yaygın olarak kullanılan ve tercih edilen çalgı piyanodur.

Dikte yazmaya başlamadan önce öğrencilerin tonaliteyi bulabilmeleri için referans ses (la), ölçü rakamını bulabilmeleri için de çalınacak tempo verilmelidir. Bu doğrultuda, bir solfej öğretmeni farklı birkaç çalma biçimiyle çalışmayı yaptırabilir:

- Dikte baştan sona çalındıktan sonra ikişer ölçümlük gruplar halinde çalınır. Her grup 2 ya da 3 defa tekrar edildikten sonra yeni iki ölçüye geçilir.

- Dikte baştan sona çalındıktan sonra tonalite ve ölçü rakamı saptanır. Diktenin zorluğuna göre 4-8 defa olmak üzere yavaş tempoda baştan sona çalınır. Her baştan sona çalma sonrasında öğrencilerin hatalarını düzeltmeleri için kısa süre beklenir ve tekrar baştan sona çalınır.

- Dikte baştan sona çalındıktan sonra müzik cümleleri doğrultusunda 2 ya da 4 ölçümlük gruplar halinde çalınır. Burada amaç, melodinin cümle cümle farkedilmesini sağlamaktır.

İster tek sesli, ister iki sesli ve ister 3 sesli dikte olsun, dikte yazarken öğrenci tüm teorik bilgisini (tonalite, aralık, akor, derece, kalış, modülasyon, vs.) kullanmalı ve kullanabilmelidir.

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik ve Bale Ortaokulu solfej derslerinde uygulanan dikte çalışmalarında kullanılan başlıca metotlar arasında N. Gallon, J. Rueff, S. Petit ve ders öğretmenin sınıf düzeyinde yazdığı dikteler yer alır.

Konservatuvar Orta Öğretim solfej derslerinde uygulanan başlıca melodi dikte çeşitleri şöyledir:

- Tek Sesli Melodi Diktesi
- İki Sesli Melodi Diktesi
- Üç sesli Melodi Diktesi

### **Tek Sesli Melodi Diktesi**

Tek sesli melodi dikteleri kolaydan zora doğru olmak üzere şu şekilde sınıflandırılır:

- Başlangıç seviyesi (çok kolay dikteler)
- Kolay seviye
- Orta seviye
- Zor seviye
- Çok zor seviye

Başlangıç seviyesi dikteleri (çok kolay seviye) yanaşık hareket eden melodilerden oluşur. Biraz daha ileri diktelerde 3'lü atlamalar görülür. Tek diyez- tek bemollü tonaliteleri kapsar. Kullanılan değerler birlik, noktalı ikilik, ikilik, dördlük ve sekizlik'dir. Kullanılan ölçü rakamları 2/4 ve 3/4'dür. Dikteler Eksen sesiyle başlar ve biter.



**Şekil 12.** Başlangıç Seviyesinde Tek Sesli Dikte

Kolay seviye diktelerinde yanaşık hareket biraz daha az görülür. 3'lü, 4'lü, 5'li ve 8'li atlamalar kullanılır. İki diyez- İki bemollü tonaliteleri kapsar. Kullanılan değerler birlik, noktalı ikilik, ikilik, dördlük, sekizlik ve noktalı dördlük, ikilik sus ve dördlük sus'tur. Kullanılan ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4, 6/8'dir. Yakın tonlara modülasyon başlar.

**N°49 - en Mi mineur****Şekil 13.** Kolay Seviyede Tek Sesli Dikte

Orta seviye diktelerinde yanaşık hareket biraz daha azdır, çıkıcı-inici kromatik yapı kullanımı başlar. 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'li atlamalar kullanılır. Üç diyez- üç bemollü tonaliteleri kapsar. Önceki değerlere ilave olarak onaltılık değer ve tüm gruplama şekilleri (tafatefe, tattefe, tatte, taaafe, tafaaa), senkop (sekizlik -dörtlük-sekizlik), bir dörtlük değere eşit üçleme ve uzatma bağı kullanılır. Ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4 ve 6/8'dir. Yakın ve uzak tonlara modülasyon kullanılır.

**N°94 - en Sib majeur****Şekil 14.** Orta Seviyede Tek Sesli Dikte

Zor seviye diktelerinde melodi yapısında atlamalar çok daha fazladır. Tüm aralık atlamaları kullanılır. Beş diyez- beş bemollü tonaliteleri kapsar. Önceki değerlere ilave olarak onaltılık değer ve tüm gruplama şekilleri (tafatefe, tattefe, tatte, taaafe, tafaaa), senkop (sekizlik-dörtlük-sekizlik), bir dörtlük değere eşit üçleme, sekizlik sus ve uzatma bağı kullanılır. Ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 ve 12/8'dir. Yakın ve uzak tonlara modülasyon kullanılır.

**N°162 - en Sib mineur****Şekil 15.** Zor Seviyede Tek Sesli Dikte



Çok zor seviye diktelerinde melodi yapısında atlamalar ve altere sesler oldukça sık görülür. Tüm aralık atlamaları kullanılır. Yedi diyez- yedi bemollü tonaliteleri kapsar. Önceki değerlere ilave olarak onaltılık sus kullanılır. Ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 ve 12/8'dir. İkileme, üçleme, beşleme, altılama gibi yapay bölünmeler kullanılabilir. Yakın ve uzak tonlara modülasyon yapılır.



Şekil 16. Çok Zor Seviyede Tek Sesli Dikte

### İki Sesli Melodi Diktesi

Aynı anda çalan iki farklı partinin eş zamanlı ayrıştırılmasını amaçlayan çalışmalardır.

İki sesli melodi dikteleri kolaydan zora doğru olmak üzere şu şekilde sınıflandırılır:

- Başlangıç - Kolay seviye
- Orta seviye
- Zor seviye
- Çok zor seviye

Başlangıç dikteleri (kolay seviye) yavaş hareket eden melodilerden oluşur. Tek diyez- tek bemollü tonaliteleri kapsar. Kullanılan değerler birlik, noktalı ikilik, ikilik ve dörtlük'dür. Kullanılan ölçü rakamları 2/4 ve 3/4'dür. Bir parti hareket ediyorsa diğer parti durağandır (uzun değer).



Şekil 17. Başlangıç Seviyesinde İki Sesli Dikte

Orta seviye diktelerinde melodide yanaşık hareketin yanı sıra 3'lü atlamalar görülür. İki diyez- İki bemollü tonaliteleri kapsar. Kullanılan değerler birlik, noktalı ikilik, ikilik, dörtlük, sekizlik ve noktalı dörtlük'dür. Kullanılan ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4 ve 6/8'dir. Yakın tonlara modülasyon başlar. Bir parti yoğun hareket ediyorsa diğer parti daha daz hareketlidir.



Şekil 18. Orta Seviyede İki Sesli Dikte

Zor seviye diktelerinde melodi yapısında atlamalar çok daha fazladır. Tüm aralık atlamaları kullanılır. Beş diyez- beş bemollü tonaliteleri kapsar. Önceki değerlere ilave olarak onaltılık değer ve tüm gruplama şekilleri (tafafe, tattefe, tatte, taaafe, tafaaa), senkop (sekizlik -dörtlük-sekizlik), bir dörtlük değere eşit üçleme, sekizlik sus ve uzatma bağı kullanılır. Ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 ve 12/8'dir. Yakın ve uzak tonlara modülasyon kullanılır.

19

3<sup>e</sup> Série (de 41 à 60)

DICTÉES ASSEZ DIFFICILES



Şekil 19. Zor Seviyede Tek Sesli Dikte

Çok zor seviye diktelerinde melodi yapısında atlamalar ve altere sesler çok fazla görülür. Tüm aralık atlamaları kullanılır. Yedi diyez - yedi bemollü tonaliteleri kapsar. Önceki değerlere ilave olarak

onaltılık sus kullanılır. Ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8'dir. Yakın ve uzak tonlara modülasyon kullanılır.

N° 71\_ en La b majeur



The image displays a musical score for a piece titled "N° 71\_ en La b majeur". The score is written in 8/8 time and consists of five systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The first system is numbered 1, the second 2, the third 3, the fourth 4, and the fifth 5. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, and is set in the key of La b majeur.

Şekil 20. Çok Zor Seviyede Tek Sesli Dikte

### Üç sesli Melodi Diktesi

Aynı anda çalan üç farklı partinin eş zamanlı ayrıştırılması amaçlayan çalışmalardır. İki ya da üç sesli yazarken üst partiyi yazmak her zaman için daha kolaydır, ezgi akılda kalır. Dolayısıyla iki ve üç sesli diktelelerde ilk dinlemede dikkati bas partisine yöneltmek gerekir. Üç sesli diktede orta partiyi ayırt etmek sorunuyla karşılaşırız. Bazen alt parti, bazen de üst partiyle karıştırılabilir. Bu noktada sağlam teori bilgisi çok gereklidir. Öncelikli olarak bas partisine dikkat edilip yazılır, bu arada ezgi çoğunlukla yine akılda kalacaktır. Ara parti de akorun renginden hangi derece olduğuna dikkat ederek yazılabilir.

Üç sesli melodi dikteleleri kolaydan zora doğru olmak üzere şu şekilde sınıflandırılır:

- Başlangıç - Kolay seviye

- Orta seviye
- Zor seviye
- Çok zor seviye

Kolay seviye diktelerinde orta parti ve üst parti daha küçük atlamalar yapar, bas partisi ise 4'lü, 5'li ve oktav atlamalar yapabilir. Tek diyez - tek bemollü tonaliteleri kapsar. Kullanılan değerler birlik, noktalı ikilik, ikilik ve dörtlük'dür. Kullanılan ölçü rakamları 2/4 ve 3/4' dür. Bir parti hareket ediyorsa diğer partiler durağandır (uzun değer).



Şekil 21. Kolay Seviyede Üç Sesli Dikte

Orta seviye diktelerinde orta parti ve üst parti 4'lü, 5'li atlamalar yapar, bas partisi ise 4'lü, 5'li, 6'lı ve oktav atlamalar yapabilir. İki diyez- İki bemollü tonaliteleri kapsar. Kullanılan değerler birlik, noktalı ikilik, ikilik, dörtlük, sekizlik ve noktalı dörtlük'dür. Kullanılan ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4 ve 6/8'dir. Yakın tonlara modülasyon başlar. Bir parti yoğun hareket ederken bir parti daha az hareketli ve diğer parti de durağandır.



Şekil 22. Orta Seviyede Üç Sesli Dikte

Zor seviye diktelerinde melodi yapısındaki atlamalar çok daha fazladır. Tüm aralık atlamaları kullanılır. Üç parti de ritmik yönden hareketlidir. Beş diyez- beş bemollü tonaliteleri kapsar. Önceki değerlere ilave olarak onaltılık değer ve tüm gruplama şekilleri (tafatefe, tattefe, tatte, taaafe, tafaaa), senkop (sekizlik-dörtlük-sekizlik), bir dörtlük değere eşit üçleme, sekizlik sus ve uzatma bağı kullanılır. Ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 ve 12/8'dir. Yakın ve uzak tonlara modülasyon kullanılır.

N° 47<sup>2</sup> en Si $\flat$  majeur



Şekil 23. Zor Seviyede Üç Sesli Dikte

Çok zor seviye diktelerinde melodi yapısındaki atlamalar ve altere sesler sıkça görülür. Tüm aralık atlamaları kullanılır. Üç parti de ritmik yönden fazlaca hareketlidir. Yedi diyez- yedi bemollü tonaliteleri kapsar. Önceki değerlere ilave olarak onaltılık sus kullanılır. Ölçü rakamları 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 ve 12/8'dir. Yakın ve uzak tonlara modülasyon kullanılır.



Şekil 24. Çok Zor Seviyede Üç Sesli Dikte

### 5. Ritim Diktesi

Öğrenilmiş ritmik kalıpların, sınıf müfredatına uygun bir ölçü yapısında yazılmasıdır. 4,8,12 ya da 16 ölçü olarak karşımıza çıkar. Ritim diktesi çalıştırmanın amacı, orta ve zor melodi diktelinde karşılaşılan ritmik problemleri salt bir şekilde ele almak ve çözmektir.

#### Tek Partili Ritim Diktesi

Öğrenilmiş teorik ve ritmik konuları içeren tek partili diktedir. Sadece ritim ağırlıklı yapılabileceği gibi artikülasyon ve gürlük de içerebilir. Alkışla, bir vurmali çalgıyla, herhangi bir enstrümanda yapılacak doğaçlama melodi ile yada vokal olarak uygulanabilir.



Şekil 25. Tek Partili Ritim Diktesi

### B- Müzikal Formasyon Anlayışında Dikte -Duyuş Çalışmaları

Ülkemizde kullanılan solfej eğitim modeli ağırlıklı olarak Fransız eğitim modelidir. Konservatuvarların kurulduğu günden beri yaygın olarak kullanılan temel kitaplar vardır; A.Lavignac “Solfège des Solfèges”, P. Bona “Rhythmical Articulation (A Complete Method)”, F.Fontaine “Trait  Pratique du Rythme Mesur ”. Tıpkı eğitim modeli olarak aldığımız Fransa’daki gibi, bu kaynaklar faydalı olabileceği gibi artık günümüzde ders materyalini oluşturan tek kaynak da olmamalı. Fransa’da 1982’den itibaren müzik eğitiminde yeni yöntem arayışlarına girildi.

90’lı yıllarda Fransa’da yapılan araştırmalarda öğrencinin müzik okur yazarlığını ve duyuş becerisini sadece eğitim amaçlı solfej metotları üzerinden geliştirme çabasının, öğrencinin kapsamlı ve yetkin bir müzik kültürü ve deneyimi kazanmasını desteklemediği tespit edilmiş ve geleneksel solfej metotları yerine Formation Musicale (Müzikal Formasyon) adı verilen yeni bir yaklaşım benimsenmiştir (Çöloğlu, 2023).

Bu yeni yaklaşımda, öğrencileri nitelikli bir müzik eğitiminden geçirmek ve onlara hem bireysel hem de toplu bir üretim olan müziğe kendi katkılarını getirebilecekleri, yaptıkları işlerin niteliği üzerine eleştiri geliştirebilecekleri bir eğitim ortamı sağlayabilmek amaçlanır. Yapılan tüm çalışma bir bütüne bağlanabilir ve “neyi, neden, nasıl?” yaptıklarının bilincinde olan müzisyenlerin yetiştirilmesi öngörülür.

Müzikal formasyon ders içeriğini şu şekilde sınıflandırabiliriz:

- Dinleme- duyuş (Dinleyerek analiz)
- Partisyon okuma ve analiz
- Şarkılama
- Ritim (Ritmik formasyon)
- Çal-Oku

Dinleme – duyuş etkinliğini daha detaylı ele alacak olursak, müzik eğitimine ilişkin kategorilerin en temel nitelik taşıyanlarından biridir. Dinleme- duyma etkinliği yalnız bütün bir müzik eğitimi sürecini kapsamakla kalmaz, bireyin müzik yaşantısının da temelini oluşturur. Dolayısıyla çok sağlam bir eğitim etkinliğine dönüşebilmelidir. Dinleyerek analiz ve dikte, bu çalışmanın önemli iki disiplindir. Dinleme etkinliği üç önemli aşamadan oluşur:

- Duyduğunu tekrar etme
- Adlandırma ve tanıma
- Yazma

Bu üç aşama hem dinleyerek analiz, hem de dikte için geçerlidir. Dinleyerek analiz çalışmasının birinci aşaması olan duyduğunu tekrar etme bölümünde öncelikle çalışılacak eser baştan sona dinletilir. Dinlenen müzik cümlesinin tekrarı şu iki temel yöntem ile yapılabilir:

- Dinlenen cümlelerin nota ismi kullanmadan ses ile tekrarı (heceler ile)

- Dinlenen cümlenin hareket yoluyla (ezgi çizgisinin hareketli ifadesi ile motiflerin ayrımı) tekrarı: El- kol kullanımı ile ezgisel çizgi, tüm beden kullanımı ile (oturup ayağa kalkarak) kalıplar ve öncül-soncul cümle yapılarının çalışılmasıdır. Tüm bu farkındalıkların etkin bir biçimde oluşabilmesi için öğrencinin etkinlik sırasında vokal ses, bedensel hareket (jestlerle), alkış ya da wood block, ritim çubukları, çelik üçgen, tef, marakas vb. vurmalı çalgılar ile (Orff çalgıları) eşlik etmesi beklenir. Şayet sınıf içerisinde Orff çalgıları mevcut değilse sınıf ortamında bulunabilecek materyaller ile de (kalem, masaya ya da kitaba vurma, su şişelerini tırtır gibi kullanma ya da sallayarak marakas gibi kullanma, kitap-defterlerinin spiral tellerini kalem ile sürterek tırtır gibi kullanma, vs...) çalışma yürütülebilir. Bunun yanı sıra öğrencilerin kendi çalgıları ile de etkinlik yürütülebilir.

Dinleme etkinliği, öğrenciye aşağıdaki temel kavramların farkındalığı konusunda katkıda bulunacaktır:

### **Teori ve Terminoloji**

Tonalite / Modalite

Ölçü türü (kaç zamanlı-kaçarlı)

Aralıklar

Akorlar

Fonksiyonlar

Register farklılığı

Ses yüksekliği

Hız terimleri

Sabit ve değişken tempo terimleri

Gürlük

Artikülasyon biçimleri

### **Ritmik Oluşum**

Kullanılan ritmik öğeler (dinlenen eserin ritmik yapısının ortaya çıkarılması)

Parçanın belirleyici (karakteristik) ritmik motifinin saptanması (örneğin Beethoven 5. Senfoni ilk motifi)

Belli bir partinin ritmik oluşumunun ayrıştırılması

### **Form**

Cümlelerin başlangıç ve bitişlerinin saptanması

Kalıplar: YK/TK (İleri sınıflarda tüm kalıplar çalışılır)

### **Çalgısal Oluşum ve Çalma Biçimleri**

Yapıtın içerdiği çalgılar

Kullanılan çalgısal teknikler

### **Doku (Yazı Biçimi)**

Yapıtın dikey-yatay partilerinin incelenmesi

### **Yapıtın türü**

Senfoni, Kuartet, Opera, Konçerto, vb.

### **Müzik Tarihi ve Stil**

Yapıtın bestecisi ve dönemi özelliği hakkında bilgi



**Yazı Biçimi**

Alanın kullanımı (mizanpaj)

Ölçü rakamı ile donanımın doğru sırayla yazılması<sup>1</sup>

Partiler arası ilişki (dikey farkındalık)

Tamamlamalı dikte (yatay-dikey farkındalık)

Gürlük ve hız terimlerinin partiyon üzerinde doğru yere yazılması ve ne kadar süreceğinin bilinmesi

Etkinliğin ikinci aşaması olan adlandırma ve tanıma kısmında, dinlenen eserdeki öğelerin öğrenci tarafından sözel olarak adlandırılabilmesi (notalama) beklenir. Öğrencinin, kullandığı kavramların adını, işaretini ve işlevini bilmesi, tanımlayabilmesi, sözlerle açıklayabilmesi ve nota üzerinde gördüğü zaman ilişki kurabilmesi önemlidir.

Etkinliğin son aşaması olan yazmada ise duyulan, tekrar edilen, sözel olarak adlandırılan ve tanımlanan öğelerin doğru bir biçimde bütün veya tamamlamalı olarak yazıya geçirilmesi beklenir.

Dinleyerek analiz kısmında sorulacak sorular her ne kadar seçilen eserin belirleyici özelliklerine bağlı olsa da, yaygın olarak öğrenciden şu temel soruları cevaplaması beklenir:

- Yapıtın tonu - modu - mikrotonal yapısı
- Parçanın düzenli ya da düzensiz ölçü yapısı
- Yapıtın türü - çalgısal oluşumu (solo çalgı, vokal, duo, trio, quartet, yaylı orkestra, senfonik orkestra, vs.) ve çalma biçimleri
- Tema-eşlik ayrımı:
  - \* Çalgı piyano ise temayı ve eşliği çalan parti
  - \* Orkestral bir müzik ise temayı çalan çalgı/çalgılar
- Cümle analizi/kalıplar ve cümlelerin kaç ölçüden oluştuğu ve cümlelerin adlandırılması
- Doku (yazı biçimi)

Tüm bu etkinlikler eğitimin başlangıç sınıflarından itibaren uygulanabilmektedir. İçerik ve uygulama biçimi, eğitim verilen sınıf yaşı ve düzeyine göre zorluk bakımından farklılık gösterecektir. Yapılan bir çalışma, tüm bu kategoriler arasında bağlantılar kurulabildiği oranda başarı sağlayabilir.

**Tamamlamalı Dikte**

Dinleyerek analiz çalışmasının yanı sıra dikte, duyma ve yazma becerisine büyük katkı sağlayan bir çalışma da tamamlamalı dikte çalışmalarıdır. Bu tür dikte çalışmalarında öğrenci boş bir kağıt ile başa bırakılmaz. Bulduğu sınıf düzeyine göre zorlanacağı düşünülen ritmik ya da melodik pasajların kısmen verildiği görülmektedir. Bu yardımcı pasajlar sayesinde karşılaştığı bir problemle nasıl başa çıkabileceğini öğrenir. Öz güveni oluşur. Güvenle yapabildiğini görmesi de daha sonra yapacağı dikte çalışmalarında istek uyanmasına sebep olacaktır. Şekil 26'da J.C. Jollet,'nin Dictée Musicales vol.1 kitabında başlangıç düzeyinde piyano için, Şekil 27' de yine aynı kitaptan başlangıç seviyesinde trio ile çalınan tamamlamalı dikte örnekleri görmektediriz.

<sup>1</sup> A.A.Saygun Musiki Nazariyatı Birinci Kitap sf.102

**B. ŒUVRES PIANISTIQUES**

9

**Menuet**  
(pour clavier)Henry PURCELL  
(1659 - 1695)

1.)



2.)



3.)



Cad.



Cad.

Şekil 26. J.C. Jollet,'nin Dictée Musicales vol.1 (Piyano) Tamamlamalı Dikte

18

**C. ŒUVRES INSTRUMENTALES***Trio* op. 94  
(menuet en canon)Josef HAYDN  
(1732-1809)

The image displays a musical score for a Trio in G major, Op. 94, No. 3, by Josef Haydn. The score is presented in four systems, each containing staves for Violon I, Violon II, and Violoncelle. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures per system, with measures numbered 1 through 20. Measure 1 is marked with a first ending bracket. Measure 12 is marked with a 'Cad.' (Cadenza) bracket. The Violoncelle part features a prominent bass line with a series of eighth notes in measures 18 and 19. The Violon I and II parts have various rests and notes throughout the piece.

Şekil 27. J.C. Jollet,'nin Dictée Musicales vol.1 (Trio) Tamamlamalı Dikte

### Hata Bulma Çalışması

Başka bir dikkat ve duyuş çalışması olarak da hata bulma çalışmaları önerilir. Öğrenciye, hatasız olan çalışma kağıdı verilir. Doğrusu verilen parçada ritmik, dinamik, ses, oktav, artikülasyon, süsleme işaretleri gibi konularda yapılacak hataların saptanması istenir. Çalışmaya başlamadan önce kaç tane hata yapılacağı isteğe göre söylenebilir. Şekil 28. Ve Şekil.29'da J.C. Jollet,'nin Dictée Musicales vol.1 hata bulma çalışması için hem öğrenci, hem öğretmen materyaline örnek verilmiştir.

#### B. DÉPISTAGE (8 erreurs)



Şekil 28. J.C. Jollet,'nin Dictée Musicales vol.1 Hata Bulma Çalışması (Öğrenci )

#### B. DÉPISTAGE (8 erreurs)



Şekil 29. J.C. Jollet,'nin Dictée Musicales vol.1 Hata Bulma Çalışması (Öğretmen)

## Sonuç

Konservatuvar solfej dersinde yapılan dikte çalışmaları “geleneksel yaklaşım” ve “müzikal formasyon yaklaşımı” açısından incelendiğinde formasyon müzikal yaklaşımıyla yapılan çalışmaların çok daha verimli ve yaşamsal olduğu görülmüştür. Eski yaklaşımla yapılan çalışmaların tek çalgı olarak piyanoyla ve sınırlı bir oktav içerisinde uygulanması, profesyonel müzisyen yetiştiren konservatuvar eğitiminde monotonluk ve kısırlığa sebep olmaktadır. Eski yaklaşım anlayışında kullanılan metotlar önem kazanırken, müzikal formasyon yaklaşımında müziğin kendisiyle eğitim anlayışı dikkat çekmektedir. Müzik repertuarının solfej dersi içerisinde çok özel bir yeri vardır. Repertuar hem dersin ana malzemesini oluşturur, hem de öğretmenin müfredatı belirlemede önemli rol oynar. Müzik repertuarı, dikte çalışmasından okuma etkinliklerine, dinleyerek analizden partiyon üzerinde analize, çalgısal oluşum ve renkleri tanımaktan farklı üslupları öğrenmeye dek pek çok çalışma alanının öğretmen ve öğrenci için en zengin ve en doğru kaynağını oluşturur. Farklı çalgısal oluşumlarla yapılan çalışmalar sonucunda öğrenciler sadece ezgiyi duymaya çalışmayacak, farklı tınılar ve registerleri de ayırt edebileceklerdir.

Dikte bağlamında müzikal formasyonun getirdiği en büyük kazanımlardan biri ise yapılacak “Dinleyerek Analiz” etkinliği ile birlikte eserin hem yapısal, hem çalgısal oluşum, hem de ezgisel açıdan ele alınması ve bütünüyle müzikal farkındalığın oluşmasıdır. Dinleyerek analiz, dikte yapmadan önce eser hakkında yönlendirici birtakım sorular ile genel bir fikir oluşturur ve öğrenciyi dikte yazma aşamasına hazırlar.

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik ve Bale Ortaokulu solfej derslerinde uygulanan dinleyerek analiz ve tamamlamalı dikte uygulamaları için kullanılan başlıca metotlar arasında Jean-Clément Jollet’in *Dictées musicales. Volume 1-4* (öğretmen ve öğrenci kitapları mevcut), Annie Ledout’un *99 Tests d’Ecoute vol 1-4* (öğretmen ve öğrenci kitapları mevcut) ve Sophie Penitzka’nın *J’Ecoute, J’Ecris vol 1-4* (öğretmen ve öğrenci kitapları mevcut) bulunmaktadır. Kaynakların doğru ve etkin kullanımı önerilir. Bu temel kaynakların yanı sıra ders öğretmenin müzik repertuarından kendi seçip hazırlayacağı çalışmalar da büyük önem taşır.

## KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği anlamak ansikloprdik sözlük*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. USA: Oxford University Press
- Cleand, K. D. & Grinda, M. D. (2010). *Developing Musicianship through Aural Skills. A Holistic Approach to Sight Singing and Ear Training*. New York. Routledge
- Çöloğlu, E., & Arat, D. (2017). *Terminolojiden Analize Alistirmalı: Müzik Teorisi*. 2. Cilt. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çöloğlu, E. 13. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium*. 08-11 Haziran / June 2023
- Gallon, N. *Cours Complet de Dictée Musicale: 200 Dictées Musicales Progressives à 1 Partie*. Paris: Société des Editions Jobert
- Gallon, N. *Cours Complet de Dictée Musicale: 200 Dictées Musicales Progressives à 2 Partie*. Paris: Société des Editions Jobert
- Gallon, N. *Cours Complet de Dictée Musicale: 200 Dictées Musicales Progressives à 3 Partie*. Paris: Société des Editions Jobert
- Jollet, J. C. *Dictée Musicales vol.1-IM3*. Paris: Gérars Billaudot
- Károlyi, O. (2007). *Müziğe Giriş* (M. Nemitlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kemalbay Eren, E. (2019). *EJMD / 2019 (14), 131-145. DOI: 10.31722/ejmd.584371: Emile Jaques-Dalcroze Ve Ritmik Yöntemi*
- Lavignac, A. (1939). *Musiki terbiyesi* [Musical Training]. Ankara: Kanaat Kitabevi.
- Püsküllüoğlu, A. (2013). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi* [Music Encyclopaedia]. Vol. 3, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yildiz, F., & Türkmen, U. (2021). Dictation/musical writing approaches of educators in conservatory solfege course exams. *International Journal of Curriculum and Instruction*, 13(3), 3406-3423.

### EXTENDED ABSTRACT

Since the early 20th century, many new approaches have been sought in the field of music education. In areas such as pre-school music education, instrument education, solfege education, etc., instead of the curriculum and teacher-centered traditional education approach, educational methods that emphasize student activity and creativity have emerged over time. When it comes to traditional solfege education, the first thing that comes to mind are methods and some song and rhythm reading books such as Fontain, Pozzoli, Lavignac. These books, which were used as course materials in solfege lessons, were considered indispensable in the traditional approach. However, over time, it was observed that this teaching did not support students' musical personalities and had an extremely dry theoretical structure. As a result of these observations, the benefits and shortcomings of solfege lessons were identified, new searches were initiated, and new methods were developed that offer a holistic approach. The Musical Formation approach, which is widely used in France and Belgium but little known in Turkey, was developed in Paris in 1977 as a result of a study conducted by the Ministry of Culture and took its current form. In this study, the traditional and modern methods of dictation in the solfege course, which is one of the vocational courses of the secondary education students of Anadolu University State Conservatory Music Department, are examined. The traditional French understanding of solfege and the modern French understanding of solfege, Musical Formation, are discussed comparatively and the positive and negative aspects of both approaches are explained. For this study, four years of solfege lessons of eighth grade students of Anadolu University State Conservatory of Music and Ballet Secondary School were observed and in this context, dictation studies with piano and different instruments and listening and analysis studies were carried out with various orchestral works selected from the music repertoire. Dictation exercises can be practiced by playing music recordings or as a live performance in the classroom. The music samples to be played from the recording should be well researched. A clean sound recording and a correct interpretation should be chosen. As it is known, the internet environment is a platform that does not always contain solid sources and often serves popular culture. As an instructor, you should be selective in providing the right material by making a good preparation before the lesson. As a result of working with a carefully selected work, in addition to the information about the work and the composer, students will also be interested in the art of interpretation. They will also have an idea about the art. For live performances in the classroom, the musicians to be selected must be well-equipped. High school and undergraduate students who can play at a smooth tempo, with a clean voice and can make correct musical phrases are ideal for these studies. It is very important to get together with the person who will play the dictation at least one day before the lesson and work on the selected piece. In these studies, important details such as the intonation integrity of the group, the balance between the parties, determining the correct breathing places, and playing the values equally by all parties should not be ignored. From time to time, it is necessary to include students with good instrumental and musical skills for live vocalizations in the classroom. In this case, it will be necessary to work more with the students before practicing. As a result of the four-year education in which the Musical Formation approach was applied, it was seen that the students reached a much more comprehensive knowledge and experience compared to the other method. It was observed that dictation studies increased students' motivation and concentration, decreased their prejudices about writing, they approached the music they played and listened to from a more holistic perspective, and made great contributions to their musical culture. Among the main methods used in the solfege lessons of Anadolu University State Conservatory Music and Ballet Secondary School solfege lessons for listening analysis and complementary dictation practices are Jean-Clément Jollet's *Dictées musicales*. Volume 1-4 (teacher and student books available), Annie Ledout's *99 Tests d'Ecoute* vol 1-4 (teacher and student books available) and Sophie Penitzka's *J'Ecoute, J'Ecris* vol 1-4 (teacher and student books available). In addition to these basic resources, the teacher's own selection and preparation of works from the musical repertoire is of great importance. Since the early 20th century, many new approaches have been sought in the field of music education. In areas such as pre-school music education, instrument education, solfege education, etc., instead of the

curriculum and teacher-centered traditional education approach, educational methods that emphasize student activity and creativity have emerged over time.

IJTASE