T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

20. YÜZYIL KOMPOZİSYON TEKNİKLERİNDEN ATONAL, SERİYAL ve MİNİMAL STİLLERİN TEORİK AÇIDAN İNCELENMESİ ve SEÇİLMİŞ ÖRNEKLERLE AÇIKLANMASI

ÖZDEN GÜLSÜN KESKİN

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. AHMET HAMDİ ZAFER

2. TEZ DANIŞMANI
DOÇ. EBRU GÜNER CANBEY

EDİRNE 2017

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özden Gülsün KESKİN tarafından hazırlanan **"20. Yüzyıl Kompozisyon Tekniklerinden Atonal, Seriyal ve Minimal Stillerin Teorik Açıdan İncelenmesi ve Seçilmiş Örneklerle Açıklanması"** konulu **Yüksek Lisans** tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 9.-10. maddeleri uyarınca **12.07.2017** günü saat **14:00** 'da yapılmış olup, yüksek lisans tezinin * KABUL EDİLMESİNE ..... **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Doç. Ahmet Hamdi Zafer	KABUL	
Doç. Dr. Erol TARKUM	KABUL	
Yrd. Doç. Dr. Selçuk HALVACI	KABUL	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10158407
Yazar Adı / Soyadı	ÖZDEN GÜLSÜN KESKİN
T.C.Kimlik No	17947506144
Telefon	5332554929
E-Posta	ozdengulsun@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	20. Yüzyıl Kompozisyon Tekniklerinden Atonal, Seriyal ve Minimal Stillerin Teorik Açıdan İncelenmesi Ve Seçilmiş Örneklerle Açıklanması
Tezin Tercümesi	Theoretical Analysis of the 20th Century Composition Techniques Atonal, Serial and Minimal Styles Through Selected Examples
Konu	Müzik = Music
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı	
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2017
Sayfa	135
Tez Danışmanları	DOÇ. AHMET HAMDİ ZAFER 17347921172 DOÇ. EBRU GÜNER CANBEY 48076336524
Dizin Terimleri	Müzik=Music ; Kompozisyon=Composition
Önerilen Dizin Terimleri	Müzik = Music ; Kompozisyon = Composition
Kısıtlama	3 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 27.10.2017 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

27.07.2017

İmza:.....

Tezin adı: 20. Yüzyıl Kompozisyon Tekniklerinden Atonal, Seriyal ve Minimal Stillerin Teorik Açıdan İncelenmesi Ve Seçilmiş Örneklerle Açıklanması

Hazırlayan: Özden Gülsün KESKİN

ÖZET

Bu araştırma, 20. yüzyıl kompozisyon teknikleriyle ilgili Türkçede az sayıda çalışma yapılmış olması göz önünde bulundurularak, icracı ve bestecilere kılavuz niteliğinde bir inceleme ortaya koyma amacı taşımaktadır. Bu durum, tez konusunun belirlenmesinde de önemli bir rol oynamıştır.

Bu amaç doğrultusunda, bestecileri *atonal, seriyal* ve *minimal* kompozisyon tekniklerini geliştirmeye yönelten sosyo-politik, düşünsel ve sanatsal arka planı araştırmak üzere, müzik tarihi ve estetiği ile ilgili kaynaklar taranmıştır. Kompozisyon tekniklerinin incelenmesinde ise, müzikal analiz araştırmaları incelenmiş ve seçilen eserler analiz edilmiştir.

Araştırmalar sonucunda, 20. yüzyıl uluslararası çoksesli müziğinde çok çeşitli estetik fikir ve kompozisyon tekniğinin bir arada geliştiği ve bestecilerin müzikal yaratımını, yeni tını arayışları ve sürekli deneyselliğin belirlediği görülmüştür. Besteciler, tonal armoninin hiyerarşik sistemine karşı alternatifler üretmiş, *atonalite* ve *seriyalizmi* geliştirmişlerdir. Atonal eserler incelendiğinde, tematik ve formal organizasyon sorunlarının, her eserde kendine özgü bir şekilde çözüldüğü ve dolayısıyla atonalitenin, doğası gereği, sistematize edilmediği sonucuna varılmıştır. Seriyal kompozisyon tekniği ise, atonalitenin sınırsız özgürlüğünü sistematize etme çabası olarak yorumlanmıştır. 1960'larda ortaya çıkan *minimalizm* fikri de müzikte seriyalizmin reddinde karşılığını bulmuş ve tonaliteye dönüş ve tekrarlama yoluyla, dinleyiciyle yeniden bağ kurmaya odaklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Atonalite, Seriyalizm, Minimalizm, 20. yüzyıl Müziği, Kompozisyon Teknikleri

Name of Thesis: Theoretical Analysis of the 20th Century Composition Techniques Atonal, Serial and Minimal Styles Through Selected Examples

Prepared by: Özden Gülsün KESKİN

ABSTRACT

The aim of this research, considering that few studies are available in Turkish on the 20th century composition techniques, is to put forth a guide to performers and composers. This fact also played an important role in determining the subject of the thesis.

With this purpose in mind, the relevant literature on the music history and aesthetic were reviewed to explore the socio-political, intellectual and artistic background that led the composers to develop *atonal*, *serial* and *minimal* techniques. While examining the compositional techniques, works on musical analysis were reviewed and selected works were analyzed.

As a result of this research, it was seen that various aesthetic thoughts and composition techniques were developed simultaneously in the 20th century international classical music, and the pursuits of new timbre and continuous experimentalism determined musical creations of the composers. The composers produced alternatives to hierarchical system of tonal harmony and developed *atonality and serialism.* Having been analyzed the atonal works, it was concluded that thematic and formal organization problems were solved individually in each work, and thereby, intrinsically, atonality was not systemized. Serial composition technique, on the other hand, was interpreted as an endeavor to systemize unlimited freedom of atonality. The idea of *minimalism* in music emerging in 1960's was an objection to serialism and focused on re-establishing the bond with listeners through repetition and a return to tonality.

Key words: Atonality, Serialism, Minimalism, 20th Century Music, Composition Techniques

ÖN SÖZ

Bu araştırmanın amacı, 20. yüzyılda çoksesli müzik yaşamına yön vermiş üç önemli dönemi, nedenleri ve sonuçlarını araştırarak, kompozisyon teknikleri bakımından incelemek ve bu teknikleri literatürden seçilmiş örneklerle açıklamaktır. Dilimizde müzik tarihi alanında yapılmış çalışmalar mevcutsa da, 20. yüzyıl kompozisyon teknikleri ile ilgili araştırmalar azdır. Bu durum tezimin konusunu seçmemde önemli bir rol oynamıştır.

Araştırmanın kapsamı, 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerinden, atonal, seriyal ve minimal stillerle sınırlı tutulmuştur. Bu stillerin oluşumunda rol oynamış eser ya da fikirler de gerektiğinde açıklanarak, bu üç önemli tekniğin oynadığı rol açıklanmaya çalışılmıştır. Bu araştırmada, az sayıdaki Türkçe kaynakla beraber, uluslararası alanda tanınmış teorisyen ve bestecilerin teorik kitaplarından çokça yararlanılmıştır.

Yoğun programına rağmen bana vakit ayırarak, ihtiyacım olan yardımı esirgemeyen değerli danışman hocam Doç. Ahmet Hamdi ZAFER'e, tezimin konusu seçmemde yardımcı olan ve her türlü desteğiyle daima yanımda olan ikinci danışman hocam Doç. Ebru GÜNER CANBEY'e, kaynak eserler konusunda değerli fikirler veren değerli hocam Doç. Onur NURCAN'a, yaptığı çeviri katkısı ve verdiği duygusal destek sayesinde bu güç süreci kolaylaştıran sevgili eşim Yahya KESKİN'e, daima destek olan sevgili meslektaşım Arş. Gör. İ. Gürkan METİN'e ve bugünlere gelmemde büyük emek sahibi sevgili aileme çok teşekkür ederim.

Ayrıca artık aramızda olmayan, müzisyenliğimi biçimlendiren emekleri nedeniyle kendimi hep borçlu hissettiğim çok değerli hocalarım İstemihan TAVİLOĞLU ve Mehmet AKTUĞ'u da şükranla anmak isterim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**
ABSTRACT ..... **II**
ÖN SÖZ ..... **III**
İÇİNDEKİLER ..... **IV**
ÖRNEKLER LİSTESİ ..... **VII**
RESİMLER VE TABLOLAR LİSTESİ ..... **X**

BÖLÜM 1. GİRİŞ **1**
1.1. Problem 5
1.1.1. Alt Problemler 5
1.2. Amaç 6
1.3. Önem 7
1.4. Sayıltılar 7
1.5. Sınırlılıklar 7
1.6. Tanımlar 8

BÖLÜM 2. YÖNTEM **9**
2.1. Araştırma Modeli 9
2.2. Evren ve Örneklem 9
2.3. Verilerin Toplanması 9
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması 10

BÖLÜM 3. BULGULAR ve YORUM **11**
3.1. 20. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış 11
3.1.1. 20. Yüzyıl Müziğinde Akımlar ve Yönelimler 11
3.1.1.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısı 11
3.1.1.2. 20. Yüzyılın İkinci Yarısı 20
3.1.2. 20. Yüzyıl Müziğinde Kullanılan Teknikler 31

3.1.2.1.Dizi Malzemeleri 31
3.1.2.1.1.Modlar 32
3.1.2.1.2. Sentetik Modlar ve Diziler 36
3.1.2.1.3. Kromatik Dizi 46
3.1.2.1.4. Mikrotonlar Dizisi 46
3.1.2.2. Akorsal Malzemeler 47
3.1.2.2.1. 2'li ve 7'li Aralıklardan Oluşan Akorlar 48
3.1.2.2.2. 3'lü ve 6'lı Aralıklardan Oluşan Akorlar 49
3.1.2.2.4. 4'lü ve 5'li Aralıklardan Oluşan Akorlar 50
3.1.2.2.5. Eklenmiş Sesli Akorlar (added-tone chords) 52
3.1.2.2.6. Polikord (Çoklu akor ya da çok akorluluk) 54
3.1.2.3. Armonik Malzemeler 54
3.1.2.4. Ritim ve Ölçü Malzemeleri 56
3.1.2.4.1. Düzensiz Ölçüler 58
3.1.2.4.2. Polimetrik Uygulamalar 59
3.1.2.4.3. Metrik Modülasyon 60
3.1.2.4.4. Ametrik Uygulamalar 61
3.2. Atonal Kompozisyon Tekniği 62
3.2.1. Tonalite Kavramı ve Tonal Müzik 62
3.2.1.1. Tonalite Temelli Olmayan Tonal Teknikler 67
3.2.1.1.1. Kayan Tonaliteler 67
3.2.1.1.2. Politonalite ve Bimodalite 68
3.2.1.1.3. Pandiyatonik Teknik 69
3.2.1.2. Tonalitenin Çözülüşü 69
3.2.2. Atonalite Kavramı ve Atonal Müzik 70
3.2.2.1. "Serbest" Atonal Teknik 72
3.2.3. Atonal Stilde Yazılmış Eserlerden Örnekler 73
3.2.3.1. Arnold Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16* (1909) 74
3.2.3.2. Schönberg: Piyano Parçalarından Örnekler 78
3.2.3.3. Anton Webern*: Şarkı*, Op.3 No.1 (1909) 81
3.2.3.4. Webern: *Yaylı Dördül için Bagateller*, Op.9, No.4 ve No.5 (1911-13). 83
3.2.3.5. Alban Berg: *Beş Orkestral Şarkı Op.4* (Altenberg Liedleri) (1912) 85
3.3. Seriyal Kompozisyon Tekniği 87

3.3.1. Dizi 89
3.3.1.1.Dizinin Motifsel ve Yapısal İşlevleri 92
3.3.2. İntegral Seriyalizm 93
3.3.2.1. Ritimlerin Diziselleştirilmesi 94
3.3.2.2. Diğer Parametrelerin Diziselleştirilmesi 95
3.3.3. Seriyal Stilde Yazılmış Eserlerden Örnekler 97
3.3.3.1. Schönberg: *Piyano Parçası*, Op.33a 97
3.3.3.2. Webern: *Yaylı Dördül, Op.28* (1929), İkinci Bölüm 101
3.3.3.3. Karlheinz Stockhausen: *Kreuzspiel* (1951) Birinci Bölüm 105
3.4. Minimal Kompozisyon Tekniği 107
3.4.1 Görsel Sanatlarda Minimalizm 107
3.4.2 Müzikte Minimalizm 109
3.4.3. Minimal Stilde Yazılmış Eserden Örnek 112
3.4.3.1. Steve Reich: *Music for Pieces of Wood* (1973) 112

BÖLÜM 4. SONUÇ 117
KAYNAKÇA 119

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1. Wagner: *Tristan und Isolde*-Prelude (1857-59) 4
Örnek 2. Modlar 32
Örnek 3. Bartók: *Piano Sonatina* (1915) s.5 33
Örnek 4. Ravel: *String Quartet in F* (1903) s.30 34
Örnek 5. Britten: *Serenade-Prologue* (1943) 34
Örnek 6. Satie: *Socrate-Mort De Socrate* (1917-18) 35
Örnek 7. Debussy: *String Quartet, Op. 10-I. Animé et tres decide* (1893) 35
Örnek 8. Ravel: *Trois chansons pour choeur-III. Ronde* (1914-15) 36
Örnek 9. Debussy: *Sonata for Flute, Viola and Harp-Interlude* (1915) 36
Örnek 10. Pentatonik dizinin beş modu 37
Örnek 11. Bartók: *Microcosmos* 3. Kitap No:78 (1926-39) 37
Örnek 12. Beş sesli diziler 38
Örnek 13. Debussy: *Nocturnes-I. Nuages* (1899) 38
Örnek 14. Maurice Ravel: *String Quartet in F* (1903) 38
Örnek 15. Altı Ton Dizileri 39
Örnek 16. Tam Ton Dizileri 39
Örnek 17. Bartók: *Microcosmos* 5. Kitap, No:136 40
Örnek 18. Tam-ton dizisi akorları 40
Örnek 19. Debussy: *Prelüdler* 1. Kitap, No:2 41
Örnek 20. Yedi sesli sentetik modlar 41
Örnek 21. Griffes: *The Pleassure Bome of Kubla Khan* (1912) s.16 42
Örnek 22. Satie: *Gnossiennes-Gnossienne, No.I* (1890) 42
Örnek 23. Sekiz Sesli Modlar 43
Örnek 24. Bartók: *Microcosmos* 4. Kitap No.109 44
Örnek 25. Messiaen: *Sınırlı Aktarımlı Modlar* 45
Örnek 26. Messiaen: *l'Ascencion… pour Orgue-IV. Priére du Christ montant vers son Pére* (1932-33) 45
Örnek 27. Kromatik Dizi 46
Örnek 28. Bartók: *Mikrokosmos, Vol.2, No.54-Chromatics* 46
Örnek 29. Hába'nın mikrotonal notasyonu 47

Örnek 30. Ives: *Piyano Sonatı* No:2, (Concord) (1909-15) 48
Örnek 31. Üçlü Aralıklarla Oluşturulmuş Akorlar 49
Örnek 32. Prokofiev: *Flüt ve Piyano Sonatı* Op.94 (1943) 49
Örnek 33. Tam-ton Akorları 50
Örnek 34. Hindemith: *String Quartet Op.22, No:3* (1921) 50
Örnek 35. Copland: *Piyano Fantazisi*, (1957) 20-24. Ölçüler 51
Örnek 36. Bartók: *Piano Concerto, Sz.95, No.2* (1930-31) 51
Örnek 37. Scriabin'in *Mistik Akorları* 52
Örnek 38. Ek 6'lı Akoru 52
Örnek 39. Eklenmiş 2'li Artık 6'lı Akorları 53
Örnek 40. Debussy: *Piano Preludes, Book II No.10- Canopes* (1913) 53
Örnek 41. Harris: *American Ballads, No.4* (1947) 53
Örnek 42. Stravinski: *Petrouchka* (1910-11) İkinci Tablo 54
Örnek 43. Bartók: *Microcosmos* 6. Kitap No. 146 56
Örnek 44. Messiaen: *Zamanın sonu için Kuartet* (1941) 58
Örnek 45. Stravinski*: L'Histoire du Soldat* (1918) Ölçü değişimine örnek 58
Örnek 46. Bartók: *Contrasts* (1938) 59
Örnek 47. Stravinski*: L'Histoire du Soldat* (1918) Polimetriye örnek 59
Örnek 48. Carter: *Çello ve Piyano için Sonat,* (1948) 4. Bölüm 60
Örnek 49. Ives: *Keman Sonatı,* No.4 (1900-16) 2.Bölüm 61
Örnek 50. Alois Hába: *Solo Keman için Fantezi,* Op. 9a (1921) 61
Örnek 51. Do perdesinin Doğuşkanları 64
Örnek 52. Beethoven: *Sonata Op.2 No:3* (1794-95) 64
Örnek 53. Do Majör Tonalitesinin Dereceleri 66
Örnek 54. Prokofiev: *Klasik Senfoni,* (1916-17) s.17 67
Örnek 55. Bartók: *Microcosmos, No.59 Major and minör* 68
Örnek 56. Milhaud: *Keman Sonatı No.2* s.14 (1917) 68
Örnek 57. Copland: *Appalachian Spring,* s.51 (1944) 69
Örnek 58. Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16, I. Vorgefühle* (giriş) 74
Örnek 59. Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16, I. Vorgefühle* 74
Örnek 60. Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16, II. Vergangenes* 75
Örnek 61. Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16, I. Vorgefühle* 76

Örnek 62. Schönberg: Op.23, No.1 78
Örnek 63a. Schönberg: Op. 11, No.1 78
Örnek 63b. Schönberg: Op. 11, No.1 77
Örnek 63c. Schönberg: Op. 11, No.1 78
Örnek 63d. Schönberg: Op. 11, No.1 78
Örnek 63e. Schönberg: Op. 11, No.1 78
Örnek 64. Webern: *Şarkı,* Op.3, No.1 (1909) 81
Örnek 65. Webern: *Yaylı Dördül için Bagateller*, Op.9, No.4 (1911-13) 83
Örnek 66. Webern: *Yaylı Dördül için Bagateller*, Op.9, No.5 (1911-13) 83
Örnek 67. Berg: *Beş Orkestral Şarkı Op.4 (Altenberg Liedleri)* (1912) 85
Örnek 68. A) Schönberg, *Orkestra için Varyasyonlar, Op.31;* B) Berg, *Keman Konçertosu;* C) Webern, *Senfoni, Op.21 eserlerinde kullanılan diziler* 89
Örnek 69. Schönberg: *Orkestra için Varyasyonlar, Op.31* Dizinin, Prime, Retrograde, Inversion ve Retrograde Inversion kuruluşları 90
Örnek 70. Schönberg: *Orkestra için Varyasyonlar, Op.3* Dizinin transpoze edilmiş versiyonları 91
Örnek 71. Schönberg: *Orkestra için Varyasyonlar, Op.31* Dizinin *Matrix*'i 91
Örnek 72. Messiaen'ın ritim dizisi 94
Örnek 73. Messiaen: *The Technique of My Musical Language* Ex.33 (1944) 94
Örnek 74. Temel birimi onaltılık bir nota süresi olan dizinin inversion ve transpozisyonları 95
Örnek 75. Boulez: *Structures, la* (1955) 96
Örnek 76. Schönberg: *Piyano Parçası, Op.33a* 97
Örnek 77. Schönberg: *Piyano Parçası, Op.33a* Tümleşik diziler 100
Örnek 78. Webern: *Yaylı Dördül, Op.28* (1929), İkinci Bölüm 101
Örnek 79. Webern: *Yaylı Dördül, Op.28* İkinci Bölümde kullanılan dizi 105
Örnek 80. Stockhausen: *Kreuzspiel* Birinci bölümdeki seriyal diziler 106
Örnek 81. Steve Reich: *Music for Pieces of Wood* (1973) 112

RESİMLER ve TABLOLAR LİSTESİ

Resim 1. Schönberg: *Otoportre,* 1911 13
Resim 2. Wassily Kandinsky: *İlk Soyut Suluboya*, 1910 15
Resim 3. Claude Monet, *İzlenim, Gündoğumu*, 1874 17
Resim 4. Partch: *Zymo-xyl, Mazda Marimba, Diamond Marimba, Chromelodeon* 26
Resim 5. George Crumb: *Macrocosmos II, No:12 Agnus Dei* (1972-73) 28
Resim 6. Schönberg: *Süit, Op. 29* (1925-26) 88
Resim 7. Frank Stella: *Tomlinson Court Park* (1959) 109

Tablo 1.a Perdeli çalgıların düzenlenişi 107
1.b Vurmalı çalgıların düzenlenişi 105

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Devrimlerin oluştuğu, burjuva sınıfının ve sosyal demokratların güç kazandığı 19. yüzyıl, aynı zamanda eleştirinin, gerçekçiliğin, bilimin ve buluşun ağırlık kazandığı bir dönemdi.[1] 19. yüzyılda insanlık, sanayi devriminin sonuçlarıyla yüzleşiyor ve meyvelerini topluyordu. İnanılmaz gelişmelerin ve yerleşik geleneklere meydan okumanın çağıydı. Görsel sanatlar, izlenimci ve pointilist arayışlarla, klasisizmin fotoğrafik gerçekçiliğini sorguluyordu.[2] 18. yüzyıla egemen olan aydınlanma düşüncesi etkisini kaybediyor, katı ve kuralcı bilimselliğine karşı bir tepki doğuyordu.

19. yüzyıl müziği, Beethoven'dan (1770-1820) Wagner'e (1813-1883) uzanır. Bu yüzyıl kuşkusuz romantizmin ve özellikle sanatların en romantiği olan müziğin yüzyılıdır.[3] Önceki yüzyılda, Fransız devrimi sonucu sekülerleşme, 19. yüzyılda aristokrasinin sanat himayeciliğinin yerini, burjuvazi beğenilerinin ve sanat piyasasının almasına neden olmuştur. Yeni orta sınıfın dinleme disiplinleri, aristokrasininkinden farklı olarak kamuya açık konserleri, virtüözleri, konçertoları ve giderek daha büyük çaplı senfonileri yaratmıştır.

Beethoven, 19. yüzyıl müziğinin en büyük figürüdür ve ardıllarını en çok etkilemiş bestecilerden biridir. Örneğin, Wagner ve Brahms (1833-1897) – her ne kadar farklı idealler benimsemiş olsalar da – Beethoven'ın önemli takipçilerindendir. Beethoven'ın müziğinin en büyük mirası, tüm parametrelerin[4] *genişlemesi* ve giderek *karmaşıklaşması* ile birlikte, önderlerinden biri olduğu, *müziğin yüksek bir sanat*

[1] Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar,* Üçüncü Basım, Boyut Yayıncılık, İstanbul Nisan 2000, s.289
[2] David H. Cope, *New Directions in Music,* Fourth Edition, Wm. C. Brown Publishers, Dubuque Iowa 1984, s.1
[3] Peter S. Hansen, *an introduction to Twentieth Century Music,* Boston U.S.A 1969, s.4
[4] Parametre: Matematik ve fizik disiplinlerinden ödünç alınmış bu terim müzikte, perde, süre ve gürlük gibi belirli öğeleri temsil eder.

olduğu düşüncesidir.[5] Bu miras, 19. yüzyıl müziğinin temel özelliklerine de yansımıştır:

- *Genişletilmiş* orkestrasyon
- Yüzyılın virtüöz ruhuna uygun *genişletilmiş* formlar
- Kromatik armoni.[6]

19. yüzyıl, çalgıların teknik olanaklarının geliştiği ve *usta çalıcı* (virtüöz) kültürünün yaygınlaştığı dönemdir. Bunun bir yansıması olarak besteciler, hislerin daha güçlü anlatımı için, klasik dönem orkestralarından çok daha kalabalık, zengin ve renkli orkestralarla çalışmak istediler. Orkestrasyondaki bu değişiklik, çalgı sayılarının artması ve çalgıların (trombonlar, korangleler, arplar, bass klarinetler, vb.) çeşitlenmesi ile sağlandı. Örneğin; Haydn'ın (1732-1809) iki kornosuna karşılık, Wagner sekiz korno için yazdı ya da Haydn'ın 30 çalgılık orkestrasına karşılık, Berlioz'un (1803-1869) ideal orkestrası 467 çalıcıdan oluşuyordu.[7] Ayrıntılı olarak, orkestral karmaşanın ele alınışındaki dengeye dayalı teknikler, ritmik hareketin, nabız atımı hissinin ve önceki yılların daha açık dokularının neredeyse terkini beraberinde getirdi.[8]

Klasik bestecinin gözettiği denge, oran ve ılımlı yaklaşım, romantik müzikte abartı, düşlem ve coşkuya dönüşür. Klasikçinin biçimi, özü yönetirken; romantiğin özü, biçime karar verir.[9] Bestecinin, dinleyiciyi daha fazla etkileme amacı, çeşitli sanat dallarından alınan hazları birleştirme ideali, *Gesamtkunstwerk*[10] kavramı ile son noktasına ulaşır. Formal yapıda ise amaçlanan, yüzyıllardır kullanılan formları geliştirmektense, eşsiz yapılar oluşturmaktır. Tempo ve anlatım terimleri de giderek kişiselleşir.

---

[5] Hansen, *a.g.e.*, s.5
[6] Hansen, *a.g.e.*, s.6
[7] Hansen, *a.g.e.*, s.6
[8] Elliott Schwartz, Barney Childs, Jim Fox, "Introduction", *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Edited by Elliott Schwartz, Barney Childs, Jim Fox, Expanded Edition, Da Capo Press, U.S.A. 1998, s.xi
[9] Evin İlyasoğlu, *Zaman içinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Müziğin Evrimi,* 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 2001, s.81
[10] Birleşik sanat eseri

Kullanılan ses malzemesi de giderek genişler ve renklenir. Tonal-fonksiyonel armoninin dağarcığı, ileri derecede kromatisizm ile muğlaklık sınırına dek genişledi.[11] Schubert (1797-1828), Majör ve minör tonaliteleri, birbirinin içine geçirerek ve bir araya getirerek kullandı; Chopin (1810-1849), armoniye yabancı kromatik sesleri, kimi kez bir çözüme ulaştırmaksızın serpiştirdi; Lizst (1811-1886), artık akorları ve artık dörtlü ilişkilerini sonuna dek kullandı. Bu zenginleşmiş armoniyi, olasılığın sınırlarına dek geliştiren Wagner'di.[12] *Tristan und Isolde* (1857-59) eseri, genel olarak kromatik armoninin doruk noktası olarak kabul edilir. İlhan Mimaroğlu'na göre,

> *Avrupa'nın kültür hayatını hiçbir müziksever Wagner kadar etkilemiş değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısını "Wagner Çağı" diye tanıtmak uygun düşeceği gibi, Wagner etkilerinin yüzyılımıza kadar uzandığı bir gerçektir.*[13]

Acımasız bir yapıttır, *Tristan.* Opera dinleyicisinin beğenisini hiçe saymaktadır. [14] Bir ortaçağ aşkını konu alan bu anıtsal eser, opera hayatına alışılmadık bir ritim, melodi ve orkestral yönleriyle büyük bir bomba gibi düşer. Eser insan sesiyle orkestra arasında kurduğu yoğun etkileşim, güzel duygular uyandırmayan ses dizilerinin yan yana çok sık kullanılmasından kaynaklanan aykırı tınısı, Wagner'in kendisinin yapılandırdığı yerleşim düzeni içindeki orkestrasının alışılmamış şiddet dolu sesleri ve renkleriyle o yüzyıla dek gelen bütün klasik müzik alışkanlıklarını derinden sarsar.[15] Wagner'in kendisi bu opera için *"ne opera, ne de müzikli dram"* diyebilmiş; *Tristan'ı, bir olay* olarak nitelemişti.[16]

---

[11] Schwartz, Childs, Fox, *a.g.e.,* s.xi
[12] Hansen, *a.g.e.,* s.7
[13] İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi,* Yedinci Basım, Varlık Yayınları, İstanbul 2006, s.94
[14] Pamir, *a.g.e.,* s.166
[15] İsmail Lütfü Erol, *Müziğin Sırrı; Dinleyenler için Notlar,* Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara Şubat 2008, s.197
[16] Pamir, *a.g.e.,* s.166

Örnek 1. Wagner: *Tristan und Isolde*-Prelude (1857-59)



Beethoven müziğindeki özgür modülasyon tekniğinin, *Tristan und Isolde'*nin kromatik özgürlüğü ve doğmakta olan "atonalite" ile doğrudan bir ilişkisi vardır.[17]

19. yüzyılda, bestecilerin toplum içinde oynadığı rol de, öncüllerinin oynadığı rolden çok farkı bir yöne doğru gitmişti. "Özgür" sanatçılar olarak, sözleşmeye bağlı zorunluluklar olmaksızın beste yapıyorlardı. Öncülleri, himaye edenlerinin ya da işverenlerinin ihtiyacını karşılamak üzere müzik yazarken, örneğin Wagner, muhtemelen temsil edilemeyecek eserler yazmakta sakınca görmüyordu. Bunun sonucu olarak besteci, tamamen kişisel esinine dayanan besteler yapabiliyordu.[18] Bugünün insanının da alışageldiği, bir bestecinin bireysel, orijinal, benzersiz ve iletişim kuran yaratıcı düşünceleri ve kendine özgü bakış açısı ve anlatımı olan bir sanatçı olduğu düşüncesinin temeli 19. yüzyılda atılmıştır. Romantik dönem besteciyi bir "kültür kahramanı" olarak görür. Bununla beraber, sanat eserinin de, tarihi ve kültürel bir bağlamda ve bireysel anlatım ve sanatsal benzersizliği yönüyle anlaşılması gerektiği düşüncesi yaygınlaşmıştır.[19]

19. yüzyılda, müzikal materyal ve parametrelere bakıştaki yeni yaklaşımlarla beraber, müzikal estetik alanında da yeni gelişmeler oldu. Estetik, özerk bir felsefi disiplin olarak ancak on sekizinci yüzyılın sonunda doğar; müzik estetiğinin, estetiğin

[17] Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: an Introduction,* Second Edition, Prentice Hall Inc., New Jersey 1974, s.3
[18] Hansen, *a.g.e.*, s.8
[19] Salzman, *a.g.e.*, s.3

daha da özgülleşmiş bir alanı olarak gelişimi ise on dokuzuncu yüzyıl ortalarında E. Hanslick'in (1825-1904) ünlü denemesi *Vom Musikalisch-Shönen (Müzikte Güzelliğe Dair)* ile (1854) başlar.[20] Duyguların özerk dili şeklinde anlaşılan, müziğin aydınlanmadan başlayarak yeniden değerlenmesi en verimli gelişim toprağını romantik çağda buldu. Rasyonalist klasikçilikte müziğe karşı en önde gelen ithamlardan biri olan müziğin anlam bilimsel açıdan zayıflığı, romantikler için diğer sanatlar karşısında bir ayrıcalık gerekçesine dönüşür. Dilin anlam bilimsel bakımdan netliği ile özellikle çalgı müziğinin yoğun belirlenmemişliği arasındaki mesafe, Romantik filozof ve düşünürlerce vurgulanır ve yüceltilir.[21]

1.1. Problem

Uluslararası çoksesli müzik dönemleri içinde, 20. yüzyıl stilleri, ülkemizde en az icra edilen, en az araştırılan ve dolayısıyla en az anlaşılanlardır. Bu durum, çoksesli müzik icrası ve besteciliği alanlarına yönelik eğitimde önemli bir eksikliğe neden olmaktadır. 20. yüzyıl müziği ile birlikte ortaya çıkmış yeni terim, kavram, sembol, notalama ve yorumlama biçimleri ile ilgili çalışmaların azlığı, eğitimini de zorlaştırmaktadır.

Bu zorluklara binaen, bu araştırmanın ana problemi, 20. yüzyıl kompozisyon teknikleri konusunda Türkçedeki kaynak eksikliğini gidermeye yönelik katkı sunmaktır.

1.1.1. Alt Problemler

1. 20. yüzyıl çoksesli müziği, dönemin sosyo-politik, düşünsel ve sanatsal ortamından ne şekillerde etkilenmiş ve besteciler, dizi, akor, armoni, ritim, ölçü ve form gibi öğelere kompozisyon tekniği açısından ne gibi yenilikler getirmişlerdir?

---

[20] Enrico Fubini, *Müzikte Estetik,* Dost Kitabevi, Ankara 2006 s.15
[21] Fubini, *a.g.e.,* s.107

2. Tonalite, atonalite kavramları ile tonaliteden atonaliteye geçiş ve atonal kompozisyon stili, teknik açıdan nasıl açıklanabilir ve literatürden eserler analiz edilerek nasıl örneklenebilir?
3. Seriyalizm, seriyal dizi, integral seriyalizm kavramları ile müzikal parametrelerin diziselleştirilmesi ve seriyal kompozisyon stili teknik açıdan nasıl açıklanabilir ve literatürden eserler analiz edilerek nasıl örneklenebilir?
4. Minimal müziğin düşünsel altyapısı ve teknik yaklaşımları nasıl açıklanabilir ve minimal kompozisyon stili, literatürden eserler analiz edilerek nasıl örneklenebilir?

1.2. Amaç

Bu araştırmanın ana amacı, 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerinden atonal, seriyal ve minimal stillerin estetik altyapısına, uygulanışına ve bu teknikleri açıklarken kullanılan terim, kavram ve semboller ile notalama, yorumlama ve besteleme biçimlerinin, eser analizleriyle örneklenerek açıklanmasına dair, kılavuz niteliğinde bir inceleme ortaya koymaktır. Bu ana amaçla birlikte;

1. 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerini bir bütün halinde estetik ve teknik açıdan inceleyerek genel bir bakış açısı oluşturmak,
2. Atonal, seriyal ve minimal stillerinin, kompozisyon tekniği bağlamında nasıl uygulandığına dair sonuçlara ulaşmak,
3. 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerini açıklayan yeni terim, kavram ve sembol dağarcığının ne şekilde açıklanabileceğine dair bir derleme sunmak ve çözümler geliştirmek,
4. Araştırılan tüm teknik, terim ve kavramların literatürden eserler analiz edilerek örneklemek hedeflenmektedir.

1.3. Önem

Uluslararası çoksesli müzik dönemleri arasında, 20. yüzyıl müziği ile ilgili, Türkçede yapılmış az sayıda estetik ve teknik araştırma vardır. Bu konudaki araştırmaların azlığı, 20. yüzyıl ve güncel çoksesli müziğe dair teknik, terim, kavram ve semboller ile birlikte notalama, besteleme ve yorumlama biçimlerinin anlaşılmasında, analizinde, icrasında ve eğitiminde güçlüklere neden olmaktadır. 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerinden atonal, seriyal ve minimal stillere odaklanan bu araştırmada elde edilen verilerin, kılavuz niteliğinde bir inceleme olarak sunulacağından ve bahsedilen eksikliği gidermeye yönelik bir katkı sunacağından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.4. Sayıltılar

1. Atonal, Seriyal ve minimal stillerin araştırılmasının, 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerinin ve estetik yönelimlerinin anlaşılması bakımından önemli olduğu varsayılmıştır.
2. Bu stillerin estetik ve teknik açıdan incelenmesi, 20. yüzyıl çok sesli müziği ile ilgili genel bir bakış açısı oluşturulmasını sağlar.
3. Bu stilleri örneklemek üzere analiz edilen eserlerin, atonal, seriyal ve minimal kompozisyon teknikleri kullanılarak yazılmış olduğu, besteci, icracı ve araştırmacılar arasında genel kabul görmüştür.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerinden, atonal, seriyal ve minimal stillerin teknik açıdan incelenmesi ve Schönberg, Webern, Berg, Stockhausen ve Reich'ın bu stillerde besteledikleri, seçilmiş eserlerinin analizleriyle sınırlı tutulmuştur. Bu stillerin oluşumunda rol oynadığı ve/ya dönemleri içinde anlaşılmalarını kolaylaştıracağı düşünülen diğer teknik, terim ve kavramlar da, genel

bir bakış açısı oluşturmak amacıyla, gerektiğinde açıklanmış ve bunlara dair eserler örneklenmiştir.

1.6. Tanımlar

Terim, kavram ve sembollerin tanımları, metnin içinde gereken yerlerde dipnot verilerek açıklanmıştır.

BÖLÜM 2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, konuyla ilgili Türkçe ve İngilizce kaynaklar, aynı dillerde yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora tezleri, makaleler incelenerek ve döneme ait eserlerin partisyonları analiz edilerek hazırlanmıştır. Tarama modeli esas alınarak betimsel yöntem kullanılmış, belgesel tarama ve analiz tekniklerinden yararlanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, 20. yüzyıl kompozisyon teknikleri, araştırma kümleri ise atonal, seriyal ve minimal stillerdir. Dizisel, akorsal, armonik, ritmik, ölçüsel ve formal unsurlar parametreleridir. Araştırmanın örneklemini ise Schönberg, Berg, Webern, Stockhausen ve Reich başta olmak üzere çok sayıda 20. yüzyıl çoksesli müzik bestecisinin seçilmiş eserleri oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Tarama modelinde yapılan bu araştırmada veriler, bu modele uygun olarak, 20. yüzyıl çoksesli müziği ile ilgili konuyu tarihsel, estetik ve teknik açılardan inceleyen Türkçe ve İngilizce kitap, makale ve tezler taranarak ve Schönberg, Berg, Webern, Stockhausen ve Reich başta olmak üzere, çok sayıda 20. yüzyıl bestecisinin seçilmiş eserleri analiz edilerek toplanmıştır.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada ulaşılan veriler, dizisel, akorsal, armonik, ritmik, ölçüsel ve formal unsurları incelenerek çözümlenmiş ve Schönberg, Berg, Webern, Stockhausen ve Reich başta olmak üzere, çok sayıda 20. yüzyıl çoksesli müzik bestecisinin müzikal yaratımındaki uygulanışları bakımından problemlere yönelik olarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM 3. BULGULAR ve YORUM

3.1. 20. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

3.1.1. 20. Yüzyıl Müziğinde Akımlar ve Yönelimler

3.1.1.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısı

19. yüzyılın sonuna yaklaşmasıyla birlikte, birçok besteci, yüzyıl önceki Beethoven gibi, büyük bir senfonik anlatım zamanının geldiğini düşünüyordu.[22] Paul Verlaine (1844-1896) ve Stéphane Mallarmé'nin (1842-1898) şiirleri, duyusal ve renkli eserleri için, empresyonist ressamlara ilham veriyordu.[23] Charles Darwin'in 1859 yılında yayınladığı eseri *Türlerin Kökeni,* insanın kendine bakışını; yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi ise diğer insanlara ve dünyaya bakışını şekillendiriyordu.

Müzik, yüz elli yıldır egemenlik sürdüren Alman kültürüne karşı yeni arayışlara giriyordu.[24] Aaron Copland (1900-1990) *"Yeni Müzik"* isimli kitabında, *19. yüzyıl romantik geleneğinden çoğu müziğin Almanca konuşulan ülkelerde yapıldığını ve 20. Yüzyıl müziğinin tüm tarihinin Alman müzik geleneğinden giderek kopmanın tarihi* olduğunu söyler. Beethoven'ın açtığı anlatımcılığın yeni yolunun, Wagner'in ölümüyle *tükenme noktasına geldiğini* savunur.[25] Yeni müzikal hedefleri dile getirmek için, müzikal dildeki vurgunun değişiminden yararlanıldı. Müzik daha önce hiç olmadığı kadar, birey olarak bestecinin duygu, düşünce ve ahlak dünyasını yansıttı. 19. yüzyılda müziği tanımlayan tını, armoni ve teknikler tahmin edilebilir bulunduğu ve çeşitli olmayan duygular uyandırdığı için yerini renk, resim, söz ve teatral gösteriye

---

[22] Paul Griffiths, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, Çev. M. Halim Spatar, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul Ocak 2010, s.209
[23] Cope, *a.g.e.*, s.1
[24] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 155
[25] Aaron Copland, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk Gedik, 1. Baskı, Yazılama Yayınevi, İstanbul 2015, s. 23

bıraktı. Artık müzik kendi dışında şeylerle de ilgiliydi ve onlar hakkında söyleyecek sözü vardı.[26]

20. yüzyıl müziği, 19. yüzyıl müziğinden kalan mirasla baş etmek zorunda kaldı. Bunu da iki yolla yaptı; ilki, tanıyarak ve geliştirerek, ikincisi de, karşı çıkarak. Geliştirme yolunu tercih edenler, genellikle Avusturyalı ve Alman, Wagner takipçileri oldu. Mahler (1860-1911), Strauss (1825-1899), Schönberg (1874-1951), Berg (1885-1935) ve Webern (1883-1945), Wagner stili tonal fonksiyonel armoniyi mantıksal sınırına ulaştırdılar, bu durum ise sistemin giderek bozulmasına ve son olarak da kırılmasına yol açtı.

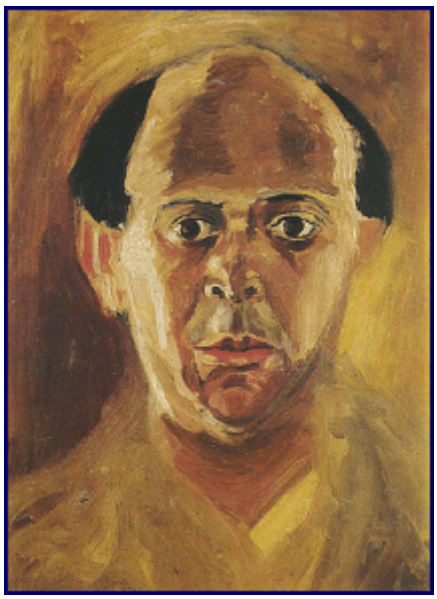
Alman geleneğini sürdüren yönelimleri iki başlıkta değerlendirmek mümkündür. İlki, Wagner stili armoni ve orkestrasyonu, hacimlerini daha da genişleterek devam ettiren ***post-romantizm***dir. Örneğin, Strauss büyük orkestra kullanımını ve Wagner'e yakın tematik geliştirim fikrini benimsemişti. Mahler de senfonileriyle romantik müziğin programlı anlatımını devam ettiriyordu.[27] Hatta Taruskin, bu abartılı anlatım stilini tarif ederken *maksimalizm* terimini kullanmıştır.[28]

İkincisi ise, ***ekspresyonizm-****dışavurumculuk*tur. 20. yüzyıl sanatının kutuplarından biri olan sanatsal ideali açıklayan terim, Paris'te sergilenmiş bir grup resmi tanımlamak üzere ve *empresyonizm* teriminin karşıtı olarak kullanılmıştır. Sanatçının kişisel duygularını yansıtan bu akımın resim sanatında Van Gogh (1853-1890), Munch (1863-1944), Kandinsky'nin (1866-1944), tiyatro sanatında Strindberg (1849-1912) ve Wedekind'in (1864-1918) eserleri, James Joyce'un (1882-1941) *Ulysses* (1922) ve *Finnegans Wake* (1939) ise edebiyattaki temsilcileridir.[29] Avusturya'nın Viyana şehri ekspresyonizmin başkenti olmuştur. Çünkü Sigmund Freud (1856-1839) orada yaşıyor ve çalışıyordu. Freud'un çalışmaları, insan

[26] Schwartz, Childs, Fox, *a.g.e.*, s.xi
[27] İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği,* 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mayıs 2010, s.231
[28] Richard Taruskin, "Maximalism", *Oxford History of Western Music 4: Music in the Early Twentieth Century*, Revised Edition, Oxford University Press, U.K. 2009, s.1/2
[29] Hansen, *a.g.e.*, s.59

kişiliğinin saklı yönleri ve öznel durumların anlatımına ilgiyi arttırıyor ve bu da ekspresyonistlerin ana ilgi alanı haline geliyordu.

Ekspresyonizm, bozulmuş imgeler vasıtasıyla aşırı duyguları inceleyen bir stildir.[30] Aynı zamanda sosyal protesto ile ilgili bir akımdır. Birçok ekspresyonist müzisyen, ressam ve yazar I. Dünya Savaşı'na karşı çıktı ve kan dökülmesinden duydukları korkuyu belirtmek için sanatı kullandı.[31] Ayrıca çeşitli disiplinlerden ekspresyonist sanatçı arasında sıkı bir iletişim de vardı. Ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) oyunlar, şiir ve denemeler yazdı, besteci Schönberg resim yaptı.



Resim 1. Schönberg: *Otoportre*, 1911[32]

Ekspresyonizm, Wagner romantizminin bir sonucu olarak da düşünülebilir. Çünkü bestecinin doruk noktasına ulaştırdığı kromatizm, fonksiyonel armoninin tüm olanaklarını tüketmişti. Bunun sonucunda Viyana'lı besteciler doğayı sanatçının anlatımına özgü bir olgu biçiminde yansıtmak amacıyla geleneksel müzik dilini kökünden sarsan bir devrimi gerçekleştirdiler.

---

[30] Sadık Özçelik, "On İki Ton Besteleme Tekniği", *G. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi,* Cilt 21, Sayı 3, s.178; Robert Weiss, *Music and Expression,* Wm. C. Brown Publishers, Dubuque 1991, s.340

[31] Özçelik, *a.g.m.*, s.178

[32] http://melbourneblogger.blogspot.com.tr/2014/06/kandinsky-and-Schönberg-what-disaster.html (20.05.2017)

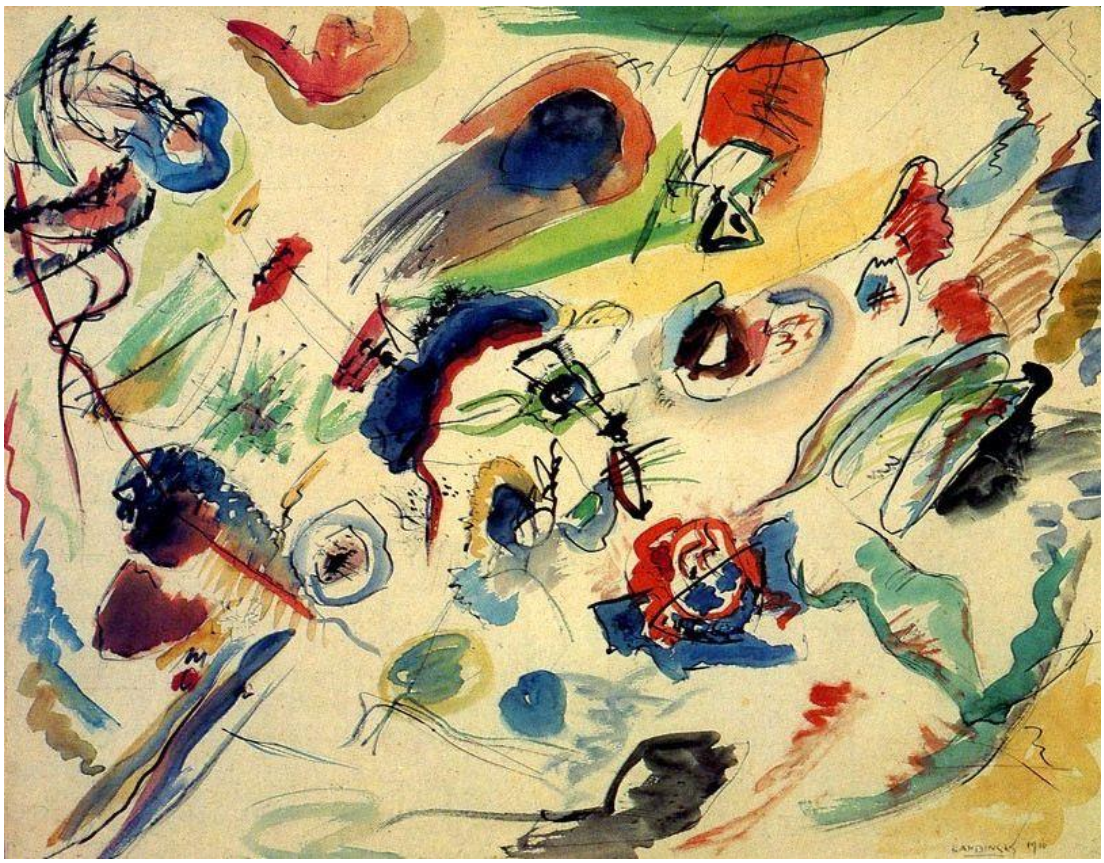
Bu dönem, genel olarak ***modernizm*** olarak adlandırılır.[33] Modern terimi "şimdiye dair" anlamını taşır fakat bir modernist için bunun anlamı daha fazlasıdır: modernizm yalnızca bir durum değil bir sorumluluktur.[34] "Modern" kelimesi Latince "modernus" biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı.[35] Temelde bir zaman kavramı olan "modernus" köken olarak, eskiye ve antikiteye karşı olarak ortaya atılmıştır.[36] Aslında modern felsefe 17. yüzyıldan, 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan zaman dilimini kapsamaktadır. Terim olarak "modern" daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, 18. yüzyılda ortaya çıkan modernite projesi, Aydınlanma düşünürlerinin "nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme" konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu.[37] Bir Aydınlanma projesi olarak tanımlanan modernizm projesinde nesnel ve evrensel bilim düşüncesi, buna bağlı olarak evrensel ahlak ve hukukun olabilirliği temel parametrelerdir.[38]

Modernite din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başladı. Modernitenin ayırt edici özelliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir.[39] Modern çağın temel fikirleri ve kavramları, ilerleme, evrim, devrim, özgürlük ve demokrasi, eleştiriden kaynaklanmıştı.[40]

---

[33] Griffiths, *a.g.e.,* s.221
[34] Taruskin, *a.g.e.,* s.1
[35] Jürgen Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje", *Postmodernizm,* Der. Necmi Zeka, 2. Baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s.31
[36] Seyfettin Aslan, Abdullah Yılmaz, "Modernizme bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm", *C. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi,* Cilt 2, Sayı 2, s.96; Göran Therborn, "Modernlik Yoluyla Modernliğe Giden Yollar", *Postmodernizm ve İslam Küreselleşme ve Oryantalizm,* Der. Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, Vadi Yayınları, Ankara 1996, s.61
[37] Aslan, Yılmaz, *a.g.m.,* s.96; David Harvey, *Postmodernliğin Durumu,* Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s.24
[38] Aslan, Yılmaz, *a.g.m.,* s. 96, Gencay Şaylan, *Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm,* TODAİE Yayınları, Ankara 1996, s.18
[39] Aslan, Yılmaz, *a.g.m.,* s. 97
[40] Aslan, Yılmaz, *a.g.m.,* s. 97; Octavio Paz, "Şiir ve Modernite", Çev. Nilgün Tutal Küçük, *Modernite versus Postmodernite,* Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 1994, s.89

Müzikte modernitenin doruğunun, ekspresyonizm akımı ve atonal teknik olduğu söylenebilir. 1908'de müzik tarihinde belirleyici bir ana, Schönberg'in Majör ve minör tonalitelere dayanan armoni sistemine gerek duymayan ilk bestelerini tamamlaması ve öğrencisi Anton Webern'in (1883-1945) onu hızla izlediği devrime tanık oldu. *Müzikte atonal*'in ortaya çıkışı, bu bakımdan, resim sanatında onunla hemen aynı zamanda, 1910'da Kandinsky'nin bunun gibi bir ilk yapıtıyla başlayan soyut tarz ile karşılaştırılabilir.



Resim 2. Wassily Kandinsky: *İlk Soyut Suluboya*, 1910[41]

Soyut resim gibi atonalite de yalnızca geçmişten değil, o güne kadar dünyanın bütün bölümlerindeki müziğin de bir merkez nota ve armonisini esas aldığı gelenekten radikal bir kopuş olarak ortaya çıktı. Ayrıca, müzik tümüyle, uzun süredir geçerli olan gelenekler üzerine kurulmuştu. Buna karşılık modernizmin zorunlu kuralı, yeni şeyler

[41] http://www.wassilykandinsky.net/work-28.php (20.05.2017)

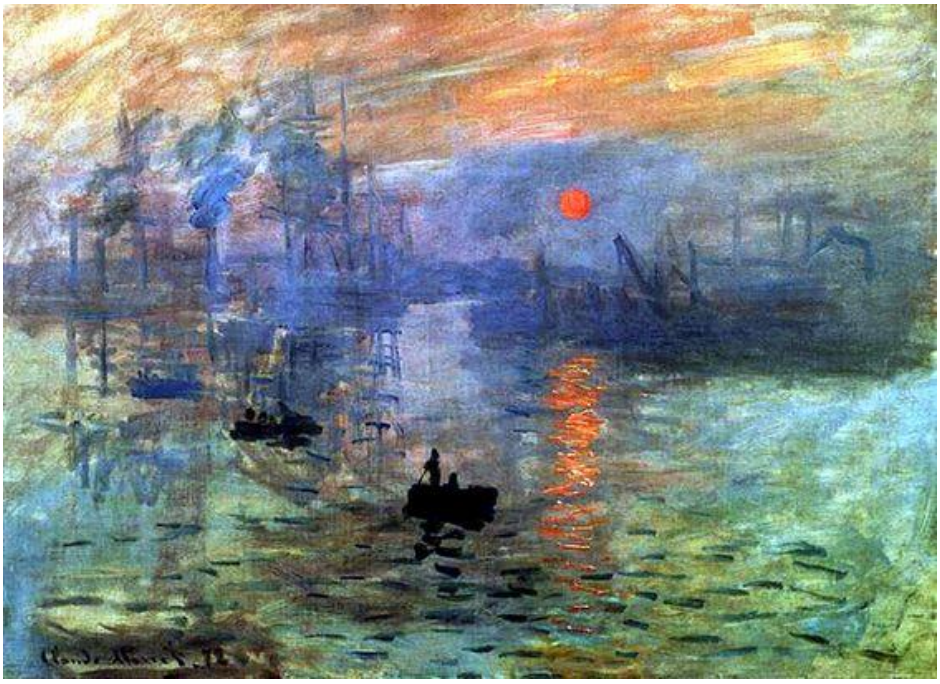
yapmak, ardından da bunları tekrar yenileştirerek yapmaktı. Modernizm, yine soyut sanat gibi, dikkati üründen sürece, bestenin nasılına ve niçinine çevirdi. En önemlisi de, tonal armoninin yöne zorlayıcı eğilimini azaltmada ya da kaldırmada modernist teknikler bestecilere zamanı değişik biçimlerde, çoğunlukla birçoğunun aynı anda algılanabildiği müzik yazma olanağını sağladı.[42]

Bununla beraber, atonal müziğin tümü özünde modernisttir, buna karşılık, modernist müziğin tümü atonal değildir.[43]

19. yüzyıl müzik mirasını tamamen reddedenler de, yüzyıl başında Fransız besteciler oldu.[44] Bu da yine resim sanatından çokça etkilenmiş ***empresyonizm-izlenimcilik*** akımıdır. Sembolist şairler Verlaine ve Mallarmé ile empresyonist ressamlar Monet (1840-1926), Pissaro (1830-1903), Sisley (1839-1899) ve Renoir (1841-1919) etkisini müzikte duyuran bestecilerin başında Debussy geliyordu.

Monet'nin 1874'te Paris'te öteki ressam arkadaşları Cézanne, Degas, Renoir gibi ressamlarla ortak açtığı sergideki tablolarından biri *Impression* adını taşıyordu. Terim, bu tür resimleri eleştirmek için kullanılmış, eleştirilen grup bu nitelemeyi benimseyince giderek akımın adı haline gelmiştir.[45] Empresyonist resimde objenin kendisinin nesnel bir sunumu değil, sanatçının kişisel yorumu ön plandadır.

[42] Griffiths, *a.g.e.,* s.223
[43] Griffiths, *a.g.e.* s. 222
[44] Schwartz,Childs, Fox, *a.g.e.,* s.xii
[45] Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 4. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000, s.455



Resim 3. Claude Monet, *İzlenim, Gündoğumu*, 1874[46]

Resimde empresyonizmin kışkırttığı, rengin doğasına dair yeni optik keşifler, Debussy'nin (1862-1918) müziğine tonal armoniye yeni bir yaklaşım, egzotik dizilerin kullanımı, renk paletinin nüanslara uyarlanması ve müzikal tavır ile retoriğin sınırlandırılması şeklinde yansıdı. Teknik olarak akorların belirsizlik duygusu yaratan yeni birleşimleri, egzotik diziler ve yoğun kromatik doku müzikte izlenimci araçlardır. Yapıta verilen başlığa göre bir ortam yaratmak, dinleyicide belirli bir duygu uyandırmaktır. Debussy'nin, Wagner stilinin ardılları ile ilgili yaptığı şu yorum, bu geleneğe bakış açısıyla ilgili iyi bir örnek olabilir:

> *"Tını ayrışımını bilmiyorlar. Tınının saflığını unutuyorlar. Bense her rengi en saf haliyle vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi, üçledi. En kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tınının öz rengini ve saflığını korumaya çalışıyorum. (...) Yaylılar hiçbir tınıyı engellememek için diğer çalgıların çevresinde bir daire oluşturmalı, nefesliler dağıtılmalıdır. Madeni nefesliler viyolonsellerle, obualarla, klarinetlerle,*

[46] https://tr.pinterest.com/pin/75083518758262742/ (20.05.2017)

kemanlarla karışmalıdır. Böylelikle çalgı girişleri birer paket izlenimi bırakmayacaktır."[47]

Müzik dünyasında yüz elli yıldır egemenliğini sürdüren Alman geleneğine bir başka başkaldırı da, her ülkenin kendi müziğini arayıp bulduğu ***uluşçu*** *akım* olmuştur.[48]

1850'den sonra 19. yüzyılın sonunda, güzel sanatlarda ve müzikte romantik dönem sonlanırken, önceki yüzyıldan miras kalan Aydınlanma düşüncesi ve Fransız Devriminin ardından gelen ulus-devlet modeli, daha sonra imparatorlukların yıkılışı ve Avrupa'da birçok ülkenin ulusal kimlik kazanmasıyla ***ulusçuluk*** akımı doğmuştur. Prenslik yönetimlerinin ve Kilise egemenliğinin demokratikleşmesi, her ülkenin kendi geleneğine, tarihsel geçmişine sahip çıkması, sanat alanında da ulusal değerleri araştırmayı kamçılar.[49] Yeni kayıt teknolojileri de yerel müzikleri arşivleme ve belgeleme faaliyetlerine yeni bir aşama kazandırır. Besteciler de müziklerini yurtsever temalara ve aktarımlarını da kendi topraklarının geleneksel müziklerine dayandırmayı amaçlamışlardır.

Müzik tarihinde Rus ulusalcılığı çok önemli bir yer tutmaktadır. Mihail Glinka (1804-1857) ve *Rus Beşleri* olarak anılan Aleksandr Borodin (1833-1887), Modest Musogski (1839-1881), Mili Balakirev (1837-1910), Tsezar Kui (1835-1918) ve Nikolay Rimski-Korsakov (1884-1908) ile Çek besteci Antonin Dvořák (1841-1904); Norveç'ten Edward Grieg (1843-1907); Finlandiya'dan Jean Sibelius (1865-1957); İngiltere'den Edward Elgar (1857-1934); İspanya'dan Manuel de Falla (1876-1946) ve Amerika'dan Charles Ives (1874-1954) bu stilde önemli eserler vermişlerdir.[50]

---

[47] Lütfü Erol, *Neden Klasik Müzik,* Yurtrenkleri Yayınevi, Ekim 2001 Ankara, Sf.185
[48] İlyasoğlu, *a.g.e.,* s.155
[49] İlyasoğlu, *a.g.e.,* s.166
[50] Erol, *a.g.e.,* s.145

1912 yılında ortaya çıkan bir diğer akım da ***fütürizm****-gelecekçilik*'tir. *Futurismo* terimi, İtalyan şair ve oyun yazarı Filippo Marinetti tarafından 1909 yılında kaleme alınan *Fütürist Manifesto'da,* sanatlarda uç noktada bir radikalizmi ifade etmek için kullanılmıştır. Fütüristler, makine, silah, buhar düdükleri, sirenler ve diğer birçok "gürültü çıkaran" alet için besteledi̇ler. Francesco Pratella'nın *Musica Futurista* isimli teorik eseri, buharlı makine, otomobil, savaş gemileri ve uçaklarının "müziğini" tarif ediyordu. Luigi Russolo (1885-1947), en ünlü fütürist besteci, kendi "gürültü çalgıları"nı icat etmiştir.[51]

1920'li yıllarda, post-romantizmi, izlenimciliği ve dışavurumculuğu aşırı bularak, müziğin daha geçmiş geleneğine dönüşe yönelen bir akım doğdu; ***neoklasisizm.*** Anlatım fikirlerini klasik, barok ve hatta barok öncesi dönemlerden aldılar. Neoklasisizm, "Bach'a dönüş" hareketi olarak da bilinir.[52] Abartıdan uzak, açıklık ve dengeye önem veren bir estetik görüş savunuluyordu. Stravinski'nin *Bahar Ayini* (1913) isimli bale eseri, ilkel ritmik müzikleri hatırlatan devrim niteliğinde bir eserdi. Akımın öncü yapıtı Stravinski'nin *Pulcinella* balesi (1920) olarak bilinse de Sergey Prokofief'in (1891-1953) *Klasik Senfoni'*si (1917) daha önce aynı özellikleri göstermiştir. Hindemith, Roussel, Ravel, Poulenc ve Martinu gibi besteciler bu stilde eserler verdiler.[53] Bach dönemi ve öncesinin füg, kanon, konçerto grosso ve toccata gibi türleri yeniden ele alındı. Yazı dili ise yoğun ve karmaşık bir armoni kullanmaktan uzak bir polifonluk üstün tutuldu.

Aynı zamanlarda, Bertolt Brecht'in (1898-1956) 1920'lerde, sanatı daha geniş çevrelere yayma, eğitim amacıyla kullanma ile ilgili fikirlerinden etkilenen bir tür de ***Geubrauchmusik****-işlevsel müzik'*tir.[54] Profesyonel olmayan çalıcıların ve çocukların çalabileceği eserlerin, her türden müzik dinleyicisine ulaşabilmesi amaçlanmıştı. Paul Hindemith (1895-1963), Kurt Weill (1900-1950) ve Ernst Krenek (1900-1991) bu stilde eserler vermiş önemli bestecilerdendir.

---

[51] Cope, *a.g.e.*, s.87
[52] Helen L. Kaufmann, *The Little History of Music,* Grosset & Dunlap Publishers, New York 1949, s.249
[53] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.219
[54] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.226

Debussy ve Ravel'in ölümlerinden sonra, 1940'lı yıllarda Fransa'da ***Les Six-*** *Fransız Altıları* olarak anılan besteciler grubu adlarını duyurmaya başladı. Grup, Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), George Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979) ve Germaine Tailleferre (1892-1983)'den oluşmaktadır. *Les Six'*in sözcülüğünü yazar Jean Cocteau (1889-1963) yapmıştır. Grup ile birlikte sayılmasa da öncüleri Eric Satie (1866-1925) olmuştur. *Altılar*ın çok da belirgin olmayan amacını Cocteau: "Fransa için Fransız Müziği" olarak nitelemiştir. Stil olarak tonaliteye bağlı kalmak ve diyatonik armoniyi yeniden canlandırmak amaçları arasında yer alıyordu.

3.1.1.2. 20. Yüzyılın İkinci Yarısı

II. Dünya Savaşı'nın sonuçları ilkinden çok daha yıkıcı oldu. Savaş, dünyanın daha önce görmediği bir şiddetle son buldu. 1945 yılının Ağustos ayında Japonya'nın Hiroşima ve Nagasaki kentlerine A.B.D. ordusu tarafından atılan atom bombaları saniyeler içinde 114.000 kişinin ölümüne yol açtı.[55] Altı yıl süren savaşın sonucunda ise 50 milyon kişi yaşamını yitirmişti.

Bu şiddetli savaş ve kitlesel ölümler, insanlık tarihinin de farklı bir yöne girmesine neden oldu. Atom çağının insanı, insanlık uygarlığına dair kavramların devamlılık ya da tutarlılığına olan inancını yitirdi. Bireysel olarak insan, kaderinin kolaylıkla tüketilebilir ve kırılgan oluşuyla yüzleşti. Savaşın mirası, insanlığı daimi bir tehdit tedirginliği ile yaşamaya mahkum kıldı. İnsan varoluşuna ya da aktivitesine dair hiçbir yaklaşım, bu etkiden azade olamazdı.[56]

1933'te Almanya'da Nazi partisinin iktidara gelmesiyle uygulanan ırkçı siyaset sonucunda başlayan göçler, II. Dünya Savaşı boyunca sürdü. Savaş boyunca, Avrupa'nın birçok şehrinin yerle bir olması kitlesel göçlere neden oldu. Nazi

[55] Richard Taruskin, "A New Age", *Oxford History of Western Music 5: Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, U.K. 2009, s.1/9
[56] Gös. Yer.

Almanyası'na karşı birçok aydın, düşünür ve sanatçı kıtayı terk ederek, Amerika'da hayatlarını yeniden kurdu.[57] A.B.D. ve S.S.C.B., savaş sonrasında, Avrupa'nın siyasi ve fiziki gücünü kaybetmesi sonucunda dünyanın iki büyük gücü haline geldi.

1950' den sonraki "Yeni Müzik", yeni kavramları, yeni kelime haznesi ve yeni diliyle bir tür farklılığı ortaya koyar. Babbitt, Berio, Cage, Crumb, Ligeti, Messiaen, Nare, Partch, Penderecki, Stockhausen, Subatnick ve Xenakis gibi besteciler - 20. yüzyılın ikinci yarısının önde gelen bestecileri- eserlerinde aşağıdakilerden en az birini ortak olarak kullanmışlardır:

- *Yarım ton olmayan perdeler,*
- *Geleneksel olmayan tınılar ya da yeni tını kaynakları ve geleneksel materyallerin farklı kullanımı,*
- *Kuvvetli mikroritmik kalıpların kullanımı,*
- *Geleneksel olmayan notasyon.*[58]

Savaş sırasında ve sonrasında Almanya ve Rusya'nın sanat etkinliklerine getirdiği kısıtlamalar, dinleyici ve bestecileri birbirinden uzaklaştırmıştı. 20. yüzyılın ikinci yarısında, bu uçurumu azaltmaya yönelik eğitim faaliyetleri göze çarpar. Paris'te ders veren Messiaen'in, Boulez'in de içinde olduğu bir öğrenci grubuna, yeni müziğe ilişkin verdiği dersler, bu müziğin gelişmesinde önemli bir adımdır. René Leibowitz, (1913-1972) "*Schönberg et son école" (Schönberg ve Okulu)* (1947) adlı kitabında ilk kez Schönberg ve öğrencileri ile ilgili geniş bilgiler vermiş, klasik "**dodekafoni"**yi[59] öğretmek üzere pek çok öğrenci yetiştirmiştir.[60]

---

[57] Boran, Yıldız Şenürkmez, *a.g.e.*, s.284

[58] Ebru Bulur, *20. Yüzyıl Müziğinde Atonal Yaklaşımlar,* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Sanat Dalı Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2009, s.11; Leon Stein, *Structure & Style,* Expanded Edition, Summy-Birchard Inc. Secaucus, New Jersey 1979, s.227

[59] Bkz. s.86

[60] Bulur, *a.g.e.*, s.12

Bütünleşmiş bir 20. yüzyıl stilinden bahsetmek mümkün değildi. Birbirine karşıt iki ekol göze çarpıyordu: biri Stravinski etrafında toplanmış, tonal, neoklasik, diğeri de Schönberg etrafında toplanmış, atonal seriyal grup.

Webern, savaşın bitiminde, trajik bir yanlışlık sonucunda, Amerikan askerleri tarafından evinin balkonunda vurularak öldürülmüştü.[61] 1940'ların sonunda müziği, Schönberg okulunun temsilcisi olarak tekrar etki uyandırmaya başlamıştı. 1946 yılında *Uluslararası Yeni Müzik Yaz kursu,* Almanya'nın halen yıkıntı halinde olan Darmstadt kentinde faaliyete başladı. Seriyal müziğin kabulü ve tanınması ile prensiplerinin geliştirilmesi, son on yılın en öenmli müzikal ilerlemesi olmuştu. İlk adımlar burada atıldı.

Başta Schönberg'in müziği odakta olsa da, Webern'in müziği onu neredeyse hükümsüz kıldı. Darmstadt yaz kursunda Pierre Boulez (1925-2016) ve Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Webern'in fikirlerini geliştirdi. 1952'de Boulez, *Schönberg Öldü* isimli bir manifesto yayınladı. Bestecinin gerici olduğunu, müziğinin "tema"lara dayandığını savunuyor, melodi-eşlik ikiliğiyle ve zamanı kutsayan formlarla organize edildiğini söylüyordu. Diğer yandan Webern, eski müziğin tüm bu kalıntılarını terk etmişti ve seyrek dokusu kompozisyon yazılmadan önce tasarlandığını anlatıyordu. Boulez'e göre Webern, müziğin tüm elementlerini (perde, süre, tını, atım ve dinamikler) geleneksel anlamlarından soyuyordu.[62]

Webern müziğini tanımlamak için, görsel sanatlardan ödünç alınmış ***pointilizm*** terimi de kullanılır. David Cope pointilizmi şöyle açıklar: "Her ses, daha fazla kendi içinde tanımlanan bir varlığa dönüşmüş ve kendinden önce ya da sonra gelenlerle rejistr, uzaklık (sessizlik) ve tını değişimi aracılığıyla kesin biçimde ayrışır."[63]

[61] Erol, *a.g.e.,* s.153; İlyasoğlu, *a.g.e.,* s.218
[62] Hansen, *a.g.e.,* s.361
[63] Cope, *a.g.e.,* s.359

Yaklaşık bir yüzyıldır, görsel sanatlarda dile getirilen ***avant-garde*** kavramı; Webern takipçileri tarafından, geçmişle ilişkilerinin kesildiğini ifade etmek için kullanıldı.[64]

Fransızca kökenli *avant-garde* terimi, 19. yüzyıldan itibaren genel kitlenin kabul ettiği ölçütlerin önünde giden ve yapılmamış olanı yapan yaratıcılar için kullanılıyordu. 1945-70 yılları arasındaki 25 yılı kapsayan dönemi – özellikle Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Maderna, Cage, Carter ve Babbitt ile biçimlenen çağdaş müzik hareketini- adlandırmak amacıyla kullanılmaya başlandı.[65]

Dönemin önemli çalışmaları arasında, Xenakis'in matematiksel besteleme yöntemlerini tanıttığı "*Metastasis"* (1954), Messiaen'in ses, süre, gürlük ve tınının dizisel kullanımını içeren eseri "*Mode de Valeurs et D'intensites"*de *(Değerlerin ve Yoğunlukların Modu),* Boulez' in *"Flüt ve Piyano için Sonat"* adlı eseri, Varèse'in elektronik kaynakları kullandığı eseri, tahta nefesliler topluluğu, vurmalı çalgılar ve elektronik sesler için yazılmış olan "*Déserts" (Çöller)* (1950–1954), Ligeti'nin tınısal arayışlarla vurmalı çalgıları yoğun olarak kullandığı "*Atmosphères"* eserleri sayılabilir.

Ayrıca 20. yüzyıl ve özellikle 1945 sonrası dönem, yeni tını arayışlarının yoğunlaştığı dönemdir. Müzik tarihinin hiçbir döneminde çalgı sanatçıları, yeni tını kaynakları ve çalma tekniklerinin gelişiminde bu denli büyük rol oynamamıştır. Bruno Bartolozzi, 1967 yılında yayınlanan *Tahta Üflemeliler için Yeni Tınılar* adlı kitabında, güncel çalıcının yeni müzikteki rolünün "bestecinin yaratıcılığını kışkırtmayı" da içerdiğinden bahsetmiştir.[66]

---

[64] Erol, *a.g.e.,* s.153
[65] Boran, Yıldız Şenürkmez, *a.g.e.,* s.288
[66] Cope, *a.g.e.,* s.89

Yaylı Çalgılarda;

1. Vurmalı efektler; çalgı gövdesine parmakla vurma, tıklatma, tokatlama (Örnek: Meyer Kupferman, Eugene Kurtz, ve Sydney Hodkinson'ın eserleri)
2. Çalma sırasında; şarkı söyleme, konuşma, ıslık çalma (Örnek: Russell Peck, Jacob Druckman, Charles Wittenberg ve Richard Felciano'nun eserleri)
3. Yay teknikleri; dairesel yay hareketi, köprünün üzerinde (sul ponticello), parmak tahtasının üstünde çalma (sul tasto) ya da çapraz çalma, köprüyle kuyruk arasında çalma, tele büyük baskı uygulayarak alt doğuşkanlar elde etme (Örnek: Krzystof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel ve George Crumb'ın eserleri)
4. Geleneksel tekniklerin kombinasyonları ya da geliştirilmiş halleri: armonikler, glissandolar, yay olmaksızın parmak basma, pizzicatolar vb. (Örnek: K. Penderecki, György Ligeti, Donald Erb ve M. Kagel'in eserleri)

Üflemeli Çalgılarda;

1. Multifonikler; çalarken çalgı içine doğru ses çıkarma (şarkı söyleme) ve/ya verili ses çıkana dek sesi zorlama (Örnek: Toru Takemitsu, D. Erb, R. Peck, Roer Reynolds, J. Druckman'ın eserleri)
2. Renk için parmak pozisyonunu değiştirme; aynı notanın farklı pozisyonlarla çalınması (Örnek: George Crumb'ın eserleri)
3. Caz efektleri; *rip* (yırtma), *fall off* (bozma), *bend* (eğme), *slap* (vurma) (Örnek: Özellikle bakırlar için yazılmış eserlerinde William Sydeman, Phil Winsor, D. Erb, David Cope)
4. Vurmalı efektleri; çalgı gövdesine parmakla vurma, tıklatma, tokatlama, üflemeksizin parmak basma, kalak kısmında tırnakla tremolo çalma, ağızlığı avuç içiyle kapatma (Örnek: Aurelio de la Vega, Iannis Xenakis'in eserleri)
5. Ağızlık kısmını çalgıdan ayırarak, ikisini ayrı ayrı çalma (Örnek: D. Erb, K. Penderecki, G. Ligeti)

6. Geleneksel tekniklerin kombinasyonları ya da geliştirilmiş halleri: glissando, armonikler, çeşitli hızlarda vibrato, pedal sesleri, kurbağa dil, dairesel nefes vb. (Örnek: Listedeki tüm diğer bestecilerle beraber Luciano Berio, Lukas Foss ve Gunther Schuller'in eserleri)

Vurmalı Çalgılarda; en büyük değişim ve gelişimin görüldüğü çalgı grubu olmuştur. Geleneksel olarak orkestra müziğinde kullanılan çalgılar için yeni teknikler geliştirilmiş, değişik boy ve malzemeden mallet ve bagetler kullanılmış, yerel vurmalı çalgılardan yararlanılmış ve çalgı olmayıp "gürültü üretici" olarak nitelenebilecek çeşitli gündelik nesneler kullanılmıştır. (Örnek: John Cage, Edgard Varèse, Larry Austin, Stockhausen,Frederic Rzewski, Harry Partch, Edward Miller, Mario Bertoncini, Peter Garland, William Kraft'ın eserleri)

İnsan Sesinde;

1. Efektler; nefes, ıslık, emme, öpücük, tıslama, gıdaklama, kahkaha, konuşma, fısıldama sesleri (Örnek: Hans Werner Henze, K. Penderecki, G. Ligeti, K. Stockhausen, M. Kagel, Pauline Oliveros, Folke Rabe, Richard Felciano, L. Berio ve D. Cope'un eserleri)
2. Multifonikler (Örnek: özellikle Hans Wener Henze'nin *Versuch über Schweine* (1969) eseri)
3. Uğultu sesleri; ellerle ağzı kapatıp açarak (Örnek: D. Erb ve Robert Morris'in eserleri)
4.

Piyanoda; erken bir örnek olarak, Henry Cowell'ın, çalgının içinde telleri çekme ve tellere çarpma efektlerini içeren *The Banshee* (1925) eseri ve John Cage'in hazırlanmış piyano için *Bacchanale* (1938) ile *Sonatas and Interludes* (1946-48) eserleri sayılabilir. John Cage, *hazırlanmış piyano* tekniğini 1930'lu yıllarda geliştirmiştir. Piyano tellerinin üstüne ya da etrafına, önceden belirtilmiş vida, cıvata ve çivi gibi nesnelerin yerleştirilerek, neredeyse vurmalı bir etki sağlanmasıdır. Richard Bunger da *The Well Prepared Piano* (1981) adlı eserinde çeşitli nesnelerin nasıl hazırlanacağını resimlerle göstermiştir. Bunların dışında;

1. Telleri kapatarak sesin tınlamasını durdurma; nota üstünde + işareti ile gösterilir (Örnek: G. Crumb ve D. Cope'un eserleri)
2. Armonikler; tellere dokunarak çalınabilir (Örnek: G. Crumb, Larry Barnes'ın eserleri)
3. Arşe kullanma; telleri arşe ile çalma (Örnek: özellikle Curtis Curtis-Smith'in eserleri)
4. Telleri çekme, vurma vb. ile çalgının diğer ahşap ve metal parçalarına vurma (Örnek: Cage, Crumb, Erb ve birçok diğer bestecinin eserleri)[67]

Daha önce bir araya gelmemiş çalgı grupları veya birleştirilmiş gruplar için eserler yazıldı. Örneğin; George Crumb'ın *Songs, Drones and Refrains of Death* (1969) adlı eseri, bariton, elektrik gitar, elektrik kontrabas, elektrik piyano, klavsen ve iki perküsyonist için yazılmıştır. Geleneksel çalgıların nesnelerle ve elektrik araçlarla geliştirilmesi ya da güncel çalma tekniklerini yetersiz bulan bazı besteciler de kendi çalgılarını geliştirmişlerdir. Harry Partch (1901-1974), *zymo-xyl, mazda marimba, diamond marimba, chromelodeon vb.* gibi tümüyle yeni çalgılar icat etti ve bu çalgılar için besteledi.



Resim 4. Partch: *Zymo-xyl, Mazda Marimba, Diamond Marimba, Chromelodeon*[68]

20. yüzyıl müziğinin en önemli gelişmelerinden bir diğeri de ***Musique concrète-****somut müzik* ve ***elektronik müzik***tir. David Cope, somut müziği "banda kaydedilmiş elektronik olmayan sesleri kullanarak yapılan müzik" olarak niteler.[69]

[67] Cope, *a.g.e.*, s.90-103
[68] https://www.harrypartch.com/instruments (Mayıs 2017)
[69] Cope, *a.g.e.*, s.359

Genellikle müzik üstüne elektronik araştırmaların temeli olarak Leon Theremin'in 1923'te icat ettiği *theremin* çalgısı gösterilir.[70]

Somut müziğin, en genel enstrümanı bant kayıt aletidir ve sesler kayıt yapıldıktan sonra arzu edilen etkinin elde edilebilmesi için manipüle edilir. Ses, kaydedilmiş olduğu haliyle çoğaltılabilir, çalma hızı ve bandın çalma yönü değiştirilebilir, bantlar kesilip birbirine eklenerek kolajlanabilir. Temel ses malzemesi de bir *oscillator*[71] tarafından üretilmiş, saf (doğuşkanlarından arındırılmış) bir sinüs dalgasıdır.[72] Elektronik/somut müziğin notalanması ve performansındaki zorluklar *synthesizer*ın[73] icadını getirdi. 1965 yılında Robert Moog tarafından üretilen cihaz, kullanıcının istediği orijinal elektronik sesleri üretiyordu.[74]

Temelde *somut müzik*, 1940'lı yılların sonunda Fransız bir müzik araştırma grubunun Fransız radyosundaki çalışmaları için kullanılan isimdir.[75] *Elektronik müzik* ise sentetik çalgılarla ilgili değildi ve *Batı Alman Radyosunun Elektronik Müzik Stüdyosu*'nda üretilen müzikler için kullanılmıştır.[76] Somut müziğin ilk ve önemli örneklerinden biri Pierre Schaffer'in *Etude Pathétique* (1948) eseridir. Bunun yanı sıra Babbitt'in *Philomel* (1964), Nono'nun *La Fabbrica Illuminata* (1964), Stockhausen'ın *Kontakte* (1958-60) eserleri önemli elektro-akustik eserler arasındadır.

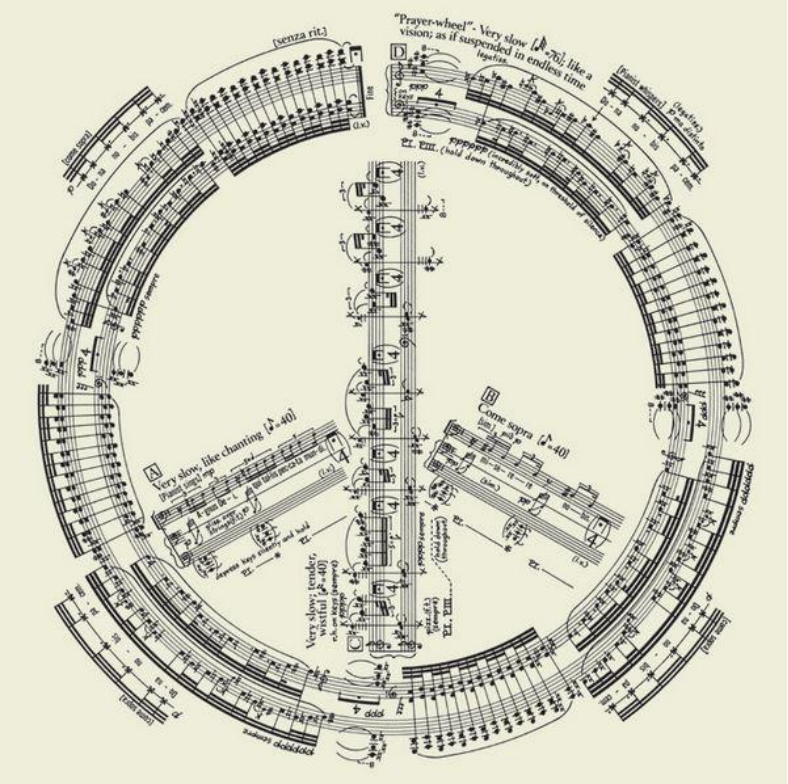
II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan en önemli gelişmelerden biri de ***aleatoric music****-raslamsal (rastlantısal) müzik*tir. Rönesans ve barok müziklerinde, sürekli basın gerçekleştirilişi sırasında tını ve çalma tekniğinin yorumcuya bırakılmasına benzemektedir. Raslamsal müzikte de amaç, her yorumda eserin çalıcıya, seslendirilen ortama ve hatta dinleyiciye göre değişmesi ve farklı duyulmasıdır. Raslamsal müziğin en önemli bestecilerinden biri olan John Cage, Hint

---

[70] Hansen, *a.g.e.*, s.369; Cope, *a.g.e.*, s.141; İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.257
[71] Oscillator (osilatör): sinüs dalgası üretmek üzere tasarlanmış elektronik alet.
[72] Hansen, *a.g.e.*, s.370
[73] Synthesizer: Ses sentezleyici
[74] Erol, *a.g.e.*, s.156
[75] Erol, *a.g.e.*, s.155
[76] Hansen, *a.g.e.*, s.370

felsefesinden etkilenmiş çalışmalarının birçoğunda Çinlilerin de *I Ching* olarak adlandırdıkları bir kehanet kitabından yararlanmıştır.

Yeni çalgı teknikleri, elektronik müzik ve raslansal müzik, eserlerin notalanmasında da gelişim ve değişimin önünü açmıştır. Bu yeni notalama teknikleri, birçok besteci tarafından kullanılmıştır bununla birlikte genelde, besteciye göre değişir. Böylesi durumlarda besteciler, eserlerinin nasıl okunup çalınması gerektiğine dair kılavuzlar hazırlamışlardır. Günümüzde de bu tür uygulamalar devam etmektedir.



Resim 5. George Crumb: *Macrocosmos II, No:12 Agnus Dei* (1972-73)

Yeni nota yazım tekniklerinin en önemli ve ünlü örneklerinden biri, George Crumb'ın *Macrocosmos* (1972-73) isimli eseridir.

1930'ların sonunda modernizm, sorgulanmaya başlanmıştı. Gerçekleştirilmeye çalışılmış büyük ülkülerin, ilerleme ortak amacının ve insanın özgürleşmesine

odaklanan düşüncenin amacına ulaşmadığı görülmüştü. Modernleşme hedefine ulaşamamıştı. İlk eleştiriler Marks ve Nietzsche tarafından dile getirilmişti.

Bu eleştirel ortamda, ***postmodernizm*** ya da ***postmodernite*** kavramları gündeme gelir. Terimin ilk kullanılışı Arnold Toynbee'nin 1939 tarihli, *Bir Tarih İncelemesi* eserindeyse de, yaygın olarak anılmaya ve tartışılmaya başlanması II. Dünya Savaşı'ndan sonradır. 1950'lerde modernizmin tüm olgularına bir tepki olarak varolmaya başlamış ve mimarlık, sanat, politika, edebiyat ve felsefe alanlarında kullanılır olmuştur.[77]

Postmodern felsefe karşı çıkmaktan ziyade, sorgulamaya odaklanır. Postmodern zamanlarda, sanatta *avand-garde* bir hareketten ya da karşı çıkıştan söz etmek olası değildir. Bu sebeple, postmodern düşüncenin tartışıldığı dönemde verilen sanat eserlerine *postmodern* diyebilmek güçtür. Bununla beraber *sanatta postmodernite, postmodern durum* ya da *yönelim*den bahsedilebilir. Postmodern sanatçılar eklektik[78] bir bakış açısı benimsemişlerdir. Geçmişin önemli sanat eserlerinden alıntılar yapabilir, yeniden üretebilirler. Kolaj ve pastij yaygın kullanılan yöntemlerdir. "Sanatçı" sözcüğünü kullanmaktan kaçınır, onun yerine *katılım, katılımcı, happening*[79]*, performans* sözcüklerini benimser. Uzmanlık ve otoritenin rolünü azaltmaya çalışır. Modern sanatın seçkinci, özgün, misyoncu ve mesaj kaygısı taşıyan anlatımını postmodern dönem sanatında göremeyiz.

19. yüzyıl ilkel kapitalist üretim şekillerinin düşünsel üst yapısının modernizm olduğunu düşünürsek –ki bu devrimci burjuvazinin eseridir- postmodernizmi de 20. yüzyıl gelişmiş kapitalizminin düşünsel üst yapısı olarak niteleyebiliriz. Bu dönemde

---

[77] Özden Gülsün Özel, *Müzikte Postmodernizm,* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Programı 20. Yüzyıl Sanat Akımları Dersi Basılmamış Ödevi), İzmir 2009, s.1

[78] Eklektik (*éclectique)*: seçmeci, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve usluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder.

[79] *Happening*: Teatral doğası olup senaryo dahilinde olmadan, doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit sanatsal etkinliktir. Terim olarak ilk defa Allan Kaprow`un "18 Happenings in 6 Parts " (6 Bölümlük 18 Happening) (1959) isimli eserinde kullanılmış ve yaygınlaşmıştır. Slayt gösterileri, dans, koku ve tad gibi hislere hitap eden etkinliklerin sahnelenmesi ve tecrübe edilmesi ön plana çıkar. Birçok örneğinde izleyici katılımı önemlidir ve ortaya çıkan estetik etki, tecrübe edilen etkinliklerin bileşimidir.

sanat eserinden zevk alan kitle, örneğin; *seyirci, izleyici* ya da *dinleyici* rolünün yanında, *müşteri* niteliği de yüklenmiştir. Her eserin bir *alıcı*sı olduğuna göre, sanat eseri manevi ve tarihi değerinin yanı sıra maddi olarak da değerlendirmeye tabi tutulur olmuştur, bir metaya[80] dönüşmüştür denebilir.

Modern müzik, geçmiş kalıpları tümüyle yıkan yapısıyla genel olarak dinleyiciyi eserin dışında bırakmıştı. Besteci, anımsanması kolay ezgiler kullanmıyor, apaçık tekrarlamalar ve çeşitlemelerden kaçınıyordu. Postmodern dönemde ise müziğin kolay ulaşılır ve satılır olması, çoğu besteciyi daha kolay anlaşılır değilse bile, kolay hatırlanır müzikler yapma arayışına yöneltir. Schönberg, bu durumu *"kolaycılığa kaçmak"* olarak adlandırmış ve *"kolaylık, yüzeysellikle eş anlam taşımaktadır."* demiştir. Daha sonra Boulez ise *"Schönberg ölmüştür."* diyerek, besteciyi eski kalıplara saplanmakla suçlamıştır.[81] Luciano Berio'nun *Sinfonia* (1968) eseri, müzikte postmodernitenin ilk örneklerindendir.

1960'lı yılların sonlarından itibaren geçmişin ezgisel üslubuyla yeniden bağlantı kurulur. Örneğin Stockhausen, 1968'den sonra bu tarza yönelir. Estonya'lı besteci Arvo Pärt ise, Bach kolajları yapar. Besteciler farklı ihtiyaçlara göre farklı kolaj teknikleri kullanmışlardır. Alınan parçalar üst üste konabilir, yeniden işlenebilir, elektronik olanaklardan da faydalanılabilir. Parçaları değiştirmeden almak yerine, eserin ya da bestecinin müzikal karakteri taklit edilebilir, bu karakterin pastiji yapılabilir. Bu teknikler, Cage, Berio ve Kagel gibi besteciler tarafından kullanılmıştır.

Postmodern besteciler için dinleyici ile ilişki kurabilmenin başka bir yolu da geçmişten alıntılar yapmak, belleği harekete geçirerek geçmişle bağ kurmaktır. Phillippe Albera, 1982'de yazdığı yazıda şöyle demiştir: *"Alıntı bir müziksel çift-anlamlılıktır. Duyulduğu kısa süreye karşın daha geniş bir yer kaplar. Bununla birlikte bulunduğu metinden kesinlikle apayrıdır."*[82]

---

[80] Meta: Satılmak amacıyla üretilen, alınır satılır mal, ticaret malı
[81] Béatrice Ramaut-Chevassus, *Müzikte Postmodernlik,* Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul Mayıs 2004, s.23
[82] Ramaut-Chevassus, *a.g.e.,* s.41

Bu dönemde ortaya çıkan diğer bir yenilik de; tekrarlamadır. Modern müziğin örtük ve fark etmesi zor tekrarlarına karşılık, bu yeni teknik salt tekrarı bir üslup haline getirir. Daha sonra bu üslup başlı başına bir müzik akımına dönüşmüştür; ***minimalizm.*** İlk temsilcileri Steve Reich, Philip Glass ve La Monte Young'tır.[83]

3.1.2. 20. Yüzyıl Müziğinde Kullanılan Teknikler

3.1.2.1.Dizi Malzemeleri

İki ses perdesinin birbiriyle olan ilişkisine *aralık* adı verilir. *Dizi* ise, *bir aralıklar topluluğudur.*[84] Perdelerin, müzik içinde yatay örgütlenişidir.

20. yüzyıldan önce perde kavramı, tonalite içindeki fonksiyonlarına göre değerlendirilmiştir. 20. yüzyılda ise perde, öznel bir kavram olarak karşımıza çıkar; artık tonalite içindeki fonksiyonundan bağımsız olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu durum, geleneksel tonal armoninin bestecilere ifade ettiği anlamlar bakımından genişlemesine yol açmış ve giderek bestecileri tonaliteden farklı dizi olanaklarına yöneltmiştir.

20. yüzyıl bestecileri, majör ve minör tonalite malzemesinin egemenliğinden kurtulma yolunda, öncelikle farklı dizi olanaklarından yararlanmaya başladılar. Tonalite kullanımı bütünüyle bırakılmamışsa da, farklı diziler, temelde tonal-fonsiyonel armoninin bir organizasyonu olan geleneksel formal yapıların da geliştirilmesini ve değiştirilmesini olanaklı kılıyordu.

Bu dizilerin çoğu, duyuluş ve eser boyunca kurgulanış bakımından farklı olsa da, Majör/minör diziler gibi diyatonik bir kuruluşa sahiptir. Dolayısıyla, bir tonal merkez hissi korunabilir ve sürdürülebilir.

---

[83] Özel, *adı geçen ödev,* s.14

[84] Bulur, *a.g.e.,* s.19; William W. Austin, *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinski,* W.W. Norton & Company Inc., New York 1966, s.34

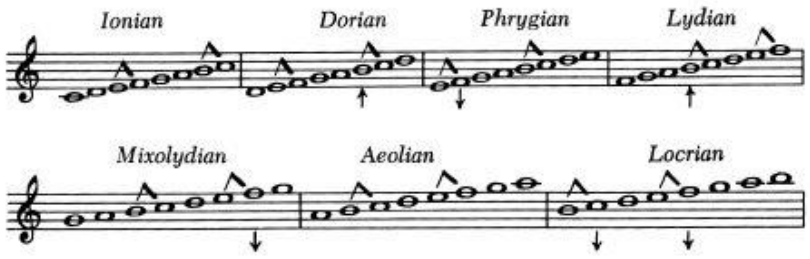
3.1.2.1.1.Modlar

20. yüzyıl bestecileri, yalnızca keşfedilmemiş olanı bulmayı amaçlamıyorlardı. Aynı zamanda, geçmiş çağların müzikal sistemleri konusunda da derinlemesine araştırmalar yaptılar. Bu araştırmalarla birlikte antik modlar yeniden ilgi uyandırdı.[85] Kullanılan birçok dizinin arasında yedisi, tam/yarım seslerin dizilimleri sebebiyle diğerlerinden ayrılır. Bu diziler, kilise modlarıdır ve Orta Çağ'daki isimleriyle anılırlar. [86]

Modlar, belirli sayıda birbirinden farklı ses ve aralıklardan oluşan ses dizileridir.[87] Modlar, en basit anlamda aralıklar serisidir ve tüm modların ortak noktası **"tetrakord"**lardan oluşmalarıdır. Her **"tetrakord"**un ilk ve son sesi "değişmez sesler" adını almıştır. Tüm **"tetrakord"** lar iki tam ve bir yarım sesten oluşur. Ancak tam ve yarım seslerin yeri içinde bulundukları moda göre farklılık gösterir.[88]

Tonalitede, merkez sesin (tonik) dışındaki tüm sesler, merkez sesle ilişkilerine göre kurgulanır ve görevlendirilir. Modalitede ise aralıkların sıralanışı, merkez ses ile ilişkilerinden daha önemlidir.

Örnek 2. Modlar[89]



[85] Leon Dallin, *Techiques of Twentieth Century Composition a Guide to the Materials of Modern Music,* Third Edition, Wm. C. Brown Company Publishers, Dubuque Iowa 1974, s.19
[86] Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony Creative Aspects and Practice,* W.W. Norton Company, New York 1967, s.32
[87] Seyit Yöre, *Temel Ses Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2012, s.27
[88] Bulur, *a.g.e.*, s.20
[89] Bulur, *a.g.e.*, s.21

20. yüzyılda antik Yunan Modlarının kullanımı, antik müzikal tekniklerden farklıdır. Burada amaç, geleneksel tonal müzik hissini uyandırmayacak bir örgütlenme geliştirebilmektir. Bu sebeple modlar, tonaliteyle farklarını ortaya koyan aralık dizilişlerini vurgulayacak şekilde kullanılırlar. Modların özel kullanımının, müziğin yatay örgütlenmesinde ve/ya ezgide ayırdına varılır. Aşağıda modların, Majör ve minör tonalitelerle farklılık ve benzerlikleri yani kendi karakteristik özellikleri sıralanmıştır.

Ionian (İyonyen):	Majöre benzer
Dorian (Doryen):	VI. Derecesi arttırılmış minöre benzer
Phrygian (Frijyen):	II. Derecesi eksiltilmiş minöre benzer
Lydian (Lidyen):	IV. Derecesi arttırılmış Majöre benzer
Mixolydian (Miksolidyen):	VII. Derecesi eksiltilmiş Majöre benzer
Aeolian (Eolyen):	minöre benzer
Locrian (Lokrien):	II. Ve VII. Dereceleri eksiltilmiş minöre benzer[90]

Modların karakteristik aralık sistemleri ile aynı sistemlerin tonal ezgilerde kromatik olarak ortaya çıkışı arasındaki ayrım sürdürülmelidir. Modun derecelerinde çıkan üçlülerli[91] akor kullanımı da, modal hissin sürdürülmesinde önemli bir etkendir. Akorların içerebileceği eksiltilmiş beşlinin (triton) tonal dominant fonksiyonunda tınlaması ve ardından gelen çözülme hissinden kaçınmak, modal duyuluş ile tonal duyuluş arasındaki fark belirginleştirir.

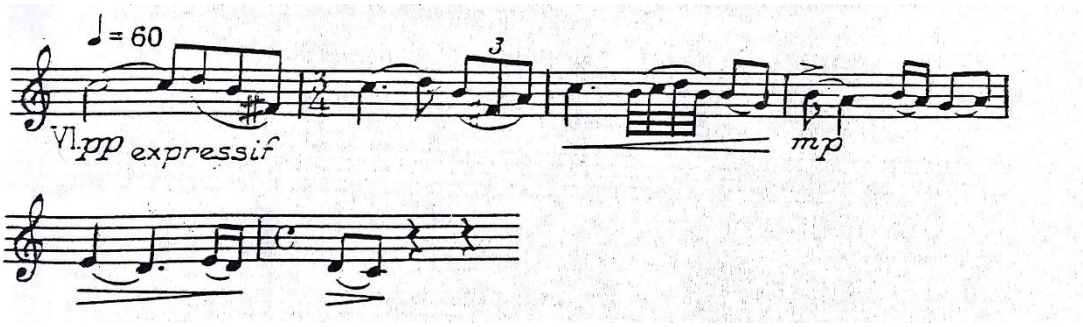
Örnek 3. Bartók: *Piano Sonatina* (1915) s.5



[90] Dallin, *a.g.e.*, s.20
[91] Üçlülerli: Üçlü aralıklardan oluşan (Sarper Özsan, *Basılmamış Müzik Teorisi Ders Notları*, MSGSÜ 1995)

Örnek 3'te fa#, tutarlı bir şekilde kullanılmıştır. Kadanslar dönüşümlü olarak do ve la merkezlerindedir. Kadans do sesinde olduğunda mod do lydiansa da, bu örnek ve örneğin alındığı bölüm do dorian modundadır.[92]

Örnek 4. Ravel: *String Quartet in F* (1903) s.30



Do Lydian modu kullanımına bir diğer örnek, örnek 4'tür.[93]

Örnek 5. Britten: *Serenade-Prologue* (1943)



Örnek 5, fa Mixolydian modundadır.

Modlar, Majör/minör tonalitelerde olduğu gibi, aralık sistemleri herhangi bir perdeden başlatılarak, farklı perdelere aktarılabilir.

[92] Dallin, *a.g.e.*, s.21
[93] Dallin, *a.g.e.*, s.23

Örnek 6. Satie: *Socrate-Mort De Socrate* (1917-18)



Örnek 3, Erik Satie'nin *Socrate* (Sokrates) (1917-18) adlı eserinin vokal ve piyano için uyarlamasındaki *Mort De Socrate* (Sokrates'in Ölümü) adlı üçüncü bölümünün vokal partisinde yer alan (ölçüler, 109-111) La temel sesi üzerinde doryen modudur.

Aktarım yapılması durumunda, modun doğal değiştirgeleri parça içinde tek tek belirtilebileceği gibi, benzeştiği tonalitenin donanımı da kullanılabilir.

Örnek 7. Debussy: *String Quartet, Op. 10-I. Animé et tres decide* (1893)



Örnek 7, sol phrygian modundadır.[94]

[94] Yöre, *a.g.e.,* s.34

Örnek 8. Ravel: *Trois chansons pour choeur-III. Ronde* (1914-15)



Örnek 8, la lydian modundadır.[95]

Örnek 9. Debussy: *Sonata for Flute, Viola and Harp-Interlude* (1915)



Örnek 9 da ise, do locrian modu kullanılmıştır.[96]

3.1.2.1.2. Sentetik Modlar ve Diziler

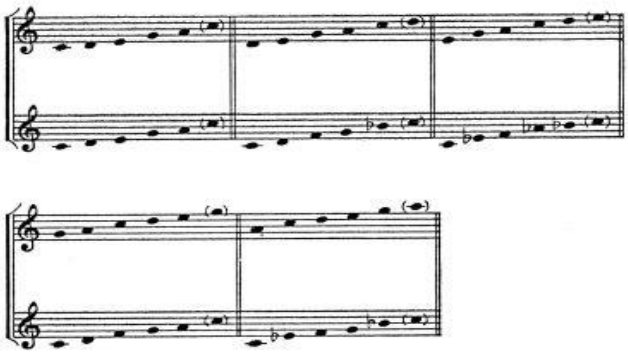
20. yüzyılda antik yunan modlarının yanı sıra besteciler tarafından icat edilmiş dizilerle çeşitli kültürlerin müziklerinde kullandığı dizilerden de yararlanılmıştır.

[95] Yöre, *a.g.e.*, s.35
[96] Yöre, *a.g.e.*, s.36

Beş Sesli Diziler (Pentatonik)

Beş sesli diziler, yalnızca beş sesten oluşur ve yarım ses aralığı içermez. Modal yapı tekniği, "**pentatonik"** dizinin her türünün beş modunu meydana getirir. **"Diatonik-pentatonik"** dizinin beş modal çeşidi aşağıdaki gibidir:[97]

Örnek 10. Pentatonik dizinin beş modu



Örnek 11. Bartók: *Microcosmos* 3. Kitap No:78 (1926-39)[98]



[97] Bulur, *a.g.e.*, s.25
[98] Bulur, *a.g.e.*, s.26

Asya, Afrika ve Uzak Doğu müziklerinde kullanılagelen beş sesli dizilerden bazıları 20. yüzyılda, uluslararası sanat müziği bestecilerinin ilgisini çekmiştir. Örnek 12'de sıklıkla kullanılan beş sesli diziler sunulmuştur.

Örnek 12. Beş sesli diziler[99]



Örnek 13. Debussy: *Nocturnes-I. Nuages* (1899)



Örnek 13, Do# temel sesi üzerine kurulmuş *Ritsusen* modudur. Eserin donanımı Fa# Majördür.

Örnek 14. Ravel: *String Quartet in F* (1903)



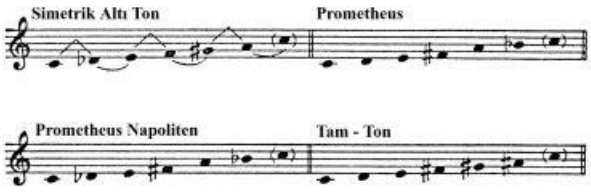
Örnek 14 ise, Do temel sesi üzerindeki Mısır modudur.

[99] Yöre, *a.g.e.,* s.30

Beş sesli diziler az sayıda yarım ses içeren bir aralık sistemine sahip olduklarından, armonik olanakları kısıtlıdır. Saf pentatonik bir tını elde edebilmek oldukça güçtür. Süsleme notalarının kullanımı, pedal sesleri, sıkça modal modülasyonlar ve diğer pentatonik dizilere geçişler yapmak, pentatonik tınının elde edilmesi ve sürdürülmesini sağlayabilir.[100]

Altı Sesli Diziler (Heksatonik)

Örnek 15. Altı Ton Dizileri[101]



Altı sesli diziler, ilave aralık sebebiyle, beş sesli dizilere göre tekdüzeliğe düşmeksizin daha rahat şekilde armonize edilebilirler. 20. yüzyıl müziğinde en sık kullanılan altı ton dizisi tam-ton dizisidir. Büyük ikili aralılardan oluşur ve yalnızca iki farklı ton merkezli dizi oluşturulabilir.

Örnek 16. Tam Ton Dizileri[102]



Daha fazlasını üretme girişimi yalnızca aktarım olarak değil, ilk ve ikinci dizinin notalarının katlanması olarak sonuçlanır. Eşit aralıklı sistemi, tam 4 ve tam 5'li aralıkları içermemesi ve yeden sesinin olmaması, tonalite tınısından tamamen uzaklaşılmasını sağlar.

[100] Persicetti, *a.g.e.,* s.51-52
[101] Persicetti, *a.g.e.,* s.53
[102] Bulur, *a.g.e.,* s.29

Örnek 17. Bartók: *Microcosmos* 5. Kitap, No:136



Tam-ton dizisinden üretilen akorlar, tonal fonksiyonlardan tamamen bağımsızdır. Üretilebilecek tüm 5'li akorlar artık olacaktır. Üretilebilen yegane 7'li akor ise, 5'lisi pesleştirilmiş bir D7[103] akorudur. 9'lu aralık içeren bir akor ve 2'li aralıklardan oluşan bir akor grubu üretilebilir.

Örnek 18. Tam-ton dizisi akorları



İzlenimci müzikte özellikle Debussy tarafından sıkça kullanılmıştır.

[103] D7: Dominant 7 akoru

Örnek 19. Debussy: *Prelüdler* 1. Kitap (1909-10), No:2



Yedi Sesli Sentetik Diziler (Heptatonik)

Yedi sesli sentetik modlar, farklı modların tetrakordlarının bir araya getirlimesiyle ya da doğrudan besteciler tarafından türetilerek oluşturulmuştur. Sıkça kullanılan modlar, örnek 20'de yer almaktadır:

Örnek 20. Yedi sesli sentetik modlar[104]



[104] Yöre, *a.g.e.*, s.37

Örnek 21. Griffes: *The Pleassure Bome of Kubla Khan* (1912) s.16



Griffes, örnek 21'de fa# temel sesi üstündeki çift armonik modunu kullanmıştır. Bu mod aynı zamanda Orta Doğu müzik modlarından *Hicazkar* makamının eşit aralıklı ses sistemindeki[105] yansımasıdır.

Örnek 22. Satie: *Gnossiennes-Gnossienne, No.I* (1890)



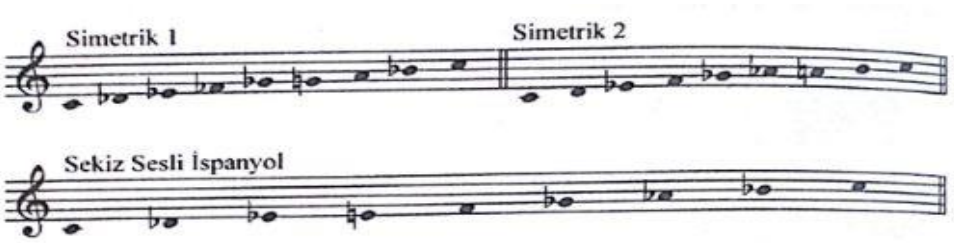
Örnek 22'de Satie'nin *Gnossienne I* eseri, Fa temel sesi üstüne Macar Minörü modudur. Bu mod da, Orta Doğu müziğinde Nikriz makamına denk gelmektedir.

[105] Eşit aralıklı ses sistemi: Batı müziği iyi yedirimli ses sistemi (well-tempered)

Ayrıca, Orta Doğu müzik kültürüne ait *makam (maqam, mugam)* ile Yakın Doğu müzik kültürüne ait *Raga* ve benzerleri de, bu kültürlerde yetişen veya bu kültürlere ilgi duyan besteciler tarafından kullanılmıştır.[106]

Sekiz Sesli Diziler (Oktatonik)

Örnek 23. Sekiz Sesli Modlar



İlk kez Fransız besteci Edmond de Polignac (1834-1901) tarafından 1879 yılında kuramlaştırımıştır. Dizi, "*tam-ton yarım-ton dizisi"* olarak da adlandırılmaktadır.

Minör 2'liden majör 7'liye kadar tüm aralıkları kapsadığından zengin bir armonik ve melodik materyal kaynağıdır. Eksilmiş 7'li akoru ve altere sesler içerdiğinden doğaçlama için elverişlidir ve caz müziğinde de sıklıkla kullanılır. 20. yüzyıl müziğinde kullanılan favori dizilerden biridir. Özellikle Bartók ve Stravinski'nin bestelerinde oldukça fazla görülmektedir.

[106] Yöre, *a.g.e.*, s. 39-41

Örnek 24. Bartók: *Microcosmos* 4. Kitap No.109[107]



The Techique of My Musical Language isimli eserinde Olivier Messiaen, *Messiaen Modları* olarak da adlandırılan "sınırlı aktarımlı modlar" tekniğini tanıtır. Bu modlarda her grubun ilk sesi bir sonrakinin son sesidir ve iki ya da daha fazla simetrik grubun biraraya gelmesiyle oluşur.

[107] Bulur, *a.g.e.,* s.34-35

Örnek 25. Messiaen: *Sınırlı aktarımlı Modlar*[108]



Örnek 26. Messiaen: *l'Ascencion… pour Orgue-IV. Priére du Christ montant vers son Pére* (1932-33)[109]



[108] Yöre, *a.g.e.*, s.51
[109] Yöre, *a.g.e.*, s.52

3.1.2.1.3. Kromatik Dizi

Örnek 27. Kromatik Dizi



Eşit aralıklı ses sitemine göre bir oktav on iki eşit aralığa bölünmüştür. Bu on iki ses, bir dizi olarak kullanılabilir. Temel ses merkezine bağlı olarak ya da olmaksızın, bir başka diziye katılarak ya da tamamen eserin bütününde kromatik dizi olarak kullanılması mümkündür.

Örnek 28. Bartók: *Mikrokosmos, Vol.2, No.54-Chromatics*[110]



3.1.2.1.4. Mikrotonlar Dizisi

Yarım sesten daha küçük bir aralık mikroton olarak adlandırılır. Modern kullanımda mikroton, minör 2'liden daha küçük herhangi bir aralığa denir.[111] Aslında

[110] Yöre, *a.g.e.*, s.49
[111] Bulur, *a.g.e.*, s.41; Stefan Kostka, *Materials And Techniques Of Twentieth Century Music*, Prentice – Hall Inc. Englewood Cliffs, New Jersey 1990 s.37

Antik Yunan müziklerinde ve çeşitli yerel müziklerde daha önceki zamanlarda kullanılmış olan mikrotonlar, 20. yüzyılda besteciler tarafından yeniden ele alınmıştır. Alois Hába (1893-1973), mikrotonal bir notasyon geliştirmiştir.

Örnek 29. Hába'nın mikrotonal notasyonu



3.1.2.2. Akorsal Malzemeler

Akorsal yapı, birlikte tınlayan seslerin dikey olarak düzenlenmesidir.[112] Armonik tınılar, izole bir şekilde duyulmuyor olsalar da, armonik bağlamının bir elemanı olarak yorumlanmadan önce, tekil olarak incelenir. Bu şekilde armonik ilerleyişin içindeki rolü anlaşılabilir.

20. yüzyıl müziğinde akor yapılarının anlamı, geleneksel fonksiyonel armoninin ifade ettiğinden farklıdır. Tüm tonalite ve ona bağlı olarak gelişen hiyerarşik fonksiyonel armoni, formal yapı vb. kökeni, doğuşkan dizileridir. Gitgide daha karmaşık akor yapıları kullanılmaya başlanmasından önce dominant 7'li akorun yaygın kullanımıyla başladığını söyleyebiliriz. Bunu dominant 9'lu izlemiştir. Dominant fonksiyonu ailesinin genişlemesi, kromatik armoniye gidişin ilk adımlarıdır.

Akor oluşturmak için kullanılabilecek aralık materyalleri, dört kategoride incelenebilir:

[112] Dallin, *a.g.e.*, s.71

- *2'li ve 7'li aralıklardan oluşan akorlar, (secundal)*
- *3'lü ve 6'lı aralıklardan oluşan akorlar, (tertian), (9'lu, 11'li, 13'lü içeren)*
- *4'lü ve 5'li aralıklardan oluşan akorlar, (quartal, quintal)*
- *Karma-aralık akorları.*[113]

3.1.2.2.1. 2'li ve 7'li Aralıklardan Oluşan Akorlar

Herhangi bir akor kuruluşuna 2'li aralık eklemek, her zaman ikililerli akor oluşturmaz, *eklenmiş sesli akor*lara örnek olabilir. Bu sebeple ikililerli akorun, kendi armonik bağlamı içinde karakterini korumak oldukça zordur. *Üç sesten oluşan ikililerli akorlar,* Büyük ya da küçük 2'li aralıklarla kurulabilir. Artık 2'li aralık, küçük 3'lü aralıkla sesteş[114] olacağından üçlülerli bir akorun tınısına sahip olacaktır. Akorun kapalı pozisyondaki tınısı kısıtlıdır ve alt rejistrlerde vurmalı çalgı benzeri bir tını elde edilir.

Salkım (cluster) akorlar; Büyük ve/ya küçük 2'li aralıklardan oluşan ve birbirine bitişik çok sayıda sesin aynı anda tınlamasıyla oluşan ses kümesidir. Bu kümenin rejistr ve aralık genişliği, çalan çalgıya veya çalgı grubuna göre değişir. Salkım akor kullanmanın amacı, herhangi bir melodiye armonik bir yön vermek, eşlik etmek değildir; doku ve devinim arayışıyla ilgilidir.

Örnek 30. Ives: *Piyano Sonatı* No:2, (Concord) (1909-15)[115]

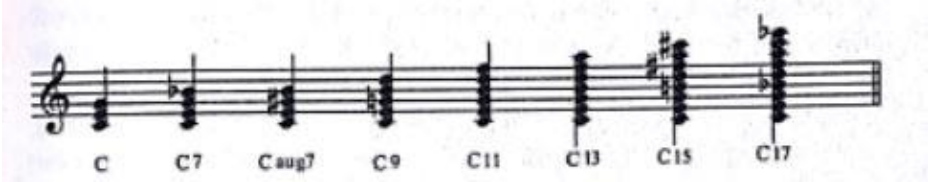


[113] Bulur, *a.g.e.,* s.45; Persichetti, *a.g.e.,* s.121
[114] Sesteş: enharmonic, enarmonik
[115] Bulur, *a.g.e.,* s.54

3.1.2.2.2. 3'lü ve 6'lı Aralıklardan Oluşan Akorlar

Tonal fonksiyonel armoninin temel akor malzemesi, üçlülerli akorlardır. Tonal müzikte, her tonalite sesinin üzerinde çıkan akor, tonik (I), dominant (V) ve subdominant (IV) fonksiyonlarından biriyle tanımlanır. 20. yüzyılda üçlü aralıklarla kurulan akorlar, bu kurallardan bağımsız olarak kurulur ve kullanılır. Dört ve daha fazla ses içeren akorlar 7'li, 9'lu, 11'li, 13'lü, 15'li, 17'li, 21'li ve on iki sesli karışık akorlar olarak ortaya çıkar. Dallin, bu tür akorlara, *üst üste konmuş üçlülerli akorlar (superimposed)* adını vermiştir.[116] 13'lü aralıktan sonra dizinin başına dönülüp bir çeşit tekrar içereceği için, aralığın niteliği değiştirilir. Bu akorların tüm sesleri kullanılmayabilir. Akorun karakterini vurgulayan sesler dışındakiler, ihtiyaca göre atılabilir.

Örnek 31. Üçlü Aralıklarla Oluşturulmuş Akorlar[117]



Örnek 32. Prokofiev: *Flüt ve Piyano Sonatı* Op.94 (1943)[118]



[116] Dallin, *a.g.e.*, s.72
[117] Yöre, *a.g.e.*, s.61
[118] Bulur, *a.g.e.*, s.48

3.1.2.2.3. Tam-ton Akorları

Tam-ton dizisinin seslerinden oluşturulmuş akorlardır. 2'li, 3'lü ya da 4'lü aralıklarla oluşturulabilirler ve üç ya da çok daha fazla ses içerebilirler.

Örnek 33. Tam-ton Akorları[119]



Örnek 34. Hindemith: *String Quartet Op.22, No:3* (1921)



Örnekteki akorlar ikililerli, karışık aralıklı ve üçlülerli 13'lü akorlar olarak analiz edilebilirlerse de, solo parti dışında kalan partilerdeki akorların sesleri sıralandığında tam-ton dizisi elde edilebildiği görülmektedir.

3.1.2.2.4. 4'lü ve 5'li Aralıklardan Oluşan Akorlar

4'lü aralıklardan oluşan akorlar, caz ve popüler müziklerde de kullanılmıştır. Kemal İlerici tarafından, Türk Makamsal müziğine uyarlanmış, *dörtlü armoni* olarak

[119] Yöre, *a.g.e.*, s.69

adlandırılan bir armonik çalışma da yapılmıştır.[120] Oldukça karakteristik bir tınısı vardır. Çevrim halinde kullanılabilir. Üç sesten fazla sesle kurulabilir fakat özel tınısının kaybolmamasına dikkat edilmelidir. Eksik ve Artık aralıkların kullanımında da yine dörtlülerli tını gözetilmelidir.

Örnek 35. Copland: *Piyano Fantazisi*, (1957) 20-24. Ölçüler[121]



5'li aralıklardan oluşmuş akorlar ise çevrildiğinde 4'lü aralığa dönüşeceği için kök durumunda kullanılması uygundur.

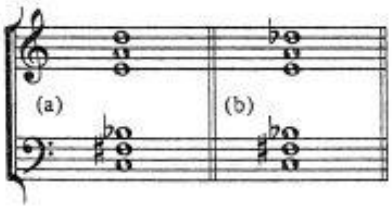
Örnek 36. Bartók: *Piano Concerto, Sz.95, No.2* (1930-31)



Eksik 4'lü ve artık 5'li akorların, 4'lü ya da 5'li aralıklarla kurulan akorlar içinde yoğun kullanılması, sesteş aralıklarına benzeyebilir ve üçlülerli akor duyuşu verebilir.

[120] Yöre, *a.g.e.*, s.70
[121] Bulur, *a.g.e.*, s.49

Örnek 37. Scriabin'in *Mistik Akorları*



Scriabin'in kendisiyle özdeşleşmiş *Mistik Akorları* diğer bir örnektir. İlk akorda bir eksik 4'lü bulunurken, ikinci akorda iki eksik 4'lü bulunmaktadır. Tınısı burada olduğu gibi, ağırlıklı olarak 4'lü olduğu sürece, her iki akoru da altere edilmiş "6-4" akor olarak çözümlemek muhtemelen yanlış olmayacaktır.[122]

3.1.2.2.5. Eklenmiş Sesli Akorlar (added-tone chords)

Genellikle üçlülerli akor kuruluşuna sahip akorlara ses eklenmesiyle oluşturulur. 7'li, 9'lu veya bileşik akor çeşitlerini oluşturmamaları içinse genellikle 2'li ve 6'lı aralılar eklenir. En yaygın olarak bilinenleri ise artık 6'lı ve Ek 6'lı akorlardır. Geleneksel fonksiyonel armonide, tonik 5-6 ve *Fransız artık 6'lı* olarak kullanılırlar, temel fonksiyonu değiştirmeyi değil tınıyı yoğunlaştırmayı sağlar.

Örnek 38. Ek 6'lı Akoru



20. yüzyıl eklenmiş nota tekniğinde, ikililerin eklenebileceği beş temel artık 6'lı akor kullanır. Bu akorlar, Artık 6'lı aralığı ile birlikte eklenmiş bir Majör 3'lü

[122] Bulur, *a.g.e.,* s.50

(İtalyan), bir minör 3'lü ve majör 3'lüye sahip bir artık oktav, bir majör 3'lüye sahip çift artık bir oktav ve bir artık 3'lüyü içerir.[123]

Örnek 39. Eklenmiş 2'li Artık 6'lı Akorları[124]



Örnek 40. Debussy: *Piano Preludes, Book II No.10- Canopes* (1913)



Örnekte 40'da, bir büyük 3'lüye eklenmiş bir 2'li, 11'lisi çıkarılmış bir dominant 13'lüye bağlanmaktadır ki bu akor, eklenmiş 6'lı dominant 9'lu olarak da analiz edilebilir.

Örnek 41. Harris: *American Ballads, No.4* (1947)



[123] Bulur, *a.g.e.*, s.51
[124] Persichetti, *a.g.e.*, s.110

Örnekte 41'de aynı kök ses üzerine, eklenmiş ve atılmış aralıklı üç akor görülmektedir: eklenmiş 2'li bir minör akor, küçük üçlü eklenmiş bir dominant 7'li ve 3'lüsü ile 11'lisi atılmış bir 13'lü akor.

3.1.2.2.6. Polikord (Çoklu akor ya da çok akorluluk)

Buraya dek değinilen akor türlerinin **(**genellikle 3'lü aralıklarla kurulan akorlar) kendi türü içinde üst üste iki veya daha fazla akorla gruplanmasıyla oluşturulur. Polikordlar genellikle 5'li ya da 7'li akorlardan oluşur. Polikordal tınıyı duyurabilmek için, iç içe geçmiş ya da ardışık hareketle sıralanmış farklı akorların, karakteristik özelliklerini duyurabilecek dokular yaratmak önemlidir.

Örnek 42. Stravinski: *Petrouchka* İkinci Tablo (1910-11)



Stravinski'nin ünlü "*Petrouchka akoru"*, bir "**triton"** uzaklıktaki iki 5'li akoru birbirine bağlar: Do majör ve Fa # majör.[125]

3.1.2.3. Armonik Malzemeler

Armoni, dikey olarak oluşturulmuş akorların birbirlerine bağlanarak, yine dikey olarak organize edilmesidir.

[125] Bulur, *a.g.e.*, s.57

20. yüzyılda, tonal fonksiyonel armoninin, müzik yaratımındaki temel konumu sarsılmış ve bir yaratım malzemesi olarak görülmeye başlanmıştır. Kullanılan dizi malzemesinin çeşitliliği, buna bağlı olarak ya da olmaksızın akor yapılarının çeşitlenmesi dolayısıyla, fonksiyonel fikirlerden uzaklaşılmıştır.

Bu durum, sürekli bir deneysellik içinde müzik yaratan bestecileri, yeni bir ortak dil bulmasıyla sonuçlanmamış, yeni buluşlar, tonal fonksiyonel armonininkine benzer şekilde kurallaştırılmamıştır. 20. yüzyıl müziğinin yaratım süreçleri, kural koymaktan ziyade, kural yıkmaya odaklanmıştır.

Geleneksel armoni sistemi tamamen terkedilmiş değilse bile, armonik bağlantılar, formal yapılanma ve kadans fikirlerine yönelik çözümler çok çeşitlilik göstermeye başlamıştır. 3'lü aralıklardan oluşan akorlar kullanıldığında, polikordal yapı ve/ya geleneksel armonik sistemde rastlanmayan kromatik bağlanışlara başvurulmaktaydı. 2'li ya da 4'lü aralıklardan oluşan akorların kullanımı durumunda ise, akorların bağlanması ve armonik yürüyüş ile ilgili çözümler, esere ve besteciye göre değişiyordu.

Tonal armonide, 5'li ve 7'li akorlara ait olmayan yabancı sesler, bir modülasyon hareketine ait olabileceği gibi, *süsleme (işleme, geçit, gecikme, öngelim*[126]*, basamak*[127] *ve pedal) sesleri/notaları* olarak da değerlendirilir. 20. yüzyılda bu sesler, serbestçe kullanılmaya başlandı ve fonksiyonel anlamlarından uzaklaştırıldı.

20. yüzyıl armonik yaklaşımlarında bir diğer önemli kavram, ***ostinato***dur. Terim, bir figür, ritmik ya da melodik bir motif veya cümlenin ısrarlı bir şekilde tekrar edilmesi demektir. Müzik teorisyenleri, barok müzikte sıkça kullanılan *basso ostinato*[128] tekniğine benzerliği nedeniyle bu terimi kullanmışlardır.[129] 20. yüzyılda,

[126] Öngelim ya da öngelen: anticipation
[127] Basamak: apoggiature
[128] Basso ostinato (ground bass): inatçı bas, temel bas
[129] Arnold Whittall, *The Cambridge Introduction to Serialism,* Cambridge University Press, U.K. 2008, s.275

melodik, armonik ve ritmik malzemelerin zenginleşmesi, ostinatonun kullanımını da değiştirmiştir.

Örnek 43. Bartók: *Microcosmos* 6. Kitap No. 146



Örnekte, bas partisinde görülen re-sol#-la akoru, parça boyunca devam eden bir ostinato hareketidir.

3.1.2.4. Ritim ve Ölçü Malzemeleri

Ritim terimi, müziğin zamanı hesaplayan ve örgütleyen aracını simgeler. Genel kullanımıyla, ritim süreleri ifade eder; tekil notaların sürelerinden, armonilerin sürelerine dek. Ritim aynı zamanda, bu süresel dokuları canlandıran vurguların niteliğini kapsar: ölçüsel vurgular, uzun, tiz ya da pes seslerden kaynaklanan vurgular gibi. Son olarak ritim, tüm bu sürelerin, vurguların ve müzikal hareketlerin devamlılığı

ve akışını temsil eder.[130] Tonal müzikte üç farklı ritim çeşidi vardır: eşit düzenli ritim, eşit ama düzensiz ritim, düzensiz ritim. Bir kompozisyon içinde ritimler, eşit ama düzensiz ritim temeline göre ölçülere bölünür ve ölçülerle düzenlenir.

Tüm tonal müzikte, düzenli tekrar eden atımlar parçanın süresi boyunca akarlar. Bu atımlar, kuvvetli ve zayıfın tekrar eden örüntüsüne bölünerek, ölçü adını verdiğimiz olguyu oluştururlar. Ölçü işareti (sayısı), kuvvetli ve zayıfın tekrar eden örüntüsünde, atımların hesaplanmış değerlerini ve sayılarını belirtir. Ölçüsel düzenlilik ve düzensizlik ise, kuvvetli ve zayıf zamanların örgütlenmesine göre belirlenir. Kuvvetli ve zayıf atımların yerleri aksanlar, uzayan notalar aracılığıyla değiştirilerek ve senkoplarla nabız atımı hissi zayıflatılabilir. Yine de tüm bunlara rağmen tonal müzikteki düzenlilik sürer.

Ölçüsel düzenliliğin tonal müziğin önemli bir özelliği oluşu tesadüfi değildir.[131] Tonal müzikteki düzenli metrik katmanlar, zamandaki belirli noktaların oluşmasını sağlayarak armonik ve melodik amaçları pekiştirilirler. Kadanslar, modülasyonlar, armonik geçişler, armoniye yabancı sesler, düzenli metrik sisteme göre biçimlenir. Aynı şekilde bunların müzik süresi içinde yer alışları da düzenli metrik sistem algımızı oluşturur. Armonik fonksiyonların hiyerarşik düzenlenişi, kuvvetli ve zayıf zamanların hiyerarşik düzenlenişiyle karşılanır ve bu şekide disonanın konsonana hizmet etmesi sağlanır.

20. yüzyıl müziğinde ölçü genellikle tonal müzikte kullanıldığı çeşitleriyle kullanılmışsa da, birçok başka besteci de, yeni dönemin zenginleşen ritim ve ölçü dağarından yararlanmıştır.

---

[130] Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*, W.W. Norton & Company, U.S.A. 1989, s.15
[131] Lester, *a.g.e.*, s.16

3.1.2.4.1. Düzensiz Ölçüler

20. yüzyıl müziklerinin büyük bir kısmında ölçü birimleri tekdüze uzunluklarda değildir. Melodik motiflerin genişleme ve sıkışmasına tekabül eden çeşitli uzunluklarda olabilmektedirler.

Örnek 44. Messiaen: *Zamanın sonu için Kuartet* (1941)



Besteci, örnek 44'te görüldüğü gibi ölçü sayısı kullanmamıştır. Ölçülerin ikinci vuruşları, bir onaltılık *eklenmiş değer* ile uzamıştır. *Eklenmiş değer* terimi, Messiaen'in icat ettiği bir terimdir ve geleneksel ölçü kavramınca içerilmeyen, vuruşlara eklenmiş süreleri anlatmak için kullanılır.

Örnek 45. Stravinski*: L'Histoire du Soldat* (1918) Ölçü değişimine örnek



Klarinet pasajı, öncesinde 3/4 ölçüyle devam eden yedi ölçüye karşılık, 7/16 ölçüyle yazılmıştır. Metrik devamlılığın aksaması, Stravinski stilinin özelliklerinden biridir.

Diğer müziklerde, metrik değişiklikler, uluslararası çoksesli müziğin dışından gelir. Örneğin Messiaen'da, çokça incelediği ve çalıştığı Hint müziklerinin ve ragaların etkisi görülür. Macar besteci Bartók ise Doğu Avrupa ve Yakın Doğu müziklerini araştırmıştır.

Örnek 46. Bartók: *Contrasts* (1938)



Örnek 46'da da görüldüğü gibi, Bartók'un *Contrasts* adlı eserinde bu etkiler mevcuttur.

3.1.2.4.2. Polimetrik Uygulamalar

Polimetri, çoklu ölçü ya da çok ölçülülük olarak açıklanabilir. Müzikal dokunun farklı parçalarının, farklı ölçülerde düzenlenmesi *polimetri* adı verilen etkiyi yaratır.

Örnek 47. Stravinski*: L'Histoire du Soldat* (1918) Polimetriye örnek



Örnekte 47'de yaylı çalgılardaki eşlik hareketi 2/4 ölçü gruplaması ile sürerken, üflemeli çalgılar ise 3/4 ölçü gruplamasıyla duyulurlar. Vurmalılar ise, herhangi bir gruplamaya uymayan bir düzensizlik içindedir.

3.1.2.4.3. Metrik Modülasyon

Sabit bir zamandaki ritmik gruplamaları altere ederek yapılır. 20. yüzyılın başında Berg tarafından kullanılan kullanılan bu tekniğin yaygınlaşması daha sonraları gerçekleşmiştir. Tekniği kullanan bestecilerden biri de Elliot Carter'dır.

Örnek 48. Carter: *Çello ve Piyano için Sonat,* 4. Bölüm (1948)

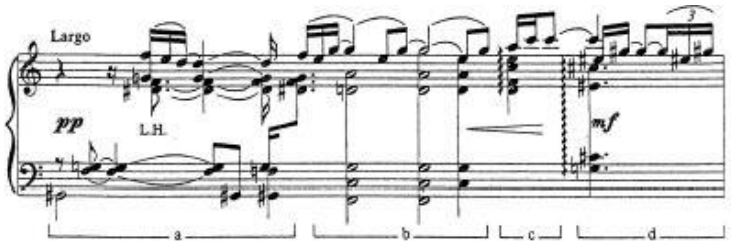


Örnek 48'de görüleceği gibi, iki dörtlük vuruş boyunca süren sekizlik yedilemeler, sonraki ölçüde metrik sekizliklere dönüşmüş ve aksak 7/8 bir ölçü oluşturmuşlardır. Modülasyonlar sekizliklerin eşit olduğu 7/8 ölçüden 6/8 ölçüye geçiş vb. ile devam etmektedir.

3.1.2.4.4. Ametrik Uygulamalar

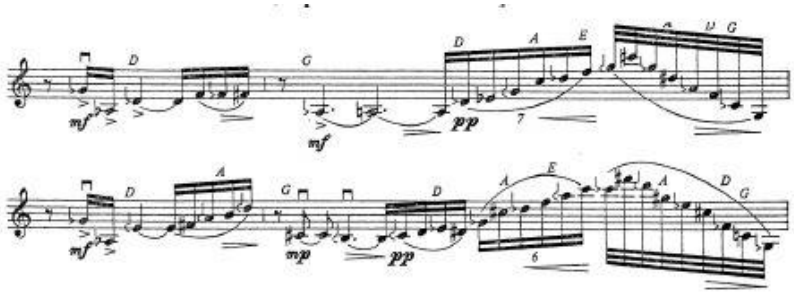
Ametrik müzik teriminin anlamı, ölçüsüz müziktir. Kimi müzik parçasında algılanabilir hiçbir metrik düzenleme yokmuş gibi görünebilir, bu durum "ametri" olarak adlandırılmaktadır. Fakat ölçü sayısı kullanılmadan yazılmış her parça ametrik olmayabilir.[132]

Örnek 49. Ives: *Keman Sonatı*, No.4 2.Bölüm (1900-16)



Ives, bu eserinde herhangi bir ölçü sayısı ya da çizgisi kullanmadığı halde sonuç, 2/4 ölçü duyuşudur.

Örnek 50. Alois Hába: *Solo Keman için Fantezi,* Op. 9a (1921)



[132] Bulur, *a.g.e.,* s.98

Haba'nın eserinden alınmış bu örnekte ise, dinleyicinin eseri önceden bilip bilmemesine göre ölçüsüzlük hissi ya da değişken ölçü sayıları duyulabilir.

3.2. Atonal Kompozisyon Tekniği

3.2.1. Tonalite Kavramı ve Tonal Müzik

Yaklaşık olarak 1600-1900 yılları arasında Batı müziğinde genel bir pratik olan tonalite, halen popüler müziklerde ve çoğu dünya müziğinde de genel bir eğilimdir.[133]

Tonalite ve tonal kelimeleri etimolojik olarak "ton" yani "ses" ya da "ses perdesi" kelimesinden türemiştir.[134] Fakat tonalite ve tonal müzik kavramları, teorik bakımdan kabaca "ses ile ilgili" oluştan çok daha fazla anlam içermektedir. Bu durum, terimlerin kullanımında ve açıklanmasında, bağlamına göre farklılıklar gösterir.

Dahlhaus, *"New Grove Dictionary"*de tonalite üzerine yazdığı bir makalesinde, tonaliteye ait yedi farklı tanım yapmıştır. Bunların ilki; "*ses perdeleri arasındaki ilişkiler"*dir. Görüldüğü gibi bu tanım oldukça geneldir. Dahlhaus tarafından ele alınan dördüncü tonalite tanımı, *"en önemli ögesinin bir tonik veya merkez nota (veya akor) olduğu bir tonal ilişkiler ve fonksiyonlar sistemidir."* Bu tanım, belki de en genel olarak kabul edilen tonalite tanımıdır.[135]

17. yüzyıldan itibaren kullanılagelen Majör ve minör tonaliteler, yalnızca müziğin yatay organizasyonunda kullanılan bir dizi malzemesinden çok daha fazlasıdır. Tonalite, müziğin cümleleme[136], form, melodi ve armoni ilişkisi, doku, orkestrasyon, gürlük, artikülasyon ve hatta zamanın yapılandırılması gibi parametrelerini etkileyen bir bakış açısıdır.[137] Yani bir müziğin tonal sayılabilmesi için

---

[133] Cope, *a.g.e.*, s.5
[134] Bulur, *a.g.e.*, s.111
[135] Bulur, *a.g.e.*, s.112
[136] Cümleleme: Phrasing
[137] Lester, *a.g.e.*, s.2

tonal merkeze bağlılık ile birlikte, yukarda sayılmış olan parametrelerin düzenlenişinde de tonal stile yakın olmalıdır.

Dallin, geleneksel tonalite anlayışını şöyle ifade eder:

- *Materyalin temel kaynağı olarak sabit bir kalıpta (majör veya minör dizi) bulunan sınırlı sayıda notaların kullanılması,*
- *Parça içindeki diğer notaların (armoniye yabancı notalar) yardımcı notalar olarak yapıya dahil edilmesi,*
- *Belirli fonksiyonların belli başlı armonik unsurlar çerçevesinde adlandırılması. (I. derecenin tonik, V. derecenin dominant olarak adlandırılması gibi)*[138]

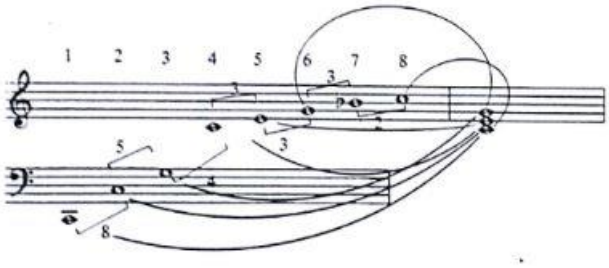
Üç önemli faktör tonalite kavramını oluşturur:

İlk olarak, "tonal merkez" kavramı, tonalitenin temel perde dağarcığını ifade eder. Melodiler, sıralanmış aralıkların dizileri haline dönüşene dek kaynak materyali sınırlandırır. Tonalite bu perdeleri *diyatonik* olarak niteler ve tonaliteye yabancı olanlar ise *kromatik* adını alır.

İkinci olarak, konsonan (rahatlama) ve disonan (gerilim) kavramları tonal dağarcığın ilişkilerine nüfuz etmiştir. Doğuşkan (armonik) dizileri[139] genellikle dikey konsonanın temeli olarak açıklanır. Bu perdeler (sonsuzdurlar; fakat burada sekiz perdeyle kısıtlanmıştır), nispeten kolay duyulabilir olan ilk perdelerinde, üç temel aralığın spektrumunu verir: oktav, beşlisi ve üçlüsü.

[138] Dallin, *a.g.e.*, s. 115
[139] Doğuşkan (armonik): Tekil akustik sesi oluşturan tüm perdeler

Örnek 51. Do perdesinin Doğuşkanları[140]



Aynı anda duyulduğu düşünülürse bu, örnekte işaretlendiği gibi bir üç sesli akor oluşturur. Bu temel duyuşun dışında kalan perdeler "armoni-dışı" olarak adlandırılır ve genellikle akorun üyesi olan bir perdeye çözülür. Bu armonik akorlara dayanan çoğu tonal müzik, "tonal merkez" bağlamı içinde düşünülür.

Örnek 52. Beethoven: *Sonata Op.2 No:3* (1794-95)



Son olarak, çoğu tonal müziğe güç algılanır hiyerarşik ilişkiler hakimdir. İki ana perde, dayanak noktası ve ağırlık noktası olarak işlev görür. *Dominant* sesi ya da akoru, tonalitenin V. derecesidir. Çoğunlukla müzikteki harekette (tek bir cümlede ya da bir parçada) sondan bir önceki perdedir. *Dominant* "sorusuna" bir cevap olarak, *tonik* sesine ya da akoruna çözülme eğiliminde olur.[141]

[140] George Perle, *Serial Composition and Atonality, An Introduction of the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, Sixth Edition Revised, University of California Press, California 1991, s.6
[141] Perle, *a.g.e.*, s.7

Webern, *Yeni Müziğe Doğru* adlı, 1932-33 yıllarında Viyana'da verdiği on altı dersin metnini kapsayan eserinde tonaliteyi söyle tanımlar:

> *"Batı müziği özel biçimler almış olan bazı gamlar kullanır. Örneğin Yunan modları vardır, sonra geçmiş çağların kilise modları. Bu gamlar nasıl ortaya çıkmıştır? Aslında üst armonik diziden başka bir şey değildir bunlar. Bildiğiniz gibi bastığınız sesin önce oktavı tınlar, sonra beşlisi gelir, sonra öbür oktavın üçlüsü, sonra da, eğer devam ederseniz yedilisi. Burada açıkça neyi görüyoruz? Beşlinin esas notayla beraber duyulan ilk nota olduğunu; bu da onun tonikle en güçlü bağa sahip olması anlamına gelir. (...) Böylece burada bir çeşit kuvvet bileşkesi meydana geliyor, 'denge' oluşuyor, yukarıya ve aşağıya çeken kuvvetler dengeleniyor."*[142]

Bununla beraber Webern aynı eserde," *diyatonik dizi icat edilmedi, keşfedildi"* demiştir.[143]

Tek başına bir üçlülerli akor, armonik anlamı bakımından tamamen belirsizdir; tek bir tonalitenin toniği ya da diğer birçok tonalitenin, birçok farklı derecesi olabilir. İki ya da daha fazla akorun eklenmesi, ihtimalleri daha az sayıda tonaliteye indirgeyebilir. Akorların ardışıklığının belirlenmiş bir sırası da bunu bir *armonik yürüyüşün* fonksiyonuna dönüştürebilir. Ardışıklık amaçsızken, *yürüyüş* belirli bir amacı taşır. Devamlılığa bağlı olarak bu amaca ulaşılabilir. Bir *yürüyüş,* bir tonaliteyi kuran ya da onunla çelişen bir fonksiyona sahiptir.[144]

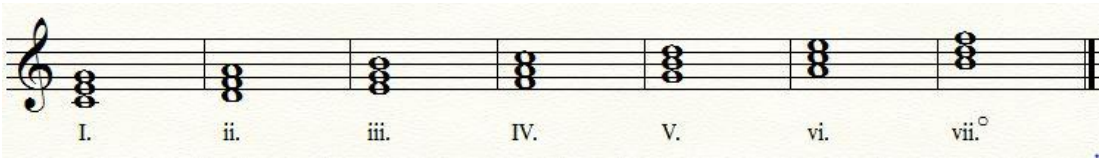
Tonal fonksiyon, tonal armoninin önemli bir özelliğidir. Tonal sistem içinde, tonik, dominant ve sub-dominant dışında kalan akorların da bu akorların armonik fonksiyonlarını paylaştıkları kabul edilir. Bu durum, tonalitenin hiyerarşik bir yapılanma olduğu fikrini kuvvetlendirir: tonalite için toniğin dominanta göre daha

---

[142] Anton Webern, *Yeni Müziğe Doğru,* Çev. Ali Bucak, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, Mart 1998 İstanbul, s.16
[143] Webern, *a.g.e., s.21*
[144] Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, W.W. Norton & Company Inc., Second Revised Edition, U.S.A. 1969 s.1

temel bir rolünün olması; disonanların konsonanlara çözülme eğilimi de konsonanların hiyerarşik bakımdan daha üstte olması fikirlerini oluşturur.[145]

Örnek 53. Do Majör Tonalitesinin Dereceleri



Tonalitenin yedi derecesi üstünde çıkan akorlar, bu üç temel fonksiyonda değerlendirilir:

- Tonik fonksiyonu: I. (fonksiyonun temel derecesi), III. ve VI.
- Dominant fonksiyonu: V. (fonksiyonun temel derecesi), III. ve VII.
- Sub-dominant fonksiyonu: IV. (fonksiyonun temel derecesi), II. ve VI.

Tonalite, bir kesinlik olarak var olmaz; armonik yürüyüş, bir ses ya da akorun etrafındaki diğer akorların gerilimi ya da çözülümü yoluyla ima edilir.[146]Güçlü bir tonal bağlam içinde, yürüyüşün tüm elemanları tonal merkezin çekimine ve merkeze doğru kurulan kadans mekanizmasına tabidir. Tüm tonal müzikler, tekrar eden atımlarla düzenlenir. Bu atımlar güçlü ve zayıfın tekrar eden örüntüsüne bölünür ve buna *ölçü* adı verilir. Schönberg'in de belirttiği gibi tonal müzik, dominant ve tonik fonsiyonlarının sürekli nöbetleşmesidir ve güçlü ile zayıf da bu fonsiyonlara gücünü verir. Konsonan ve disonan da zamanın güçlü ve zayıf düzenlenişine göre örgütlenir. Müzik boyunca zaman, spesifik noktalardaki dominant ya da tonik fonksiyonlarıyla aracılığıyla tonal karaktere bürünür.

Tonal armoninin organizasyon gücü, müzikal zamanın akışını düzenleyebilmesindedir. Bu organizasyon, farklı tonal armonilerin müzikal zamanda farklı yerlerde konumlandırılması ve sonra, armonik hareketin bu konumlar arasında

[145] Whittall, *a.g.e.*, s.272-3
[146] Persichetti, *a.g.e.*, s.248

yönlendirilmesi ile gerçekleştirilir.[147] Bu armoniler, armonik hedefler arasında, birinden diğerine hareket ederken, çeşitli yapısal seviyeleri de şekillendirirler. Bu yapısal seviyeler de, formal yapıları oluşturur.

3.2.1.1. Tonalite Temelli Olmayan Tonal Teknikler

3.2.1.1.1. Kayan Tonaliteler

Kaydırılmış tonalite, bir ton merkezinin yerini yeni bir ton merkezinin alması demektir.[148] Geleneksel tonal modülasyon, bulunulan tonalite ve amaçlanan tonalite arasındaki ortak materyalin işlenmesi ile gerçekleştirilir. Materyalin işlenmesi, bir süreci kapsar ve geçiş yapılacak tonalitenin duyuşuna alıştırmayı amaçlar. *Kaydırılmış tonalite*de ise, sürpriz faktörü önemli bir özelliktir ve iki tonalite arasında az sayıda ortak materyalin olması etkiyi arttırır.

Örnek 54. Prokofiev: *Klasik Senfoni,* (1916-17) s.17



Örnekte beklenmeyen tonal kaymalar re majörden la bemol majöre ve daha sonra sol majöre olmuştur.

[147] Lester, *a.g.e.*, s.5
[148] Dallin, *a.g.e.*, s.119

3.2.1.1.2. Politonalite ve Bimodalite

Bimodalite ya da çift modalite tekniğinin en önemli özelliği, aynı tonik sesine sahip iki modun birlikte kullanılmasıdır. Önemli bir ortak özellikleri bulunmayan modlar, farklı fonksiyonel alan ve süreçlere sahip olduğundan, tonaliteye benzemeyen bir duyuş oluşturur.

Örnek 55. Bartók: *Microcosmos, No.59 Major and minör* (1926-37)



Politonalite ise, iki veya daha fazla tonalitenin aynı anda kullanılmasıdır. Bu sebeple aslında, iki tonalitenin kullanıldığı örneklerde *bitonalite* terimi anlamsal bakımdan daha doğru olurdu fakat yine de genel kullanımda politonalite terimi benimsenmiştir.

Örnek 56. Milhaud: *Keman Sonatı No.2* s.14 (1917)



3.2.1.1.3. Pandiyatonik Teknik

Terim, Nicolas Slonimsky (1931-1964) tarafından tanımlanmıştır. Abartılı tonal kromatisizm ve atonaliteye karşı, diyatonik dizinin olanaklarını savunur.[149] Temel dizi malzemesi diyatonik olsa da, fonksiyonel armonik organizasyonların tümünden uzak duruşuyla tonaliteden ayrılır.

Örnek 57. Copland: *Appalachian Spring,* s.51 (1944)



3.2.1.2. Tonalitenin Çözülüşü

19. yüzyıl sona ererken, tonal armoninin hiyerarşik yapısı oldukça karmaşıklaştı. Besteciler, kromatiği diyatoniğe, disonanı da konsonana tercih etmeye başladılar. Tonalitenin temel prensipleri zorlukla algılanabilir oldu.

Tonalite duyuşunu güçlendiren ve geleneksel formal yapıları oluşturan modülasyon kuralları terk edildi. Tonal fonksiyonel armoninin, gerilim-çözülme ilişkileri ile ilgili geleneksel kullanımları yerini çözülmeyen akorlara ve çözülme hissi yaratmayan bağlanışlara bıraktı. Gittikçe yoğunlaşan kromatiklerin ve tonaliteye yabancı seslerin sıklıkla kullanılması geleneksel tonalite hissini zayıflattı.

Aşağıdaki faktörler değişen tonaliteye yol açmıştır.

- *Sık yapılan modülasyonlar,*
- *Akorların çözülmemesi veya önerilenden farklı bir şekilde çözülmesi,*
- *Gittikçe artan anlaşılması güç armonik fonksiyonlar,*
- *Armonik belirsizliğe yol açan akorlar,*
- *Anarmonik materyaller,*

[149] Dallin, *a.g.e.*, s.135

- ***"Dominant"*** *yerine "**medyant"**a*[150] *dayalı bağlantılar,*
- *Gittikçe yoğunlaşan kromatik **"sansibl"**[151] fonksiyonu,*[152]

Modların, sentetik ve kromatik dizilerin kullanımı, geniş ses aralıklarına sahip bir tonalite anlayışı, **"dissonan"** armonilerin bol kullanımı, akorların paralel bağlantıları, modların sık değişimi geleneksel tonalite hissini zayıflatmaya etken olmuşlardır.[153]

3.2.2. Atonalite Kavramı ve Atonal Müzik

Kelime anlamı olarak *tonalitesiz* anlamına gelse de, tonal bir his yaratacak herhangi bir bağlamdan kaçınmak anlamına gelir. Atonalite kavramı bir takım kural ve prensiplerin varlığı ile değil yokluğu ile açıklanabilir. Atonalite kendiliğinden ortaya çıkmaz, amaçlanmış olması gereklidir.

Persichetti, atonaliteyi , *"tanımlanabilir bir ton hissinin zayıfladığı ya da yok olduğu ve herhangi bir ton merkezinin bulunmadığı müzikleri ifade etmek için serbestçe kullanılan bir terim"* olarak tanımlamıştır.[154]

Atonal besteleme stili, sesin bir tonal merkez ve bu merkezi destekleyen akorsal ilişkilerden kaçınarak organize edilmesidir. Fakat perde aralığı kombinasyonları ve alanları tonalitenin atonal eşdeğerini oluşturabilir. Atonal müzikte, perdeler arasındaki ilişkiler diyatonik dizi formasyonu hesaba katılmadan oluşturulur.

---

[150] Medyant: Tonalitenin III. derecesi
[151] Sansibl: Tonalitenin VII. derecesi
[152] Bulur, *a.g.e.*, s.115, Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century, A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s.14
[153] Bulur, *a.g.e.*, s.117
[154] Persichetti, *a.g.e.*, s.261

Tonal fonksiyonel armoninin gerektirdiği yöntem ve materyallerden kaçınmak gereklidir. Kotska bu yöntem ve materyalleri şöyle sıralamıştır:

- ***"Diatonik"*** *ses materyali*
- *Üçlü armoni sistemi*
- ***"Dominant"*** *–* ***"tonik"*** *armonik bağlantıları*
- ***"Dominant"*** *–* ***"tonik"*** *bas çizgisi*
- ***"Sansibl"****in* ***"toniğe"*** *çözümlenişi*
- ***"Dissonans"****ın* ***"konsonans"****a çözümlenişi*
- *"Pedal" ses*[155]

Karakteristik aralıksal formasyonlara doğru ve formasyonlardan başlayan hareketler vardır, fakat merkezi kuvvet çoğunlukla melodi olup hakim armonik temel değildir. Atonalite ahenksiz formasyonları gözeten bir sentaks (sözdizimi) içinde işler ve organizasyonu değişken aralıksal gerilime veya tonların (ses aralıklarının) sırasına dayanır.

Atonal terimi yüzyılın başında genellikle uyumsuz müzikleri tanımlamak amacıyla, bir çeşit yergi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Atonalite teriminin kullanımı iki belirgin sorunu beraberinde getirmektedir. İlki, uyumsuz tınılı eserleri eleştirmek üzere negatif anlamda kullanımı sonucu olumsuz bir anlam taşıması ve bu yüzden atonal müzik yazan bestecilerin çoğu kez *"anti-müzikal"* olarak değerlendirilmeleri, ikincisi ise geleneksel tonalite anlayışından farklı olarak çeşitli besteleme yaklaşımlarının tümünü tanımlamak üzere kullanımı sonucu kazandığı anlam karmaşasıdır.[156]

Bu tür bir karmaşadan ve atonal teriminin olumsuz anlamından kaçınmak üzere Schönberg tarafından ***pantonalite*** terimi önerilmiştir.[157] Pantonalite, tonalitenin tamamen reddinden ziyade, tüm tonalitelerin bir arada bulunuşunu öngörür.

---

[155] Bulur, *a.g.e.,* s.129; Kotska, *a.g.e.,* s.15
[156] Bulur, *a.g.e.,* s.129
[157] Bulur, *a.g.e.,* s.130

Birçok teorisyen ise atonal terimi yerine ***post-tonal*** terimini tercih etmektedir. Terimin, bir kompozisyonun geleneksel tonal duyuşa sahip olmadığı durumlarda bile, tonal fikrin bakış açısıyla bağlantılı olan elementlerin devam eden varlığına izin verdiği tartışılır.[158] Böylece atonalin, tonalden tamamen kopuk olmadığı, onun doğal bir devamı olduğu fikri ortaya atılmıştır.

Schönberg'in kullandığı bir başka terim de *askıya alınmış tonalite (schwebende tonalität)'*dır. Besteci bu terimi özellikle *Lockung Op.6, No.7* eserindeki "tonik sesi olan mi bemolün eser boyunca duyulmaması" durumunu açıklamak için kullanmıştır.[159]

3.2.2.1. "Serbest" Atonal Teknik

Seriyal sistemden önce gelen "serbest" atonalite, tanımı gereği istikrarlı, yaygın olarak uygulanabilir kompozisyon tekniklerinin ifade edilme ihtimalini imkansız kılar. Tonların gönderimsel bileşimi/karmaşası, serbestçe bir diğerine transpoze olarak, bir parça içerisinde tek bir perde seviyesi ile sınırlandırılabilir ve bunlar tek bir kompozisyonun farklı hareketleri olduğunda bile bundan tamamen kaçınılabilir. Belirli bir notanın "kesinliği", tonalitede olduğu gibi, daha önceden tesis edilmiş armonik fonksiyona dahil, olası rolüne değil, anlamları eserin kendi içerisinde keşfedilmesi zorunlu olan daha büyük kompozisyonel faktörlere bağlıdır. Bu nedenle, öncesi olmayan bir belirsizlik genel olarak münferit ilerlemeye dahil olur/eklenir ve bu işlevsel armonik öğelere artık destek sunmayan bir vuruşun aşırı esnekliği yoluyla ritmik düzlem üzerinde işler hale getirilir.

Tematik materyali tanımlamada ve tonalitenin ayrıştıran yöntemlerinin lehine olmadan ikincil ve geçişken materyalden onu farklılaştırmadaki merkezi sorun, her bir atonal eserde kendine özgü şekilde sunulmuş ve çözülmüştür. Bazen sadece

[158] Whittall, *a.g.e.,* s.276
[159] Whittall, *a.g.e.,* s.277

başlangıçta ifade edilen motifin belirli özellikleri gönderimsel olarak işlev görmek için yeterli münferitliği muhafaza eder. Genel olarak, atonal "tema" sadece besteleme sırasında ortaya çıkar ve tonal müzikteki gibi eserin başlangıcında dikkat çekici bir tasarım gibi görünmez.

Bütünleyici öğe bileşenlerinin permütasyonu[160] yoluyla ya da çeşitli transpozisyonlarının serbest kombinasyonu yoluyla ya da bağımsız detaylarla birleşme yoluyla genişletilebilen çoğunlukla kısa süreli aralıksal hücredir. Ya bir akor olarak ya da bir melodik figür olarak ya da her ikisinin kombinasyonu olarak belirtilebilen sabit aralıksal içeriğin mikrokosmik (mikro düzeyde değişmez) bir dizisi şeklinde çalışabilir. Bileşenleri sıraya binaen sabitlenebilir, bu durumda durağan transformasyonlarında[161] on iki ton dizisi gibi kullanılabilir. Münferit notalar, temel bir hücrenin üst üste binen ifadelerine veya iki ya da daha fazla temel hücrenin bağlantı kurmasına olanak vermek için merkezi öğeler olarak işlev görebilir.[162]

3.2.3. Atonal Stilde Yazılmış Eserlerden Örnekler

20. yüzyıl müziğini özellikle de atonal müzikleri analiz ederken kuramcılar, gerek geleneksel gerekse modern analiz yöntemlerinden yararlanmışlardır. Geleneksel yöntemde kuramcılar, aralıksal ve motifsel yapıların anlamına odaklanmış ve fonksiyonel sonuçlara ulaşmışlardır. Bu yöntem tonal müzikleri analiz etmede kullanılan bir yöntem olduğundan, yorumlar tonal fonksiyonel armoninin hiyerarşik yapılanmasıyla açılanma tehlikesi taşımaktadır.

Geleneksel yöntemlerin dışında, modern analitik yöntemler de kullanılmıştır. Bu müziğin, tam anlamıyla geliştirilmiş, yapısal-motifsel analizinde örnek olarak ilk akla gelen, Webern'in daha önce bazı eserlerini analiz eden George Perle'dir.[163]

---

[160] Permütasyon (permutation): Matematikten ödünç alınmış bu terim müzikte, perde kümelerinin ya da dizileri oluşturan perde sıralarının yeniden düzenlenmesi anlamına gelir.
[161] Transformasyon (transformation): dönüştürme
[162] Perle, *a.g.e.,* s.9
[163] Bulur, *a.g.e.,* s.151

Bu araştırmada da, George Perle ve Robert P. Morgan'ın analizlerinden yararlanılmıştır.

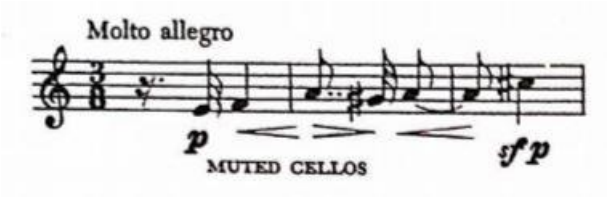
3.2.3.1. Arnold Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16* (1909)

Bestecinin 1908-12 yılları arasında, Op.11 ile Op. 21 arasındaki eserlerini kapsayan, ikinci yaratıcı dönemi, atonaldir. Schönberg, bu eserlerinde tonalitenin ötesine geçen önemli son adımı attığı kişisel başarısına ulaştı.

Orkestra için Beş Parça Op.16, döneminin en önemli eseridir. Büyük orkestra için yazılmıştır. Çalgılar kendi bireysel tınılarını vurgulayacak şekilde kullanılmıştır ve seyrek *tutti*ler de kısa sürelidir.

İlk parça olan *Vorgefühle (Önseziler),* iki fikre dayanır. İlki surdinli çellolarla duyurulmuştur.

Örnek 58. Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16, I. Vorgefühle* (giriş)

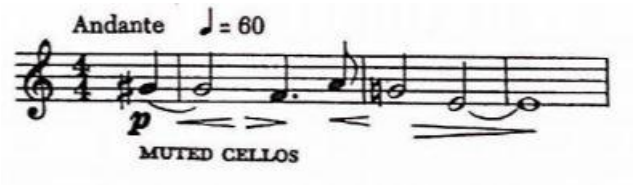


Örnek 59. Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16, I. Vorgefühle* (ostinato figür)



İkincisi de ostinato bir figürdür. Parçanın karakteri keskin ve şiddetlidir.

Örnek 60. Schönberg: ***Orkestra için Beş Parça Op.16, II. Vergangenes***



İkinci parça *Vergangenes (Önceki Seneler),* narin bir karaktere sahiptir. İlk teması ritmik çeşitlemeler ile duyulur ve flüt, celesta ile staccato fagotun titrek tınıları, neredeyse empresyonistler kadar renklidir.[164]

Üçüncü parça olan *Sommermorgen an einem See (Bir Göl kenarında Yaz Sabahı)* de, *Klangfarbmelodie*[165] kavramıyla tanışırız. Çalgılamada kullanılan bu teknik, melodi içinde bulunan ve bir birini takip eden notaların, çeşitli çalgılarca paylaşılarak çalınması ile uygulanır.[166]

Dördüncü parça, *Peripetia'*dır ve ismi Yunan tragedyalarından esinlenmiştir. Tragedyanın aniden değişen durumlarına uygun bir karakterini, sert sonoriteler ve surdinli kornoların geniş aralıklı melodik pasajlarının nöbetleşmesiyle anlatır.

Son parça olan *Das Obligate Resitativ (Zorunlu Reçitatif)*[167]*,* yavaş bir vals karakterindedir ve Viyana nostaljisinin izlerini taşır.[168]

Bu beş parçadan birinci ve sonuncusu, gerek Schönberg'in farklı atonal dönemlerini göstermesi bakımından, gerekse atonal kompozisyon tekniklerinin uygulanması ile ilgili farklı bakış açıları sunması bakımından önemlidir.

İlki, sıkı kanonik bir yapıdadır, formal olarak birbirine denk olmayan iki önemli bölmeden oluşur: ilki 1-25 ölçüler arasında, ikincisi ise 26-128 ölçüler

---

[164] Hansen, *a.g.e.*, s.69
[165] Ses rengi melodileri
[166] Bulur, *a.g.e.*, s.69
[167] Reçitatif: Konuşma sesiyle şarkı söyleme
[168] Hansen, *a.g.e.*, s.70

arasındadır. Formal yapısını, ilk ve en önemli motifsel fikri belirler. Bu motifsel fikir, ritmik, melodik ve armonik olarak, tüm parça boyunca incelenmiş, tekrar tekrar keşfedilmiştir.

Örnek 61. Schönberg: *Orkestra için Beş Parça Op.16, I. Vorgefühle* (giriş motifi)[169]



Motif, ilk bölme boyunca çeşitli çalgı ve çalgı grupları arasında melodik dönüşüme uğrar, transpoze edilir ve kademeli olarak genişletilir.

İkinci bölme ise üç kısımdan oluşur:

İlki 26-78 ölçüler arası, büyük bir doruk noktasına doğru gelişir.

İkincisi 79-106 ölçüler arası, yüksek doruk noktasından yola çıkarak kademeli olarak yoğunluğu düşürür.

Üçüncüsü 106-28 ölçüler arası, *yeniden serim*[170] ve *koda* fonksiyonlarını durağan bir armonizasyonla buluşturur ve finale doğru dokusal ve ritmik açıdan genişleyerek bitirir.

[169] *Anthology of Twentieth-Century Music*, Edited with Analytical Comments by Robert P. Morgan. W.W. Norton & Company, New York 1992, s.60

[170] Yeniden serim: recapitulation

Bu bölmede, geleneksel tonal müziğin formal ve teknik sistemlerinin, atonal müziğe uygulanışını görmek mümkündür: ostinato figürler, kanonik imitasyonlar[171], *artık (augmentation)* ya da *eksik (diminution) hale getirerek* dönüştürme bu tekniklerdendir. Atonal müziğin en büyük çıkmazı olan formal organizasyon sorunu, tematik dönüşümler yoluyla aşılmıştır. Parça, açılış motifinin akoruyla, elbette bir tonal merkez hissi uyandırmaksızın sona erer.

Eserin Beşinci parçası, bestecinin geleneksel tonal, formal ve tematik anlayışlardan en uzağa ulaşan gelişim aşamasıdır. Parçanın karakteri, ritmik ve melodik birimlerin açık tekrarıyla oluşan motif fikrinin, bütünsel yokluğuna dayanır. Yine de geleneksel motifsel yöntemlerin kalıntıları, tekrarsız karakterdeki bu parçada üstü kapalı olarak karşımıza çıkar.

Partisyonda kullanılan ⊢ işareti, *hauptstimme*: başat, birincil ses ya da parti anlamına gelmektedir. ⊓ işareti ise, *nebenstimme*: ikincil ses ya da parti anlamındadır.[172]

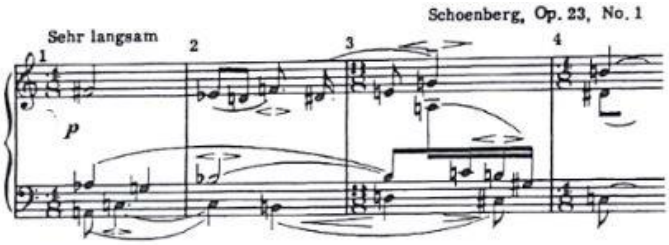
Parçanın formal yapısı aşağıdaki gibidir:

Bölme I	*Bölme II*	*Bölme 3*
1.331-347.2 ölçüler	*1.371-386 ölçüler*	*1.414-424.1 ölçüler*
2.347.3-358 ölçüler	*2.386-399 ölçüler*	*2.424.2-438 ölçüler*
3.359-370 ölçüler	*3.400-413 ölçüler*	*3.439-454 ölçüler*
		4.455-466 ölçüler[173]

[171] İmitasyon (imitation): taklit, benzetme
[172] Whittall, *a.g.e., s.273*
[173] Morgan, *a.g.e., s.63*

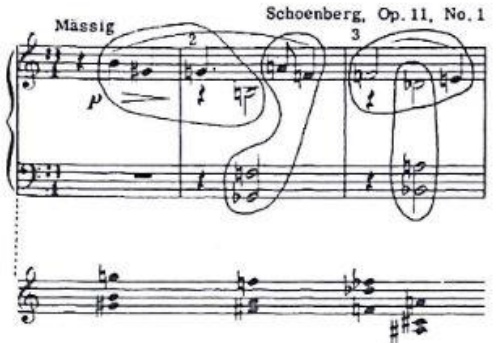
3.2.3.2. Schönberg: Piyano Parçalarından Örnekler

Örnek 62. Schönberg: Op.23, No.1



Schönberg'in *Fünf Klavierstücke,* No:1 eserinden alıntılanan örnekte, orta ses çizgisinde bulunan ilk üç-sesli motif (lab, sol, sib) , 3. Ölçüde kendisinin retrograde-inversion'u[174] (la, do, si) ile takip edilir ve bastaki retrograde-inversion (la, do, si ve si, re, do#) ile eşlik edilir. Başlangıç akorunun içeriği (lab, la, fa#) aynı motifin bir inversionudur. 2. Ölçüde orijinal motifin transpozisyonu (mib, re, fa) üst partide görülür. İki temel hücre de aynı aralıksal yapılarla, K3 ve K2 aralıklarıyla oluşturulmuştur. Fakat bu aralıkların ikinci hücreye geçişlerinde toplam alan bir yarım ses genişler.

Örnek 63a. Schönberg: Op. 11, No.1[175]



[174] Bkz. s.88
[175] Perle, *a.g.e.*, s.10

Yukarıdaki örnek, Schönberg'in en erken atonal parçalarından birine *Drei Klavier-stücke,* No.1 eserine aittir ve aralıksal hücre fikri daha genişlemiş ve tematik öneme sahip bir dokuya doğru evrimleşmiştir. Ritim, yatay hat, melodik aralıklar ve perde içeriği, temanın parçalanabilir öğeleri olarak düşünülmüştür.

Örnek 63b. Schönberg: Op. 11, No.1



Örnekte temaya eşlik eden materyal bütünüyle, başlangıç hücresinin ters çevrilmesiyle oluşan formun çeşitli çevrimleriyle oluşur. Orijinal melodik dokunun imitasyonları, orijinal notaların yeniden yapılandırılmasına doğru yönelir. Fakat bu, yeni bir sıralama ile yapılır. Orijinal perde materyalinin fonksiyonu bir çeşit "ana ton"a dönüştür. Parçanın bitiş akoru, çeşitli transpozisyonlarla duyurulan fakat sonda ilk haliyle bulunan bir diğer tematik öğenin dikey versiyonudur.

Örnek 63c. Schönberg: Op. 11, No.1



Yürüyüşün yeniden seriminde oktav transpozisyonları ile geliştirilir ve zamanda iç içe geçer.

Örnek 63d. Schönberg: Op. 11, No.1



Temel hücrenin perde seviyesi, parçanın ikinci temasında formal bir rol üstlenir.

Örnek 63e. Schönberg: Op. 11, No.1

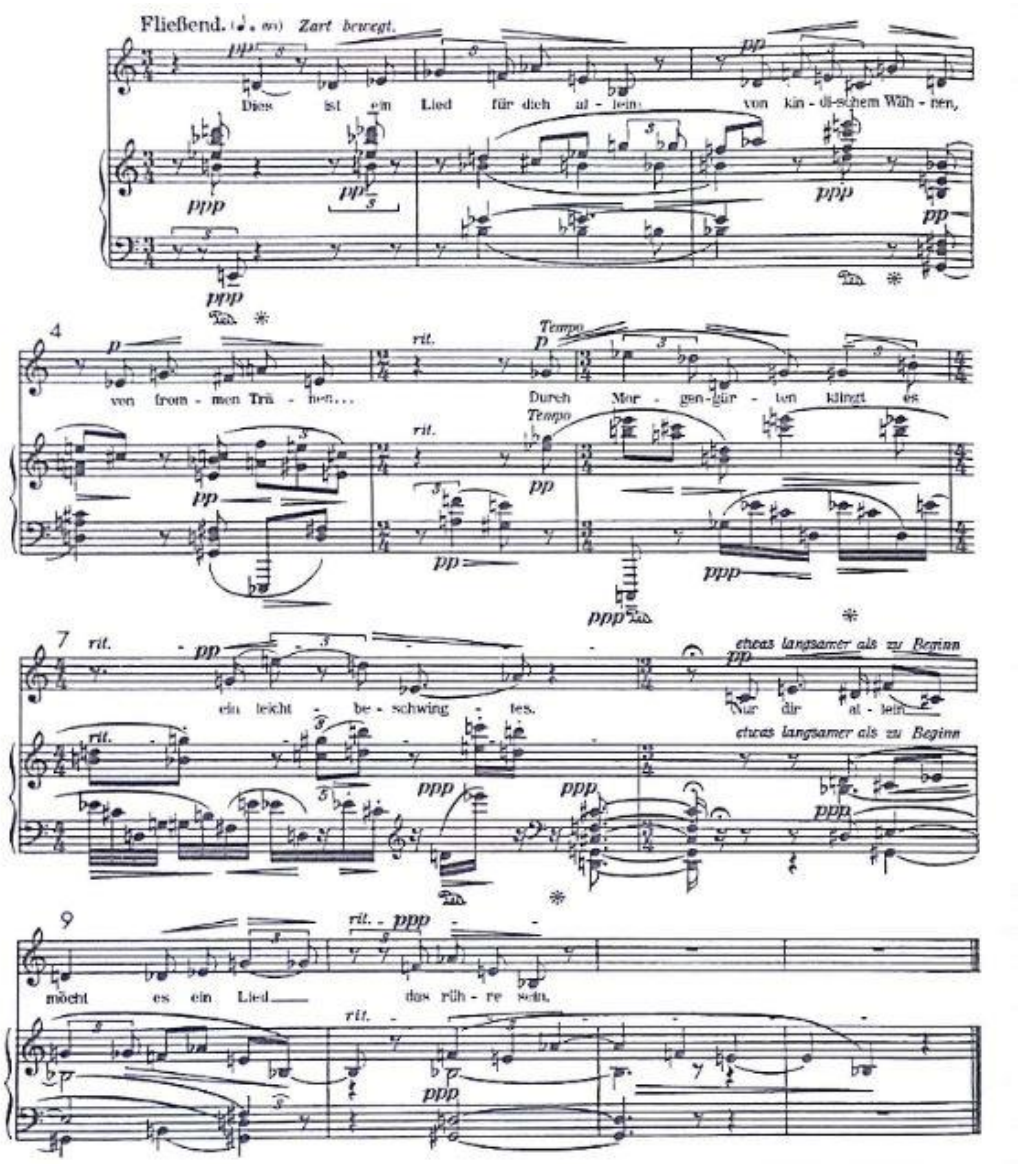


5. ile 8. ölçüler arasında görüleceği gibi, bu temanın kadans benzeri öğeleri iki aralıktan oluşur: si-sol ve fa#-si. Hücrelerin transpozisyonları ve inversion halleri ile dikey ya da yatay pozisyonların değişimi, temel formal öğeler olarak kullanılmaktadır.

3.2.3.3. Anton Webern*: Şarkı,* Op.3 No.1 (1909)

Webern'in Op.3 ve Op.9 eserleri, bestecinin erken atonal stilini yansıtmaktadır.

Örnek 64. Webern: *Şarkı,* Op.3, No.1 (1909)



Webern'in *Beş Şarkı op.3* eserinde karşılaştığımız ilk özellik, parça boyunca çeşitli şekillerde tekrarlanan kanonik olarak nitelenebilecek yöntemlerdir. 6-7 deki mofif, parça boyunca özgürce kullanılmıştır. 1-3 ölçülerdeki çizgi, piyanonun 2-4 ölçülerdeki üst partisiyle yine kanonik olarak yankılanır.

Eserin formu, iki bölmeli (ternary) formdur:
A: *1-5 Ölçüler*
B: *6-7 Ölçüler*
A': *8-12 Ölçüler*[176]

A-B-A yapısı, şarkının metninin formunu ve anlamını takip eder; vokal çizgisinin aynaları, sözlerdeki kafiyelerle örtüşür. Bu da daha temel düşünüldüğünde, *a-b-c-c-d-d-b-a-b* şeklinde bir form oluşturur.

Simetrik akorlar, birçok atonal müziğin temeli olarak önemli bir rol oynamıştır. Açılışta piyanoda duyurulan akor simetriktir ve eşliğin temelinde yer alır.

[176] Morgan, *a.g.e., s.177*

3.2.3.4. Webern: *Yaylı Dördül için Bagateller*, Op.9, No.4 ve No.5 (1911-13)

Örnek 65. Webern: *Yaylı Dördül için Bagateller*, Op.9, No.4 (1911-13)



Örnek 66. Webern: *Yaylı Dördül için Bagateller*, Op.9, No.5 (1911-13)



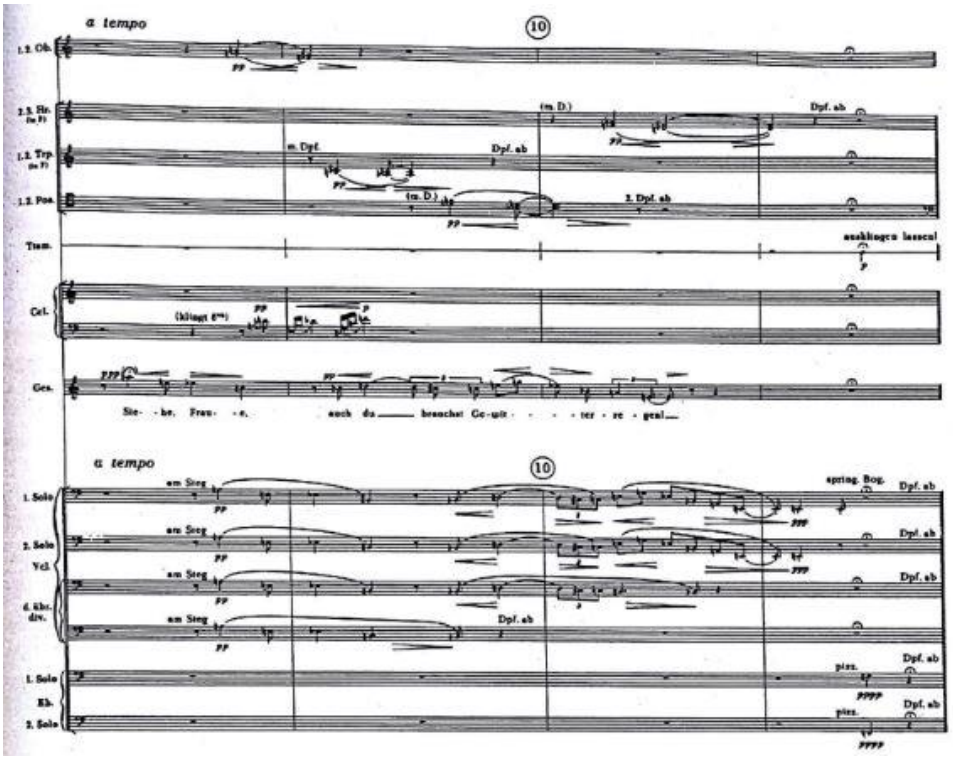
İki Bagatelle, Op.9, No.4 ve 5'te ise Webern'in I. Dünya Savaşı boyunca üzerinde çalıştığı, çalgılama stili görülmektedir. Bu stil, kısa ve öz oluşu, fragman benzeri dokuları ve özel çalgı tekniklerini içeren benzersiz bir yapıdadır. No.4'te solo ve eşlik karakteri içeren yapılar açıkça görülebilmektedir. Parça, partilerin kontrapuntal içiçeliği, ostinato benzeri tekrarlar ve atematik partilerin tekrarlarıyla, pointilistik bir stilde işlenir.

Beşinci Bagatelle ise çok daha pointilistik ve fragman benzeri bir dokudadır. Melodik ve eşlik motifleri arasındaki tüm ayrım çözülmeye uğratılmıştır. Bununla beraber, aralıksal malzeme, parça içindeki birliğin temelini oluşturur.

3.2.3.5. Alban Berg: *Beş Orkestral Şarkı Op.4* (Altenberg Liedleri) (1912) No.2, *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?*

Örnek 67. Berg: *Beş Orkestral Şarkı Op.4 (Altenberg Liedleri)* (1912)





Berg, *Beş Orkestral Şarkı* (ya da *Altenberg Liedleri*) eserini, Shönberg'le çalışmalarından sonra Peter Altenberg'in kısa şiirleri üstüne bestelemiştir. Özellikle No.2,3 ve 4, Schönberg ve Webern'in stilini çağrıştıracak şekilde kısa ve özdür. Fakat yine de Berg'in şarkılı ve melodik stilini yansıtır. Berg'in melodik ve tematik stili, 19. yüzyılın ılımlı disonanlarına, kromatik tonal stiline ve onun armonik dağarcığına oldukça yakın durmaktadır.

İkinci şarkı, Altenberg şiirinin, kısa, öz ve fragman benzeri dokusuna uyumlu şekilde kısadır ve dokusal karşıtlıklar içermektedir. Şan partisi, tüm parça boyunca süren bir devamlılık arz eder. İkinci ölçüde duyulan ve dört perdeden oluşan (mib-sib-la-mi) motifin yinelenmelerini içerir. İkinci yineleme de 8. ölçüde doruk noktasında, bir triton üste transpoze edilmiş ve dördüncü perdesi altere edilmiş şekilde karşımıza çıkar. Bu figür de çello tarafından kanon karakteriyle taklit edilir. 2. ölçüde duyulan bu motifin aralıksal bileşimleri, yeniden sıralanarak, transpoze edilerek, çeşitli partilerde duyulur.

3.3. Seriyal Kompozisyon Tekniği

Seriyalizm, 20. yüzyılın müzikte en göze çarpan, teknik ve estetik yeniliklerinden biridir. Mucidi olan Schönberg'den Boulez'ye dek ve daha da ötesinde çok sayıda besteciyi etkilemiş, hatta olumlu ya da olumsuz bir tavır sergileme mecburiyetinde bırakmıştır. Fazla matematiksel olduğu ve anlamı dışlayan bir tavrının bulunduğu yönünde eleştirilmiş, hayati bir aşama olduğu ve ilerici olduğuna dair fikirlerle de destek görmüştür.

Atonalite, 12 yarım sesten oluşan kromatik diziyi, tonal armoninin fonksiyonel bağlarından ve hiyerarşik yapılanmasından özgürleştirmişti. Fakat -belki de doğası gereği- genel kabul gören bir şekilde sistemleştirilmemişti. Schönberg, *Style and Idea* adlı kitabında bu yeni sistemi şöyle özetler: *"Yalnızca bir diğeri ile ilişki içinde olan 12 ses ile besteleme metodu".*[177] Atonalitenin bir kompozisyon içinde, formal olarak ne şekilde organize edildiği, besteciye ve hatta esere göre değişmekteydi.

Schönberg, 12 sesin hepsini dairesel bir devamlılık içinde tutmak ve tüm kompozisyon için bir çeşit "ana-motif" bulundurmak yoluyla, eserdeki tutarlılığı garantileyebileceğini savundu ki; tutarlılık, atonal müzikte ulaşılması güç bir hedefti.[178] Schönberg, tonalite gibi on-iki ton müziğinin de evrensel bir müzikal dil olacağına inanmıştı.

Birbirleriyle ilintili "12 Ses"le besteleme yönteminden Schönberg, *Armoni Bilgisi'*nin 1921'deki üçüncü baskısında şöyle söz eder:

> *"12 Ses'le Alman müziğinin, bir yüzyıllık geleceğini güvence altına aldım. 1921 ile 1923 arasında bestelediğim Op.23 'Piyano Parçaları'nda motifleri bilinen yöntemlerin dışında, 12 sesli bir dizinin içinde de kullandım. Bu dizinin içinden yeni motifler, temalar, eşlikler ve akorlar elde ettim. Op.24*

[177] Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Philosophical Library, Inc., New York U.S.A. 1950, s.107
[178] Lester, *a.g.e.*, s.173

'Serenad'ın Sonnet bölümünün 12 ses tekniği, henüz ilkel olmakla beraber, gerçek bir 12 ses parçasıdır. 'Yakub'un Merdiveni'nden sonra 12 ses denemelerime ilk kez, Op.25 'Piyano Süiti'nde başlamıştım.

Her iki yapıtta da farkına varmadan girmiş olduğum bu yol, bana amacımın gerçek anlamını açıkladı: Düzen ve kural. Bu yol yeni ve daha sağlam bir düzene atılan adımdır".[179]

Seriyalizm, *on iki ton* ya da *on iki perde tekniği* olarak da adlandırılır. Bu kavramlar bir çıkış noktası olsa da, tekniğin Schönberg'den sonra, yıllar içindeki gelişmesini açıklamakta yetersiz kalmıştır. Bunlar dışında *dodekafoni* terimi kullanılır, *temel etkinlik alanı perde olan* anlamındadır ve seriyalizm ve on iki ton müziğiyle eş anlamlıdır.[180]



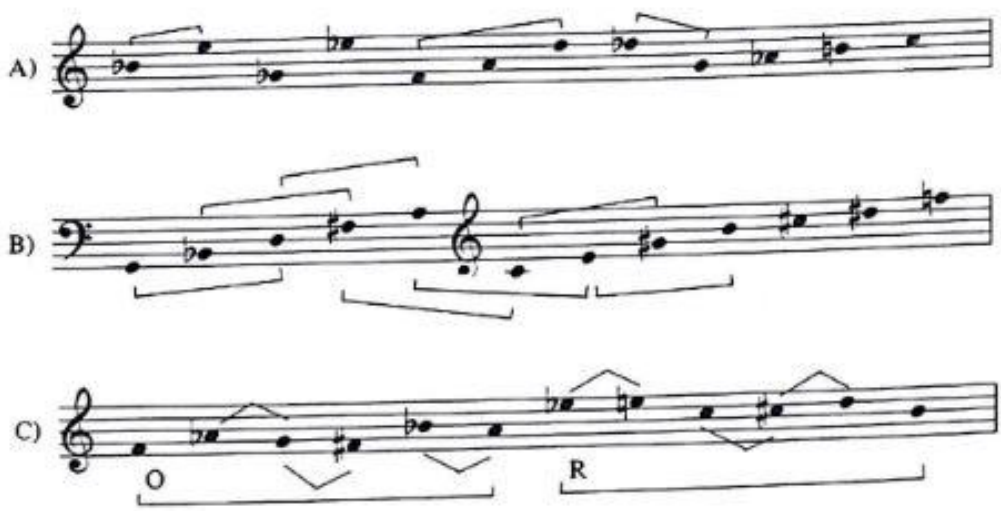
Resim 6. Schönberg, *Süit, Op. 29* (1925-26)
Bestecinin El Yazısıyla eser için Matrix[181]

[179] Pamir, *a.g.e.*, s.347
[180] Whittall, *a.g.e.*, s.272
[181] https://tr.pinterest.com/psquilts2/musical-notations-etc/?lp=true (12.06.2017)

3.3.1. Dizi

Seriyal müzik tekniğinin temeli "dizi" de yatar. Besteci tarafından ve onun ihtiyaçlarına göre yaratılan bu dizi, on iki sesli kromatik dizinin seslerinden, tamamen özgür bir biçimde oluşturulur. Dizinin sesleri, belirli bir hiyerarşik ya da fonksiyonel bağ gözetilmeksizin yalnızca kendinden önce ve sonra gelen seslerle ilişki içindedir. Dizi, seslerin ard arda geldiklerinde tonal ve diyatonik bir duyuştan kaçınılarak oluşturulmalıdır. Dizi, Türkçe'de, *on-iki ses dizisi*, İngilizce'de *twelve-tone serie, set* ya da *row,* Almanca'da *reihe* olarak adlandırılır.

Örnek 68. A) Schönberg, *Orkestra için Varyasyonlar, Op.31;* B) Berg, *Keman Konçertosu;* C) Webern, *Senfoni, Op.21 eserlerinde kullanılan diziler*



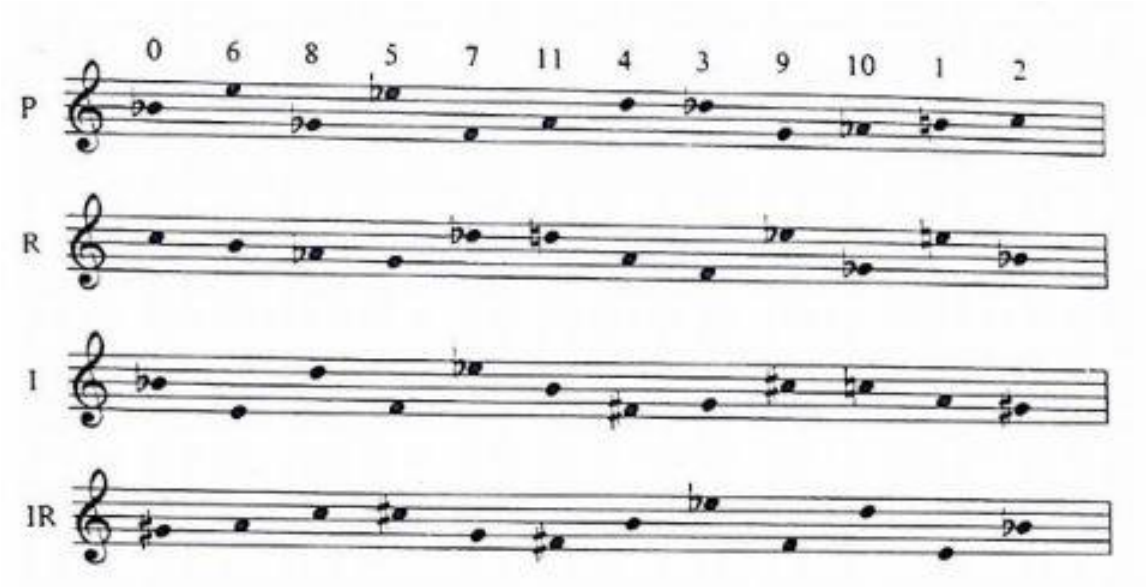
Yukarıdaki örnekte, bestecilerin çeşitli eserlerinde kullandıkları diziler sıralanmıştır.

Seriyal tekniğin temelinin "dizi" olduğunu belirttik fakat bu tüm bir eserin tek bir diziden oluşturulacağı anlamına gelmez.[182] Aynı dizi, birçok şekilde yeniden kurularak kullanılabilir:

[182] Şahan Kalkan, *Dizisel Müziğe Giden Yol,* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2006, s.45

1. Orijinal diziye ***Prime*** (ya da ***Orijinal*** [Bu terimin kısaltması, dizilerin transpozisyonlarında kullanılan "0" sayısıyla karışabileceğinden İngilizce terim tercih edilmiştir]) denir ve **P** harfiyle kısaltılarak gösterilir.
2. *Prime* dizisinin sondan başa sıralanmasıyla ***Retrograde*** dizisi elde edilir ve **R** ile kısaltılır.
3. *Prime* dizisinin aralıklarının çevrilmesi ile ***Inversion*** dizisi oluşturulur ve **I** ile kısaltılır.
4. *Retrograde* dizisinin aralıklarının çevrilmesi ile ***Retrograde Inversion*** dizisi elde edilir ve **RI** harfleriyle kısaltılarak gösterilir.

Örnek 69. Schönberg: *Orkestra için Varyasyonlar, Op.31* Dizinin, Prime, Retrograde, Inversion ve Retrograde Inversion kuruluşları



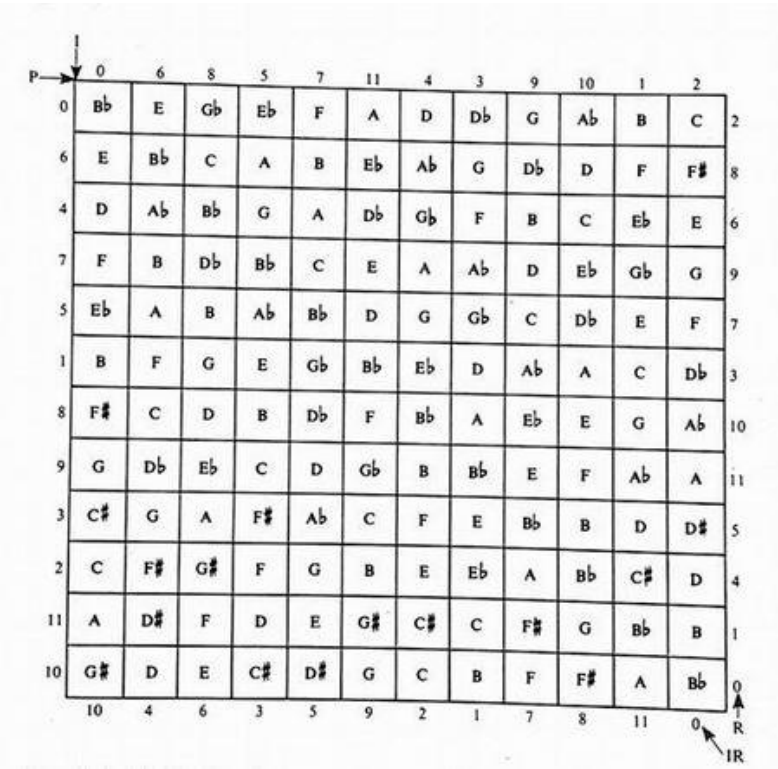
Tüm bu dizi kuruluşları, on iki sesli kromatik dizinin herhangi bir sesinden başlatılarak kullanılabilir, yani transpoze edilebilir. Bu durumda orijinal ses **"0"** sayısı ile gösterilir. Orijinal sesten başlayarak kromatik olarak yukarı doğru çıkan her ses, bir sonraki sayı ile gösterilir.

Örnek 70. **Schönberg:** ***Orkestra için Varyasyonlar, Op.3*** **Dizinin transpoze edilmiş versiyonları**



Tüm bu diziler, tek bir diziden, 48 dizi elde edilebilecek şekilde ***Matrix***[183] terimiyle adlandırılan tabloda gösterilebilir.

Örnek 71. Schönberg: ***Orkestra için Varyasyonlar, Op.31*** **Dizinin *Matrix*'i**



[183] Matrix: Matris, dizey, taban, anayapı

3.3.1.1.Dizinin Motifsel ve Yapısal İşlevleri

Webern, *Yeni Müziğe Doğru* isimli eserinde, geleneksel motif fikrine dair şunları söylemiştir.

> "*Motiflerin tekrarı ve bunların ne gibi yollarla yapıldığı –bunları bir sonraki çağda, Bach'tan klasik biçimlerin gelişmesine kadar olan dönemde görürüz. Zirveye hiç şüphesiz Beethoven ile varılmıştır. (...) Motiflerin tekrarı. "Motif"le, Schönberg'in dediği gibi, bir müziksel düşüncedeki en küçük bağımsız parçacığı kastediyoruz. Bunları nasıl tanırız? Çünkü tekrar edilirler."*[184]

Seriyal müziğin en önemli özelliklerinden olan *tekrarsızlığa* değinmiştik. Bu durum, eserin motifsel ve formal organizasyonunu zorlaştırmaktadır. Bu soyut çalışan ressamların yaşadığı türden bir sorundur. Bir ressam, konu olarak nesneden vazgeçtiğinde önünde açılan korkunç seçim özgürlüğü ile baş etmelidir.[185]

Dizi ve dizinin çevrimleri ile dönüşümleri elbette bir eseri açıklamak için yeterli olmayacaktır, bunlar sadece, eserin dayandığı arka plandır. Alt yapıdaki sabit bir öğenin varlığı "tekrarsızlık" ve "devamlı çeşitleme" kavramları için yeni bir temel sağlar çünkü tek aralıksal kalıplı bir seriyal eserde sürekli yineleme, yüzeyin yeniden ifadesini gereksiz hale getirir.[186]

Dizinin perdelerinin sıralanışı, tematik bir fikri destekleyen şekilde kurgulanabilir. Seriyal sistemde, diyatonik sistemin yatay ve dikey organizasyonunda, kendiliğinden oluşan karşıtlık ve benzerlik prensiplerinin yerini, ritmik, dinamik ve dokusal, karşıtlık ile benzerlikler alır.

Seriyal teknik, geleneksel motif ve cümle yapılarını geliştirmiş olsa da, eserin bütününün formal organizasyonu konusuna geleneksel formal çözümlerle

---

[184] Webern, *a.g.e., s.35*
[185] Hansen, *a.g.e.,* s.66
[186] Perle, *a.g.e.,* s.60

yaklaşmıştır. Temalar simetrik olmasalar bile, kontrapuntal yazı stilinden alınan konu/cevap ya da tonal yazı stilinden alınan öncül/yan cümle/soncul ilişkileriyle düzenlenir. Bu temel yapılar da yine asimetrik olmakla beraber bölmelere ve dönemlere dönüşür.

3.3.2. İntegral Seriyalizm

İntegral seriyalizm, *bütünsel diziselcilik* anlamına gelir. Ayrıca, *total serialism* ya da *total organisation* olarak da adlandırılır. Schönberg'in on iki perdenin birbiriyle ilişkisine odaklanan sisteminin prensiplerinin, müziğin diğer parametrelerine de uygulanmasıdır. Fakat doğrudan Schönberg'in öğretilerinin benimsenmesi değildir. Schönberg'den ziyade, 1950'lerde Darmstadt yaz okulunun etkisiyle oluşan stil, *Post-Webern diziselliği*dir.[187]

Bu teknik başta Messiaen, Boulez ve Stockhausen olmak üzere, Berio, Cage, Henze, Lutosławski, Penderecki, Ligeti, Maderna ve Xenakis gibi bestecileri etkilemiştir. Boulez ve Stockhausen, bu teknikten yararlanarak, elektronik müzik deneyleri de gerçekleştirmiştir. Stockhausen ayrıca, Webern'in grup kompozisyonu kavramını da geliştirerek, değişik karakterdeki malzemeleri birleştirip, sunma sırasını yorumcuya bırakan çalışmalar yapmıştır.[188]

Grup kompozisyonu, Webern'in *motif*lerden oluşan "küçük hücre"lerle besteleme yönteminin, Stockhausen tarafından geliştirilmiş halidir. "Grup" burada, müzikal zamanın bir kesiti anlamındadır (daha geniş gruplar "momentler" olarak adlandırılır). Çeşitli grupların birbirleriyle ilişkili olma durumu, eserin formal organizasyonunu belirler.[189]

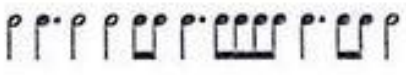
---

[187] İlyasoğlu, *a.g.e.,* s.261
[188] Gös. Yer.
[189] Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music,* Edited by Tim Rutherford-Johnson, Oxford University Press, Great Britain 2013, s.813

3.3.2.1. Ritimlerin Diziselleştirilmesi

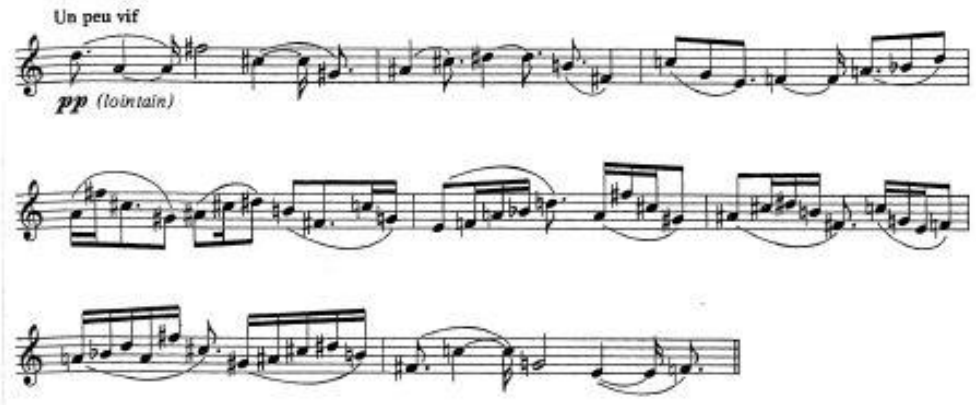
1940'lı yıllardan itibaren birçok besteci, ritimleri çeşitli şekillerde dizisel sisteme uyarlamışlardır. Messiaen, seriyal diziye ait birçok kavramı, müziğinin ritmik yapısına da uygulamıştır. Tekrarlayan ritmik kalıplar, ritmik ostinato ya da pedallar olarak kullanılmıştır. Örneğin *Zamanın Sonu için Kuartet'*inin ilk bölümündeki çello partisinde, tekrarlanan on beş nota süresinden oluşan bir dizi kullanır. Bu süresel dizi, beş perdeden oluşan perde dizisi ile etkileşim halindedir.

Örnek 72. Messiaen'ın ritim dizisi



Messiaen'ın kullandığı bir diğer ritmik teknik de *tersten sıralanamayan ritimler*dir.[190] Bu ritimlerin, ileri veya geriye doğru sıralanmış halleri aynıdır. Bu durumda, bir *palindrom* oluşur. Palindrom, dilde ya da müzikte düz ve ters olarak okunuşu aynı olan cümle, sözcük veya sayılara verilen isimdir.

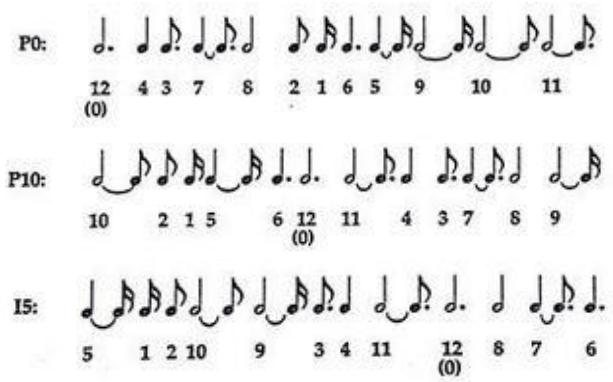
Örnek 73. Messiaen: *The Technique of My Musical Language* Ex.33 (1944)



[190] Tersten sıralanamayan: nonretrogradable

Eserlerinde seriyal tekniği kullanan başka besteciler, seriyal prensipleri ritmik sürelere uygulamışlardır. Belirlenmiş temel ritmik süre "0" olacak şekilde –ki herhangi bir süre olabilir-, on ikiye kadar çoğaltılarak bir dizi oluşturulabilir. Bu diziler, on iki ses dizisine benzer şekilde düzenlenir, inversion, retrograde versiyonları türetilebilir hatta transpoze edilebilirler.

Örnek 74. Temel birimi onaltılık bir nota süresi olan dizinin inversion ve transpozisyonları[191]



Perde dizilerinde olduğu gibi, sonuç dizilerin öğelerinin yeniden sıralanması veya permütasyonudur.

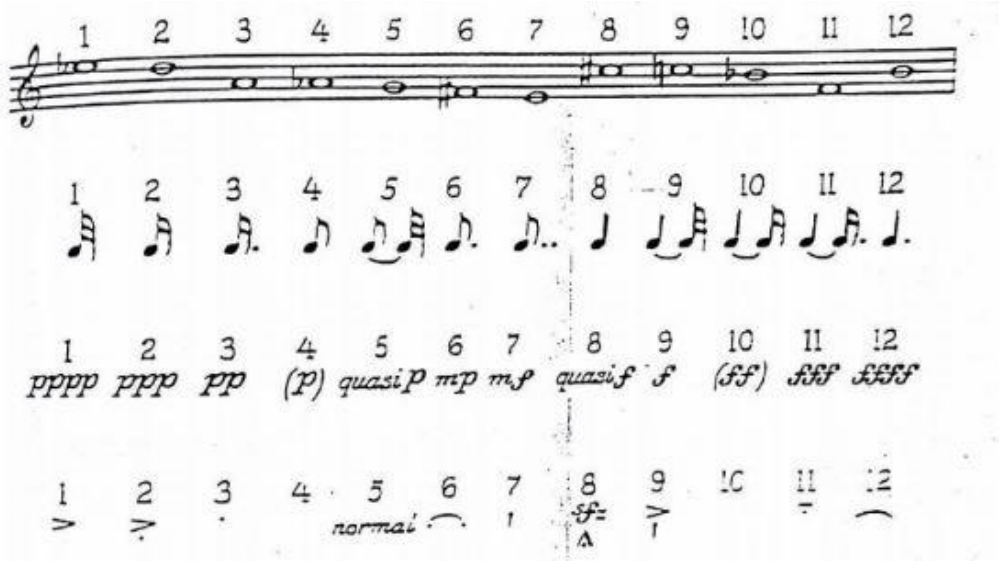
3.3.2.2. Diğer Parametrelerin Diziselleştirilmesi

Ritimlere uygulanan seriyal yöntemler, müziğin gürlük, artikülasyon, tını, enstrümantasyon ve orkestrasyon gibi parametrelerine de, aynı şekilde uygulanabilir. Müziğin tüm parametrelerine seriyal yöntemler uygulandığında, tema, motif ve formlar, önceden tahmin edilemeyecek şekilde oluşur. Dinleyici için, raslamsal müzikten ayırt edilemez hale gelebilir.[192]

[191] Lester, *a.g.e.*, s.266
[192] Lester, *a.g.e.*, s.269

Bu diziler, perde dizileriyle ve birbirleriyle ilişki halinde kurgulanabilir.

Örnek 75. Boulez: *Structures, la* (1955)[193]



Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi besteci, on iki perdeden oluşan dizisiyle, ritim, gürlük ve artikülasyon dizilerini, kısadan uzuna, sessizden gürültülüye ve ayrı duyulandan bağlı duyulana ilişkilenecek şekilde kurgulamıştır.

[193] Dallin, *a.g.e.*, s.213

3.3.3. Seriyal Stilde Yazılmış Eserlerden Örnekler

3.3.3.1. Schönberg: *Piyano Parçası*, Op.33a

Örnek 76. Schönberg: *Piyano Parçası, Op.33a*

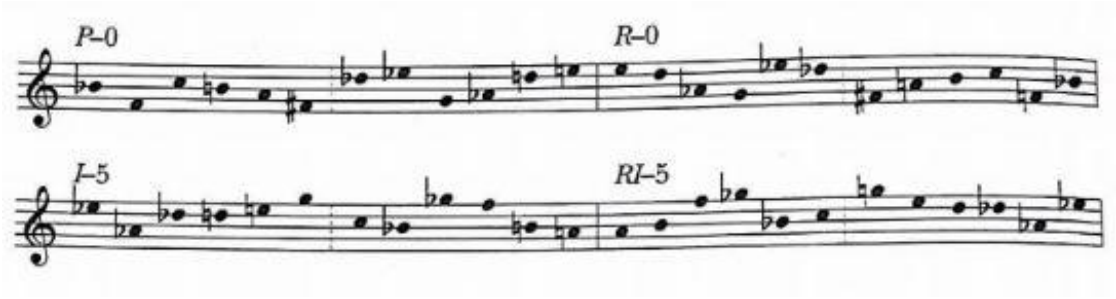



heftiger
f martellato
poco rit.
ruhiger
cantabile
p
rit.
a tempo
dolce
energisch
ff
scherzando
steigernd
sf
p martellato


30
31
f
mp
32
33
ff
p
rit.
Ruhig
34
35
p dolce
36
37
steigernd
p cresc.
38
39
40
rit.
f
ff

Op. 33a, seriyal teknikle yazılmış bir parçadır. Schönberg bu parçayı, on iki ton tekniğinin tüm önemli kaynak ve kurallarını geliştirdikten sonra yazmıştır. Parça boyunca kendini, aynı anda duyulan dizilerin *tümleşik*[194] çiftleriyle sınırlamıştır. Transpoze edilmemiş **Prime (P-0)** dizisi, **Inversion5 (I-5)** ile ve **Retrograde (R-0)** ise, **Retrograde Inversion5 (RI-5)** ile tümleşiktir.

Örnek 77. Schönberg: *Piyano Parçası, Op.33a* Tümleşik diziler[195]



Parça, üç bölmede değerlendirilebilir. Bu üç bölme içinde diziler, tümleşik bir yapıda kullanılmıştır. Birbirine eşlik eden heksakordal[196] diziler, perde tekrarından kaçınılarak tümleşik olarak duyulur. Parçanın formal yapısı da, bu dizilerin kullanımı ile belirlenir.

I. Bölme

1. 1-9 ölçüler: P0-RI5-RI5 / R0-P0-RI5-P0 / I5
2. 10-13 ölçüler: P0 / I5-RI5 / R0-I5 / P0
3. 14-22 ölçüler: P0 / I5-R0 (1-10) / RI5 (1-10)-P0 (7-12) / I5 (7-11)
4. 23-27.3 ölçüler: P0 / I5-P0 / I5-R0

II. Bölme

1. 27.4-32.1 ölçüler: P2 (1-6) / I7 (1-6)-I0 (1-6) / P7 (1-6)-P2 / I7-I0 / P7-I0 / P7-R7 / RI0

III. Bölme

1. 32.3-34 ölçüler: P0 / I5-RI5 / R0
2. 35-36 ölçüler: R0 / RI5
3. 37-40 ölçüler: P0-RI5-I5-R0-P0 / I5

[194] Tümleşik: Combinatorial
[195] Morgan, *a.g.e.*, s.68
[196] Heksakord (hexachord): Altı sesten oluşan

3.3.3.2. Webern: *Yaylı Dördül, Op.28* (1929), İkinci Bölüm

Örnek 78. Webern: *Yaylı Dördül, Op.28* (1929), İkinci Bölüm




wieder gemächlich
Bewegt ♪ = ca 112
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
pizz.
arco
morendo
poco rit.
tempo
pp
p
f
fp
sfp


tempo
30
31
32
33
arco
pizz.
poco rit.
tempo
34
35
36
37
wieder gemächlich
ca 56
38
39
40
41
42



Eserin formal yapısı, üç katlı bir "Scherzo"dur. Eser Webern'in seriyal tekniğinin olgunlaşma döneminin bir çalışmasıdır. Bu sebeple Webern stilinin tüm bileşenlerini yansıtır: kısa ve öz söylemin aşırılığı, geniş aralıklar, saydam bir doku, görece basit ve yüzeysel ritmik hareket ile ve son olarak da kompozisyonel seçimler yaparken, dizinin yapısal olanaklarını sömürmeye olan eğilim.[197].

[197] Morgan, *a.g.e.*, s.184

Birinci keman partisinde duyurulan ilk on iki perde, "P-0" dizisidir ve birbiriyle oldukça benzeşen üç tetrakorddan[198] oluşmaktadır.

Örnek 79. Webern: *Yaylı Dördül, Op.28* İkinci Bölümde kullanılan dizi



Her tetrakord, dört sesli kromatik dizilerin, belirli şekilde sıralanmış halidir. Bu tetrakordlar ayrıca seriyal düzen aracılığıyla da ilişki içindedir. Üçüncü tetrakord, ilkinin orijinal halinin, bir büyük üçlü yukarıya, ikincisi ise ilkinin retrograde halinin bir büyük üçlü aşağıya transpozesidir. Dört parti, her seferinde bir sekizlik süre gecikmeyle bir ritmik kanon yapısı sergilemektedirler. Eserin formal yapısını Morgan şöyle açıklamıştır:

> *"Webern bir keresinde bu hareketin ya Scherzo ve Trio olarak ya da gelişme[199] benzeri orta bölmeli A-B-A şarkı formu olarak düşünülebileceğini belirtmişti. Orta bölmenin kolaylıkla fark edilebilen zıt özellikleri daha önceki yorumu desteklemekle birlikte, orta bölüm ayrıca dışta kalanların kanonik fikrini de geliştirir. Bu bağlamda, son bölmede birinci bölmeden materyalin geri dönüşüne ilişkin iki husus ilginçtir: ilki, normal scherzodan farklı olarak geri dönüş oldukça değişkendir; ve ikinci olarak ise, tekrarı muhafaza eder böylelikle dizinin ardışık hareketlerinin döngüsel doğasından tekrar sonuna kadar faydalanılabilir."*[200]

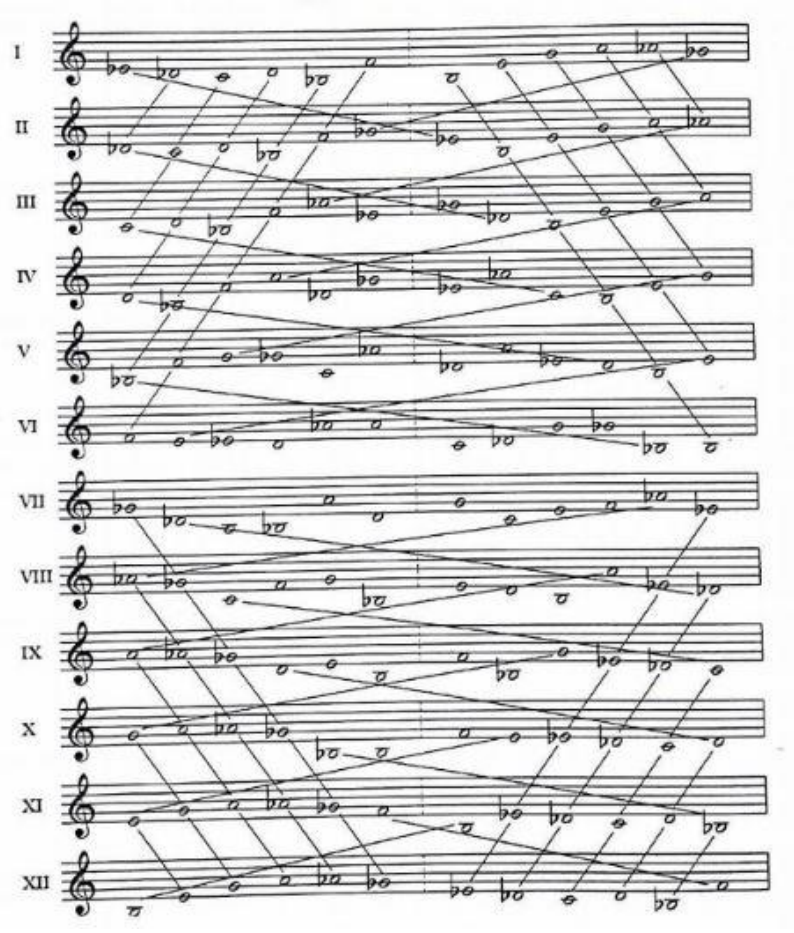
3.3.3.3. Karlheinz Stockhausen: *Kreuzspiel* (1951) Birinci Bölüm

Kreuzspiel, integral seriyalizmin ilk ve en önemli örneklerinden biridir ve bestecinin de bu tekniği kullandığı ilk eseridir. Obua (mikrofon ile), bas klarinet

[198] Tetrakord: Dört sesten oluşan
[199] Gelişme bölmesi: Developman
[200] Morgan, *a.g.e.*, s.186

(mikrofon ile), piyano ve ahşap blok (en az mikrofon ile), 6 tom-tom, 2 tumba, konga ya da bougarabou ve 4 zil için bestelenmiş *Kreuzspiel,* "çapraz oyun" anlamına gelir. Bu fikir, eserin seriyal tekniğinin ayrıntılarında ve bölümün genel planında görülebilir. Bölümün ilerlemesi boyunca iki heksakordun kademeli ve karşılıklı değişimi bölümün genel planıdır. İki heksakorddan biri, en pes rejistrden tize doğru her seferinde bir perde yukarı doğru hareket ederken, diğeri aynı şekilde aşağı doğru hareket eder ve bu da ortada buluştuklarında bir "çarpı" meydana getirir.

Örnek 80. Stockhausen: *Kreuzspiel* Birinci bölümdeki seriyal diziler[201]



Eser, her perdeyi bir süre ve gürlük terimiyle eşleştirerek planlanmıştır. Sürelerin "kromatik" dizileri oluşturulmuştur, yani süreler kademeli olarak artar ya da azalır. Sürelerin temel hücresi de, onaltılık üçlemedir. Örneğin, her mib perdesi, on bir onaltılık üçleme, her do perdesi de altı onaltılık üçleme uzunluğundadır. Süreler ve

[201] Morgan, *a.g.e.,* s.382

gürlükler de çapraz ilişki içindedir: artan süreler ile azalan gürlükler bir araya getirilmiştir.

Tablo 1.a Perdeli çalgıların düzenlenişi

1.b Vurmalı çalgıların düzenlenişi[202]

Süre	Perde	Gürlük
1	11	*ff*
2	10	*ff*
3	6	*f*
4	7	*f*
5	1	*mf*
6	0	*mf*
7	9	*mp*
8	8	*mp*
9	2	*p*
10	4	*p*
11	3	*sfz*
12	5	*pp*

Süre	Tom	Gürlük
1	I	*f*
2	III	*f*
3	II	*f*
4	I	*p*
5	III	*p*
6	II	*p*
7	I	*pp*
8	II	*pp*
9	III	*pp*
10	IV	*p*
11	IV	*P*
12	IV	*f*

Perdesel hücreler, iki perdelik çiftlerle beraber hazırlanmıştır. Süre ve gürlükler de benzer şekillerde, vurmalı çalgılarla bütünleşmiştir. Perde hücreleri çalgılar arasında hareket ederken, her vurmalı ses de, dizinin belirlenmiş bir değerinden sorumludur.

3.4. Minimal Kompozisyon Tekniği

3.4.1 Görsel Sanatlarda Minimalizm

Minimalizm fikri, 1960'larda New York'ta sanatın o gün geldiği noktayı eskimiş ve akademik bulan bir grup sanatçı arasında yayılmaya başladı. Yeni etkileşimlerin ve keşiflerin dalgası, genç sanatçıları, sanatın çeşitli araçları arasındaki

[202] Thomas Johnson, *Kreuzspiel, Louange à L'éternité de Jésus, and Mashups, Three Analytical Essays on Music from the Twentieth and Twenty-First Centuries*, (Unprinted Master of Arts Thesis University of Washington), U.S.A. 2013, s.5

geleneksel bağı sorgulamaya itmişti. Yeni sanat, serinkanlılığı "dramatik" olana tercih etmişti: heykelleri, sıklıkla endüstriyel materyallerle yapıyor ve soyut dışavurumculuğun aşırı anlatımcılığına karşılık anonimin önemini vurguluyorlardı. Ressam ve heykeltraşlar, sembolizmden ve onun duygusal içeriğinden uzak duruyor bunun yerine, eserlerinin nesnelliğine dikkat çekiyorlardı. 1970'li yılların sonuna doğru, minimalizm Amerika ve Avrupa'da, müze küratörleri[203], sanat simsarları, basılı yayınlar ve hatta yeni özel ve kamu yönetim sistemlerinin de etkilendiği bir doruğu yaşadı.

Minimalistler, biyografik öğeler ve her türden metaforları[204], eserlerinden çıkararak, soyut dışavurumculukla aralarına mesafe koymuştur. Anlatımının reddine, şık, düzgün ve geleneksel güzel sanatlara yakın görünümlerden uzak duruş eklenmiş, geleneksel estetiğin cazibesinden bilinçli ve radikal şekilde ayrılan geometrik bir anlayış tercih edilmiştir. Rus yapısalcılığının birimsel[205] üretimi ve endüstriyel araçları ile Marcel Duchamp'ın "hazır nesneler"i[206], minimalizmin esinini oluşturur.[207] Fakat, hazır nesneyi sanat karşıtı bir tavrın ifadesi olarak kullanmamaları Duchamp'la aralarına belirgin bir mesafe koyar.[208]

Minimalizm terimi ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim'in "Art Magazine"de yayımlanan, "Minimal Sanat" adlı makalesinde kullanılmıştır. Özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışını belirtir, bu nedenle heykel sanatında diğer disiplinlere oranla daha geniş bir etkiye sahip olmuştur.[209]

Üretilmiş endüstriyel materyal ve basit, sıklıkla tekrarlanan geometrik formlar ile eser tarafından ele geçirilmiş fiziksel alanın ve eserin yerleştirilmesinin vurgusu izleyiciyi, eserin formlarının düzenlenişiyle karşı karşıya kalmaya zorlar. İzleyiciler,

---

[203] Küratör: Müze ve sergilerin düzenlenmesinden sorumlu kişi
[204] Metafor: Mecaz, eğretileme
[205] Birimsel: modüler
[206] "Hazır nesne": readymade
[207] http://www.theartstory.org/movement-minimalism.htm (Mayıs 2017)
[208] Mohammad Ahmedizadeh, "Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm", *Müzikte "Yeni",* Partisyon Müzik ve Düşünce Dergisi, Sayı 1, İstanbul Nisan 2014, s.79
[209] Ruken Güleryüz, *Minimalizm ve Steve Reich'ın "Klavyeli Vurmalı Çalgılar" için yazılmış Eserlerinin biçim Analizi,* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İzmir Aralık 2011, s.2

ağırlık, yükseklik, eskime, yer çekimi ve ışık ile karanlık zıtlıklarını tecrübe eder. Genellikle karşı karşıya kalınan durum, görsel olmakla beraber fizikseldir. Ayrıca minimalistler, heykel ve resim gibi iki farklı disiplinin sınırlarını yıkmışlardır.

En önemli temsilcileri, Frank Stella, Sol LeWitt, Robert Morris, Donald Judd, Richard Serra ve Dan Flavin gibi sanatçılardır.



Resim 7. Frank Stella: *Tomlinson Court Park* (1959)[210]

3.4.2 Müzikte Minimalizm

Müzikte minimalizmin kaynakları, Webern ve ardıllarının müziğinde hissedilmeye başlanmıştır denebilir.[211] Bu önerme her ne kadar şaşırtıcı olsa da, günümüzde geriye doğru tüm müzik kanonuna bakıldığında, minimalizm fikrinin tohumlarını Webern ve ardıllarının müziğinde görmek mümkündür.

Minimalizm, 20. yüzyılın bilgi bombardımanın yarattığı, sürekli uğultu ve karmaşaya bir tepkidir. Soyut dışavurumculuk ve avant-gardın yoğun ve karmaşık yapısına zıt bir tutum içinde sadeliğe, sadeliğe yönelen bir kavram[212] olarak gelişti.

---

[210] https://www.wikiart.org/en/frank-stella/tomlinson-court-park-1959 (Mayıs 2017)
[211] Salzman, *a.g.e.,* s.186
[212] Boran, Yıldız Şenürkmez, *a.g.e.,* s.266

Minimalizm, kendisi minimalistlerden sayılmasa da John Cage ve özellikle radikal şekilde tarihsellikten arınmış *4'33"* eserinin mantıksal bir sonucudur.

"Minimal Müzik" terimi ilk defa 1968'de Michael Nyman'ın bir röportajında kullanılmıştır. Nyman daha sonra müzikte minimalizme, 1947'te yayımlanan "Deneysel Müzik: Cage ve Sonrası" isimli kitabında genişçe yer vermiştir.[213]

Minimal müzikte, fonsiyonel armoniye bir dönüş olsa da, armoninin metrik ve formal düzenlenişi geleneksel olmaktan uzaktır. Müzikteki ilk etkileri La Monte Young'ın müziğinde ve Terry Riley'in *"In c"* (1965) adlı, 53 müzik parçasını içeren ve yoğun bir tekrar örüntüsüne başvurduğu müziğinde açıkça görülür.

Kyle Gann minimalist müzikte dokuz ortak özellik tanımlamıştır;

1. Statik armoni
2. Kısa motiflerin tekrarı
3. Algoritmik, çizgisel, geometrik veya kademeli ritmik düzenleme
4. Sabit vuruşlar
5. Statik çalgılama (herkesin her zaman çaldığı ya da herkesin eşit olarak katıldığı bir topluluk kavramıdır).
6. "Metamüzik" (artmakta olan planlanmayan akustik ayrıntılar veya Reich'ın *Drumming* ve *Octet* eserlerinde olduğu gibi sürecin kesin olarak uygulanmasının bir yan etkisi olarak sunulmaktadır).
7. Basit tonlar, karmaşık olmayan tonalite
8. Batı etkisi dışındaki yaklaşımlara ait olarak müzik ve kültürlerin etkisi (Young, Riley ve Glass Hindistan geleneksel müziğinden, Reich ise Afrika davullarından etkilenmiştir).
9. Parçaların bileşenleri ayrı, saklanan veya gizlenmiş öğelerin etkilerine dayanmalıdır. Bu tarzın önemi sesin ve yapının dinleyicilere kolay ulaşılabilirliğidir.[214]

[213] Güleryüz, *a.g.e.*, s.8
[214] Güleryüz, *a.g.e.*, s.15

Minimal müzikte durağanlık, armoninin hareketsizliği, statik çalgılama ve atım ya da dron[215] temelli motifsel yapıyla sağlanır. Armoninin hareketsizliği, bazen aynı akorun, birçok kez de aynı akor bağlantısı veya armonik yürüyüşün eser boyunca tekrarıyla elde edilir. Tonalite fikrine dönülmüş olsa bile –ki bu integral seriyalizme bir cevap niteliği taşır-, tonalitenin hiyerarşik örgütlenmesi ve formal ilişkilenme biçimleri kullanılmamıştır.

Eserlerin işleyişi, üç yöntemle sağlanır. İlki *ekleme sistemi (additive system)*dir. Bu, sürekli tekrar eden ve az sayıda sesten oluşan müzikal modüle belirli bir tekrardan sonra yeni bir nota eklenmesi ve böylece modülün genişlemesi[216] anlamına gelir. Bu yöntem geleneksel Hint müziklerinde kullanılan bir yöntemdir. Diğer bir yöntem ise, *permütasyonal ilerleme*dir, perdelerin sistematik dönüştürülmesi sürecine, apaçık permütasyonların dahil olmasıdır. Üçüncü yöntem, *faz kayması*[217] adı verilen yöntemdir. Aynı anda sunulan fakat küçük süre farklılıklarıyla farlı tempolarda duyulan ve bu yüzden bir fazdan diğerine kayan iki özdeş melodik yapının kullanılması tekniğidir.

Minimal müzikte formal yapı, tüm eser boyunca süren Bir tekil atım çizgisini tesisi etme ve sürdürme yolu ile yapılır. Dinleyicinin kolayca anlayıp takip edebileceği yapılarla işitsel ipuçlarından yararlanır ve bu tür yapıları sürekli olarak tekrar eder.

Bunların dışında dinleyicinin hafızasını uyandırmak için yerel ve geleneksel müziklerin ritmik yöntemlerinden ve postmodernizmin yöntemlerinden olan kolaj ve alıntı tekniklerinden yaralanılır.

Minimal müziğin en önemli temsilcileri Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass ve Arvo Pärt'tır.

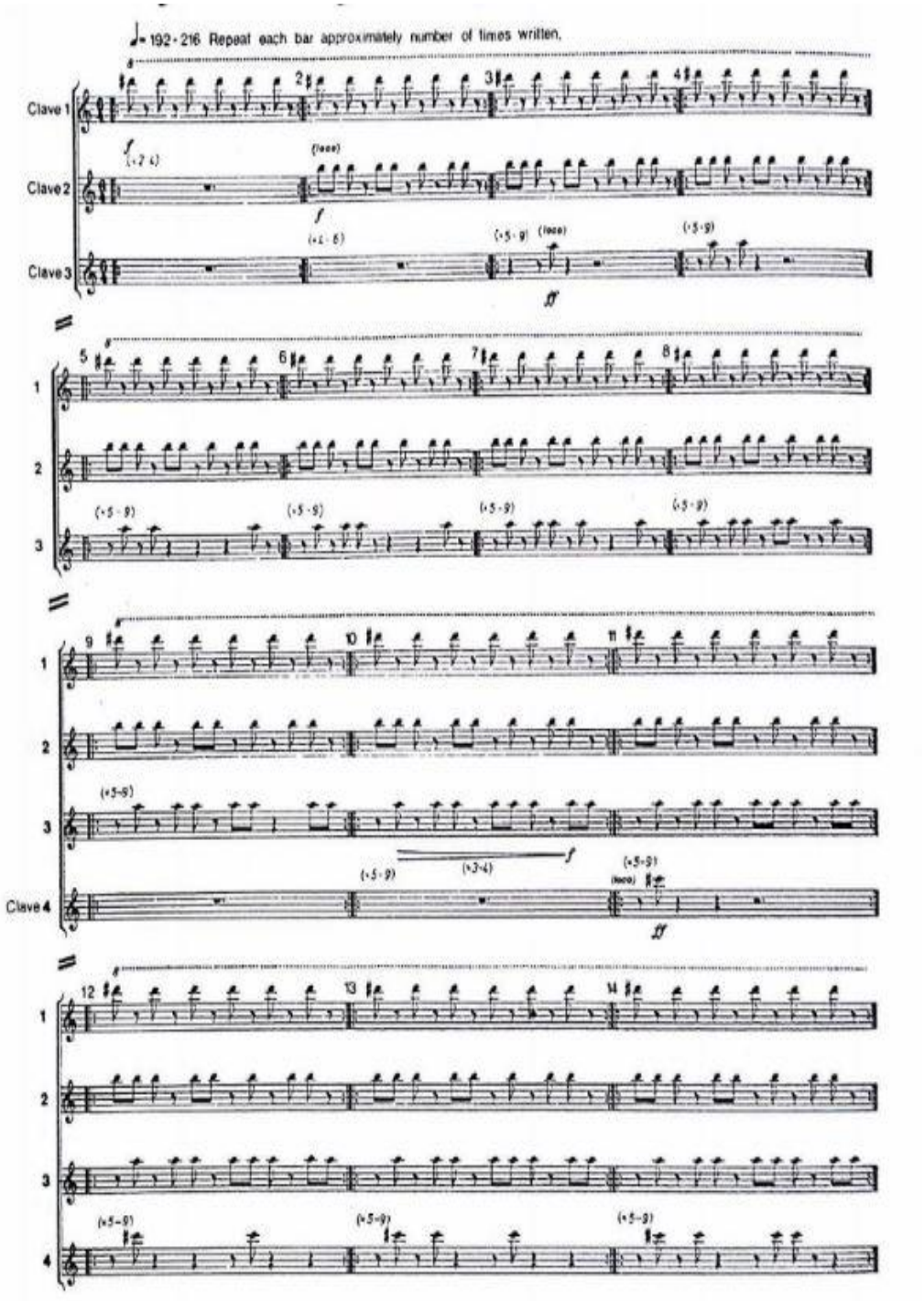
---

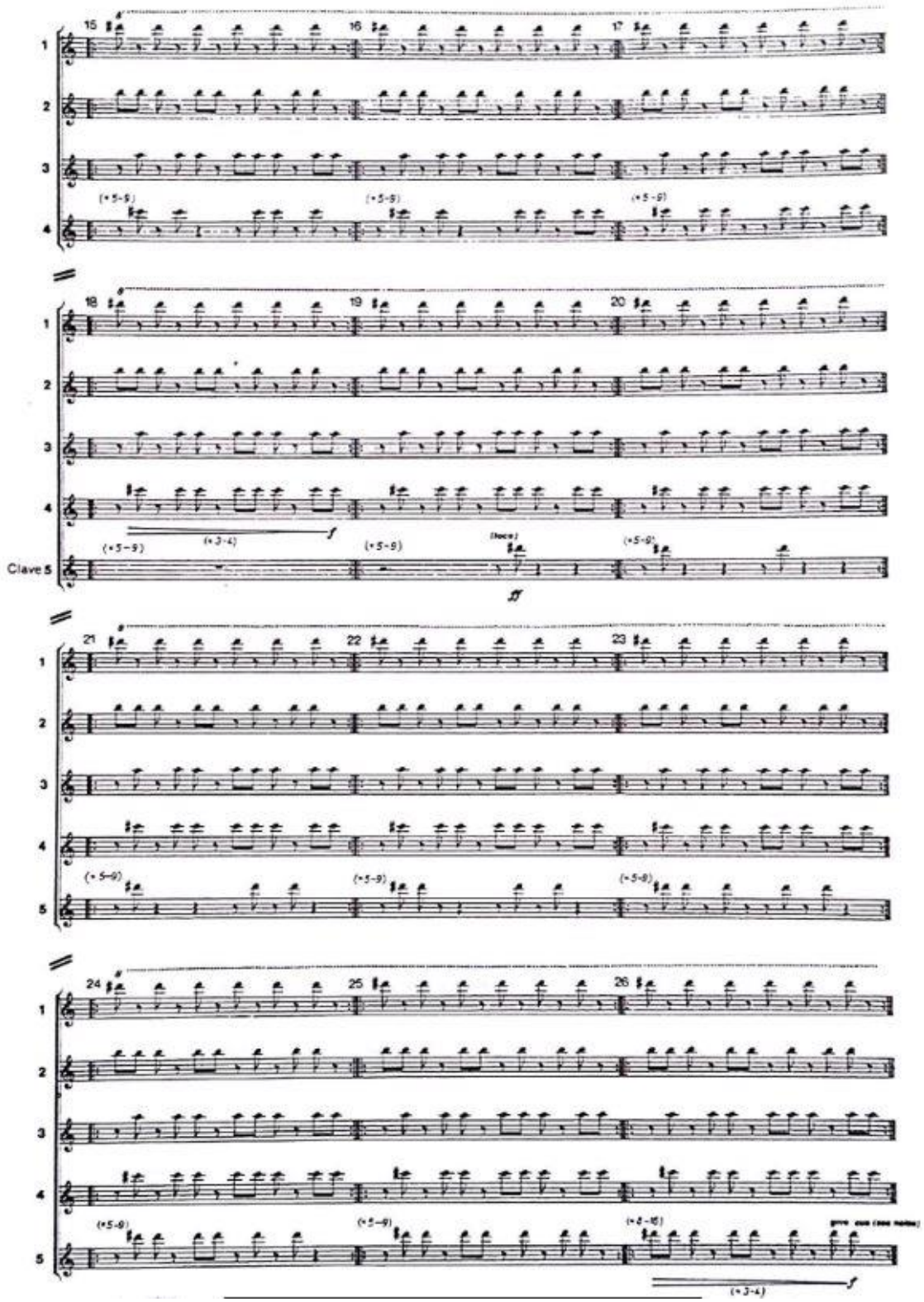
[215] Dron: tek sesin ya da ses grubunun monoton şekilde tekrarlanması
[216] Ahmedizadeh, *a.g.m.*, s.82
[217] Faz (phase): Evre

3.4.3. Minimal Stilde Yazılmış Eserden Örnek

3.4.3.1. Steve Reich: *Music for Pieces of Wood* (1973)

Örnek 81. Steve Reich: *Music for Pieces of Wood* (1973)




15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
1
2
3
4
5
Clave 5


42
43
44
45
Tacet to bar 52
Tacet to bar 56
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58



Reich, eserin program notlarında ölçülerin tekrar sayılarını kesin olarak belirtmemekle beraber, yaklaşık sınırlar konusunda önerilere yer vermiştir. Örneğin 1. Ölçü, 2-4 kez tekrar edildiğinde, 2. Ölçü 4-6 kez tekrar edilebilir.

Reich'ın "faz" kompozisyonları 1960'ların sonu ve 1970'lerin başından itibaren, müzikte minimalizmin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Böyle erken örneklerde, kademeli faz kayması tekniği görülebilmektedir. Kademeli faz kayması tekniği, unison çalarak ilerlerken, iki ya da daha fazla özdeş kalıptan birinin, belli belirsiz şekilde hareket ederek, fazdan çıkmasıdır. Reich 1971'den sonra, kademeli kaymalar yerine, ani kaymaları tercih etmeye başlamıştır. Kademeli kayma yöntemi de yerini, kalıpların birikimi yöntemine bırakmıştır. Bu eser, faz kompozisyonunun, yukarıda bahsedilen ikinci yöntemine bir örnektir.[218]

[218] Morgan, *a.g.e.*, s.435

BÖLÜM 4. SONUÇ

20. yüzyıl çoksesli müziğinin kökenleri, önceki yüzyılın kromatik armonisi, değişen orkestrasyon fikirleri ve estetik düşüncenin gelişimiyle şekillenmiştir. Geleneksel tonalitenin, aşırı kromatisizmle yapı-bozuma uğratılması sonucunda, atonal devrim yaşanmıştır. Schönberg, Berg ve Webern gibi öncü besteciler yapıtlarının yanı sıra kuramlarıyla da atonal düşünceyi beslemişlerdir. Atonalitenin sınırsız özgürlük alanı, Schönberg ve Webern gibi bestecileri seriyal müzik kuramını geliştirmeye yönlendirmiştir. Müziğin tüm parametrelerinin seriyalleşmesine ise 1960'larda karşıt minimal estetik akım ortaya çıkmıştır.

20. yüzyıl çoksesli müziği, çok çeşitli estetik fikir ve kompozisyon stilinin bir arada geliştiği bir dönemdir. Bütünleşmiş tek bir stilden bahsetmek mümkün değildir. 20. yüzyıl akım ve yönelimlerine dair yapılan araştırmada, yüzyılın sosyo-politik, kültürel, düşünsel ve estetik ortamının, görsel sanatlar kadar müzik sanatını da etkilediği görülmüştür. 1945 öncesi dönemde tüm sanat dalları genel olarak modern düşüncenin etkisindeyken, 1945 sonrası dönemde postmodern düşüncenin izleri görülmeye başlanmıştır. Yeni tını arayışları bestecileri, yeni çalgı teknikleri ve elektronik ses üretim kaynaklarına dair araştırmalara yöneltmiştir. Bunun sonucunda da yeni notalama sistemleri icat edilmiş ve yeni terim ve kavramlar ortaya atılmıştır.

20. yüzyıl müziğinde kullanılan kompozisyon teknikleri genel olarak incelendiğinde ise, perde kavramının öznel bir anlam kazandığı görülmüştür. Bu durum, geleneksel tonal armoninin bestecilere ifade ettiği anlamlar bakımından genişlemesine yol açmış ve giderek bestecileri tonaliteden farklı dizisel olanaklara yöneltmiştir. Armonik dilde dominant fonksiyonu ailesi çeşitlenmiş ve bu da, kromatik armoniye yönelimin ilk adımları olarak deneyimlenmiştir. Fonksiyonel armoninin terk edilmesi de beraberinde ritim ve ölçü dağarının zenginleşmesini getirmiştir.

Kromatik dizinin 12 sesinin, tonal armoninin hiyerarşik organizasyonundan özgürleşmesiyle atonal devrim yaşanmıştır. Atonal teriminin, yüzyıl başında uyumsuz

olduğu düşünülen müzikleri tanımlamak için kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu sebeple bestecilerin *atonal* yerine *pantonal* ya da *post-tonal* gibi terimleri yarattıkları fakat bu terimlerin yaygın şekilde kullanılmadığı görülmüştür. Atonal kompozisyon tekniği sesin, tonal merkez ve bu merkezi destekleyen hiyerarşik ilişkilerden kaçınarak organize edilmesi olarak açıklanabilir. Literatürden atonal eser örnekleri incelendiğinde, tematik ve formal organizasyona dair sorunların, her eserde, o esere özgü bir şekilde sunulduğu ve çözüldüğü görülmüştür. Doğası gereği, sistematize edilmediği anlaşılmıştır.

Seriyal kompozisyon tekniği ise, atonal tekniğin sınırsız özgürlük alanına getirilmek istenen bir sistem çabası olarak okunabilir. Schönberg tarafından geliştirilen seriyal kompozisyon tekniğinde temel unsur, dizidir. Seriyal müzik, tonal müzikle farkını tekrarsızlık ve devamlı çeşitleme ilkelerinin önemiyle ortaya koymuştur ki dizi de, bu prensiplerin uygulamasına temel sağlamaktadır. Seriyal eser örnekleri incelendiğinde, diyatonik sistemin yatay ve dikey organizasyonunda kendiliğinden oluşan karşıtlık ve benzerlik unsurlarının yerini seriyal müzikte ritmik, dinamik ve dokusal karşıtlık ile benzerlik unsurlarının aldığı görülmüştür.

Minimal kompozisyon stilinde de, seriyalizmin tekrarsızlık ilkesine bir karşı çıkış olduğu anlaşılabilir. Tonal duyuşa dönüş olduğu açıktır fakat metrik ve formal düzenleniş bakımından tonal müzikten uzak olduğu kolaylıkla görülebilir. Elbette minimal müzik, yalnızca seriyalizm karşıtlığına indirgenmemelidir. Minimalizm, müziğin temel parametrelerine yaklaşıma ve müzik yaratma süreçlerine önemli yenilikler getirmiştir.

20. yüzyıl müziğinin yaratım süreçleri, kural koymaktan ziyade, yıkmaya odaklanmıştır. Uluslararası çoksesli müziğin temel parametreleri, birer yaratım aracına dönüştürülmüştür. Besteciler, sürekli bir deneysellik içinde müzik yazmışlardır. Özellikle minimalizm sonrası müzikal üretim süreci, günümüz müziğini etkilemeye devam etmektedir. Bu sebeple, bu dönemde geliştirilmiş kompozisyon tekniklerini araştırmak, günümüz müziğini anlamada kilit bir rol oynayacaktır.

KAYNAKÇA

Ahmedizadeh, Mohammad, "Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm", *Müzikte "Yeni",* Partisyon Müzik ve Düşünce Dergisi, Sayı 1, İstanbul Nisan 2014

Aslan, Seyfettin, Abdullah Yılmaz, "Modernizme bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm", *C. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 2

Boran, İlke, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği,* 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mayıs 2010

Bulur, Ebru, *20. Yüzyıl Müziğinde Atonal Yaklaşımlar,* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Sanat Dalı Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2009

Cope, David H., *New Directions in Music,* Fourth Edition, Wm. C. Brown Publishers, Dubuque Iowa 1984

Copland, Aaron, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk Gedik, 1. Baskı, Yazılama Yayınevi, İstanbul 2015,

Dallin, Leon, *Techiques of Twentieth Century Composition a Guide to the Materials of Modern Music,* Third Edition, Wm. C. Brown Company Publishers, Dubuque Iowa 1974

Erol, İsmail Lütfü, *Müziğin Sırrı; Dinleyenler için Notlar,* Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara Şubat 2008

Erol, Lütfü, *Neden Klasik Müzik,* Yurtrenkleri Yayınevi, Ekim 2001 Ankara, Sf.185

Fubini, Enricco, *Müzikte Estetik,* Dost Kitabevi, Ankara 2006

Griffiths, Paul, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, Çev. M. Halim Spatar, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul Ocak 2010,

Habermas, Jürgen, "Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje", *Postmodernizm,* Der. Necmi Zeka, 2. Baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994

Hansen,Peter S., *an introduction to Twentieth Century Music,* Boston U.S.A 1969, s.4

İlyasoğlu, Evin, *Zaman içinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Müziğin Evrimi,* 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 2001

Johnson, Thomas, *Kreuzspiel, Louange à L'éternité de Jésus, and Mashups, Three Analytical Essays on Music from the Twentieth and Twenty-First Centuries,* (Unprinted Master of Arts Thesis University of Washington), U.S.A. 2013

Kalkan, Şahan, *Dizisel Müziğe Giden Yol,* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2006

Kaufmann, Helen L., *The Little History of Music,* Grosset & Dunlap Publishers, New York 1949

Kennedy, Michael, Joyce Bourne Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music,* Edited by Tim Rutherford-Johnson, Oxford University Press, Great Britain 2013

Leeuw, Ton de, *Music of the Twentieth Century, A Study of Its Elements and Structure,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2005

Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth Century Music,* W.W. Norton & Company, U.S.A. 1989

Mimaroğlu, İlhan, *Müzik Tarihi,* Yedinci Basım, Varlık Yayınları, İstanbul 2006, s.94

Morgan, Robert P., *Anthology of Twentieth-Century Music,* Edited with Analytical Comments by Robert P. Morgan. W.W. Norton & Company, New York 1992

Özçelik, Sadık, "On İki Ton Besteleme Tekniği", *G. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi,* Cilt 21, Sayı 3

Özel, Özden Gülsün, *Müzikte Postmodernizm,* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Programı 20. Yüzyıl Sanat Akımları Dersi Basılmamış Ödevi), İzmir 2009

Pamir, Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar,* Üçüncü Basım, Boyut Yayıncılık, İstanbul Nisan 2000, s.289

Perle, George, *Serial Composition and Atonality, An Introduction of the Music of Schoenberg, Berg and Webern,* Sixth Edition Revised, University of California Press, California 1991

Persichetti, Vincent, *Twentieth Century Harmony Creative Aspects and Practice*, W.W. Norton Company, New York 1967

Ramaut-Chevassus, Béatrice, *Müzikte Postmodernlik,* Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul Mayıs 2004

Salzman, Eric, *Twentieth-Century Music: an Introduction,* Second Edition, Prentice Hall Inc., New Jersey 1974

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 4. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000

Schoenberg, Arnold, *Structural Functions of Harmony*, W.W. Norton & Company Inc., Second Revised Edition, U.S.A. 1969

Schoenberg, Arnold, *Style and Idea,* Philosophical Library, Inc., New York U.S.A. 1950

Schwartz, Elliott, Barney Childs, Jim Fox, "Introduction", *Contemporary Composers on Contemporary Music,* Edited by Elliott Schwartz, Barney Childs, Jim Fox, Expanded Edition, Da Capo Press, U.S.A. 1998

Taruskin, Richard, "A New Age", *Oxford History of Western Music 5: Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, U.K. 2009

Taruskin, Richard, "Maximalism", *Oxford History of Western Music 4: Music in the Early Twentieth Century*, Revised Edition, Oxford University Press, U.K. 2009

Webern, Anton, *Yeni Müziğe Doğru,* Çev. Ali Bucak, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, Mart 1998 İstanbul

Whittall, Arnold, *The Cambridge Introduction to Serialism,* Cambridge University Press, U.K. 2008

Yöre, Seyit, *Temel Ses Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2012, s.27

İnternet Kaynakları

- http://www.theartstory.org/movement-minimalism.htm (Mayıs 2017)
- http://melbourneblogger.blogspot.com.tr/2014/06/kandinsky-and-Schönberg-what-disaster.html (20.05.2017)
- http://www.wassilykandinsky.net/work-28.php (20.05.2017)
- https://tr.pinterest.com/pin/75083518758262742/ (20.05.2017)
- https://www.harrypartch.com/instruments (Mayıs 2017)
- https://tr.pinterest.com/psquilts2/musical-notations-etc/?lp=true (12.06.2017)
- https://www.wikiart.org/en/frank-stella/tomlinson-court-park-1959 (Mayıs 2017)