

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

STRAVINSKY’NİN BAHAR AYİNİ İSİMLİ ESERİNİN  
“SES SINIFLARI TAKIMLARI” ANLAYIŞIYLA  
ANALİZİ

Hazırlayan  
Nuriye Esra KINIKLI

Danışman  
Doç. Ümit İŞGÖRÜR

İZMİR-2007

## Yemin Metni

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum ‘‘Stravinsky’nin Bahar Ayini İsimli Eserinin ‘‘Ses Sınıfları Takımları’’ Anlayışıyla Analizi’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gosterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

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

NURİYE ESRA KINIKLI

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisan Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre **MÜZİK** Anasanat Dalı sanatta yeterlik öğrencisi **NURİYE ESRA KINIKLI'nın** “**STRAVINSKY'NİN BAHAR AYİNİ İSİMLİ ESERİNİN “SES SINIFLARI TAKIMLARI” ANLAYIŞIYLA ANALİZİ**” konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: **KINIKLI**

Adı: **NURİYE ESRA**

Tezin Türkçe Adı: **STRAVINSKY’NİN BAHAR AYİNİ İSİMLİ ESERİNİN  
“SES SINIFLARI TAKIMLARI” ANLAYIŞIYLA ANALİZİ**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **AN ANALYSIS OF STRAVINSKY’S RITE OF  
SPRING USING “PITCH CLASS SETS”**

Tezin Yapıldığı

Üniversite: **D.E.Ü.**

Enstitü: **G.S.E.**

Yıl: **2007**

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **TÜRKÇE**

Doktora:

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: **DOÇ.**

Adı: **ÜMİT**

Soyadı: **İŞGÖRÜR**

Sınıflandırılmış Perde Takımları, Analiz, Stravinsky, Bahar Ayini

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- **SPT**

2- **ANALİZ**

3- **STRAVINSKY**

4- **BAHAR AYİNİ**

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- **PITCH CLASS SETS**

2- **ANALYSIS**

3- **STRAVINSKY**

4- **THE RITE OF SPRING**

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

EVET

HAYIR

## ÖZET

Müziğin günümüz biçimine ulaşmasında, tarihsel gelişimi boyunca bu biçimin altyapısını oluşturan, önceki müzikal yapı ve tarzların anlaşılmasının rolü hiç şüphesiz büyüktür. Müzik teorisi, kendi zamanına kadar ulaşan yaratıları gerek kompozisyon teknikleri gerekse estetik açıdan incelemiş ve bu inceleyiş süreci var olan külliyatın anlaşılması kadar yeni formların ve düşüncelerin oluşmasına da yardım etmiştir. Müzik teorisinin bir dalı olan analiz, bu yaratı süreçlerinin altyapısının anlaşılmasında oldukça önemli bir katkı sağlamaktadır. Analizin, bestecinin kendi yaratım sürecindeki rolü de aynı şekilde önemlidir. Bu çalışmada 20. yy. önemli bestecilerinden Igor Stravinsky'nin yine müzik tarihi açısından oldukça önemli bir yarattığı olan Bahar Ayini'nin, yine günümüz analiz teknikleri içerisinde oldukça önemli bir yöntem olan Sınıflandırılmış Perde Takımları (SPT) yöntemiyle ayrıntı incelemesi yapılmıştır. Bu yöntemle, 1. başlık altındaki tüm bölümlerinin SPT'leri saptanmış ve bunlardan çıkan sonuç yorumlanmıştır. Aynı zamanda bu yöntemin müzik tarihi içerisindeki yerinin daha iyi anlaşılabilmesi için, günümüze kadar gelen geçerli analiz yöntemlerine de değinilmiştir.

## **ABSTRACT**

**Today's formation of music is highly dependent on the fact of understanding the music generated previously. In the music history it is observed that, the musical forms and ideas have been improved from the point of view of the both compositional techniques and the aesthetics background with the help of analyzing process of the musical works generated through the ages. Basically analysis has a great role to understand of the background of creation process in music. Analysing have the same importance for the composer during composing process. In this study one of the most prominent work of the Twentieth century Stravinsky's The Rite Of Spring is analyzed using pitch class sets which is a very important contemporary analyzing technique. With this technique, the each movement of the first part of the work has been scrutinized and every set has been found. Afterwords, the sets have been interpreted in order to understand the harmonical structure of the music. Meanwhile, in order to specify the importance of the technique which is used in this thesis, the other musical analyzing methods have been surveyed.**

## ÖNSÖZ

Stravinsky'nin "Bahar Ayini" adlı eserinin, SPT yöntemiyle analizini konu alan bu çalışmanın amacı, bu eser üzerinden, analizi, geleneksel analiz yöntemlerini ve hem besteleme hem de çözümlene tekniği olması nedeniyle geleneksel yöntemlerden farklı olan SPT yönteminin, "müzikal dili" çözümlenmeye ve yorumlamaya getirdiği farklı bakış açısını irdelemektir. Aynı zamanda bu çalışma, konunun kendi içinde gelişmesiyle sağlanacak edinimlerin yanı sıra, Türkiye'de müzik teorisini ve\veya besteciliği meslek olarak seçmiş kişilere faydalı olabileceği ümit edilen bir kaynak yaratmayı amaçlamıştır.

Çalışma konunun başlığını seçerken, yeni tekniklerle yazılmış eserlere duyduğum ilgi kadar, teorisyenlerin bu eserleri "müzikal anlayış"la anlamlandırabilmek için yaptığı çalışmalar da belirleyici olmuştur. Bu çalışmanın gerçekleşmesinde; büyük bir doğallık ve alçakgönüllülikle paylaştığı birikimi, verdiği desteği, ancak yokluğunda anlaşılabilen çok sevgili, çok sayın hocam Prof. İstemihan TAVİLOĞLU'na, sahip oldukları tüm değerler ve destekleri için canım ailemin her bireyine, özellikle en değerli olanı; vaktini bana ayıran, yine aile bireylerimden çok sevgili Emin GERMEN'e, her türlü zor anımda desteğini hiçbir şekilde esirgemeyen çok sevgili, sayın hocam Doç. Ümit İŞGÖRÜR'e, sevgili arkadaşım Işıl OLUÇOĞLU'na, Göknur CÜNTAY'a teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

### STRAVINSKY’NİN BAHAR AYINI İSİMLİ ESERİNİN “SES SINIFLARI TAKIMLARI” ANLAYIŞIYLA ANALİZİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MÜZİKAL ANALİZ

1.1. Müzikal Analize Giriş	3
1.2. Müzikal Analizin Tarihsel Gelişimi	4
1.3. Müzikal Analizde Farklı Yöntemler	14
1.4. Analiz Yöntemlerine Genel Bakış	15
1.4.1. Armonik Analiz	16
1.4.2. Schenkerian Analiz	19
1.4.3. Tematik Çözümleme (Reti) ve Fonksiyonel Analiz (Keller)	22
1.4.4. Formal Analiz	26
1.4.5. Dağılım Analizi –Simgesel Analiz	27



## İKİNCİ BÖLÜM

### SINIFLANDIRILMIŞ PERDE TAKIMLARI (SPT)

<b>2.1. SPT Yönteminde Perde: Perde Sınıfı (PS)</b>	<b>30</b>
<b>2.1.1. PS'lerin Adlandırılması</b>	<b>31</b>
<b>2.2. Aralıklar</b>	<b>32</b>
<b>2.2.1. Basit Aralıkların Çevrimi, “Tamamlayıcı”</b>	<b>33</b>
<b>2.3. Aralık Sınıfı, Çıkıcı ve İnci Aralıklar</b>	<b>34</b>
<b>2.4. Sınıflandırılmış Perde Takımları (SPT)</b>	<b>35</b>
<b>2.4.1. SPT'lerin Boyları</b>	<b>35</b>
<b>2.4.2 SPT'lerin İsimleri</b>	<b>36</b>
<b>2.4.3. Transpoze</b>	<b>37</b>
<b>2.4.4. Çevrim (Ayna)</b>	<b>38</b>
<b>2.5. Her SPT İçin Tek İsim: En Kalın Sıra</b>	<b>38</b>
<b>2.5.1. En Kalın Sıranın Elde Edilmesi</b>	<b>38</b>
<b>2.6. Aralık Muhteviyatı (AM)</b>	<b>41</b>
<b>2.7. SPT'lerin Birbirleriyle Olan İlişkileri</b>	<b>42</b>

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### “BAHAR AYİNİ”NİN SPT YÖNTEMİYLE ANALİZİ

<b>3.1. Birinci Başlığı Oluşturan Bölümlerin Partitür Sırasına Göre SPT'leri</b>	<b>47</b>
<b>3.1.1. Introduction P1 – P13</b>	<b>47</b>
<b>3.1.2. The Augurs of Spring P13 – P37</b>	<b>52</b>
<b>3.1.3. Ritual of Abduction P37-P48</b>	<b>56</b>
<b>3.1.4. Spring Rounds P48 – P57</b>	<b>59</b>
<b>3.1.5. Ritual of the Two Rival Tribes P57 – P67</b>	<b>60</b>

<b>3.1.6. Procession of the Oldest and Wisest One P67 – 71+2</b>	<b>62</b>
<b>3.1.7. The Kiss of the Earth P71+2 – P72</b>	<b>64</b>
<b>3.1.8. The Dancing Out of the Earth P72 – P79</b>	<b>64</b>
<b>3.2. Bahar Ayininin SPT'lerinin Değerlendirmesi</b>	<b>65</b>
<b>SONUÇ</b>	<b>80</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>83</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>86</b>

## **TABLolar LİSTESİ**

**Tablo 2.1.** Aralıkların geleneksel adları ve SPT yöntemindeki karşılıkları.

**Tablo 2.2.** AS'ler ve üyeleri

**Tablo 2.3.** SPT'lerin adları ve içerdikleri PS sayıları

**Tablo 2.4.** SPT'lerin büyüklüklerine göre içerdikleri aralık sayıları

**Tablo 2.5.** AM tablosu

**Tablo 3.1.** Forte'ye göre bölümdeki SPT'ler

**Tablo 3.2.** "Bahar Ayini" 1. başlıkta kullanılan SPT'ler

## GİRİŞ

Müzik, ortaya çıkış ve tarihsel gelişim sürecinde, diğer sanat dalları arasında her zaman farklı bir konumda olmuştur. Bunun en temel nedeni, diğer sanat dallarının aksine, her zaman oluşum süreci içerisinde halk müziklerinde olduğu gibi entelektüel ve akademik bir birikime ihtiyaç duyulmamasıdır. Çevre, yaşam ilişkisi içerisinde gelişen çalgılar ve en önemlisi kendi saf sesiyle insan her zaman müzikal ifadesini yaratabilmiştir. Ancak diğer bir boyutta müzik son derece yoğun birikim ve akademik altyapı gerektiren bir formasyon içerisinde belirlenmiş kurallar ve yapılarla şekillendirilmiş batı müziği doğrultusunda farklı bir açılıma doğru kendi gelişimini renklendirmiştir. Aslında her iki boyutun da temel çıkış noktası insanın kendini ifade ediş dürtüsünden başka bir şey değildir. Halk müzikleri, yöresel kimlikleri nedeniyle, o yöreye ait yaşam tarzını yansıtması ve kendi geleneklerini kurgulaması açısından, kendine ait bütün içerisinde her zaman sınırlı kitlesi için anlaşılır olmuş ve bu müziğin analitik olarak incelenmesini isteyecek bir birikime ihtiyaç duyulmamıştır. Ancak aksine batı müziği olarak adlandırılabilen kurgusal öğelerin ve hatta kendi matematiğinin çağlar boyunca adım adım altyapısını oluşturduğu müzik biçiminde, yöresel kimliklerin ötesinde insanın kendi benliğini tanıtlama çabası öne çıkmış ve bunu ifade ediş süreci içerisinde estetik ve akademik sınırları sürekli zorlamıştır.

Yaratma sürecinin bir önceki gelişmelerinin doğrultusunda süregitmesi, yeni formların, yeni kalıpların doğmasını sağlamış, bu devingenlik ise kendini ifade edişi olanaklı kılacak çalgıların oluşumunu ve gelişimini koştulamıştır. Sonuçta karmaşıklaşan ve renklenmiş insan doğası, kendini daha detaylı biçimde ifade ederek, söz konusu süreci batı müziği açısından önü açık ve sınırsız bir sanat dalına büründürmüştür. Bu müzikle sadece yöresel kimlikleriyle var olan insan değil, bireysel kimliğini ortaya koymaya çalışan insan figürü ortaya çıkmıştır.

İnsan her ne kadar bencil, kendine odaklı tanımlanmış bir canlı olarak görülse de insanın kendisi için bir başkası her zaman önemli olmuştur. Hem kendi sınırlarını tanımak, hem de bu sınırları aşmak için bir başka düşünceye ihtiyaç duyması insanın entelektüel gelişiminin temel çıkış noktası olmuştur. Başka yaşamı tanımayla kendini

ifade etme biçimi, her ne kadar çelişkili bir süreç olsa da, insanın toplumsallaşması ve toplumsallaşan insanın bireyselleşme ihtiyaçlarını açıklamada temel çıkış noktasıdır. Sonuç olarak insan kendi benmerkezciliğinin odak noktasını tanımlayabilmek için, o merkezi oluşturan entelektüel alanı tanıma çabasına girmiş, bu çaba aynı zamanda alanı genişleten sonuçlar doğurmaya başlamıştır.

Uygarlaşma ve aydınlanma süreci aslında insan için bir çabadan çok gereksinim halini, bu alanı ve merkezi fark etmesiyle başlar. Bu çabanın temel noktası, değinildiği gibi diğer bir insanı anlamaktan geçer.

Bir insanı anlamamanın çok çeşitli yöntemleri vardır. Ancak insanlık süreci içerisinde insanın kendisini anlamasının tek yolu, bu sürecin yarattığı sonuçları değerlendirmekten geçer. Bu sonuçlar karşımıza ancak tek bir biçimde çıkmaktadır; İnsanın yarattığı eserler! Kendi yaşamsal serüvenimiz bu eserlerin içerisine kodlanmıştır ve bu kodları çözmek bir anlamda kendimizi çözmek demek olacağından, eser, yaratı, sanat, sanat eseri, anlamak, yorumlamak gibi kavramlar düşünsel gelişime odaklanmış entelektüel sürecin basamak taşlarını, bir anlamda da kendisini oluşturmaktadır.

Her ne kadar öznel bir temel üzerine yapılanmış müziği anlamlandırmak başlangıçta oldukça zor ve hatta gereksiz gibi görülse de, insan, kendi yaşamsal diliyle yarattığı müziği tanımak ve anlamak için bu süreci, bir bakıma tersine çevirmiştir. Yaratının sonuçlarını sadece yarattığı etkileriyle değerlendirmeyip, bu yaratının altyapısını oluşturan temel kavramları ve etkileşimleri anlamaya çalışmış, bunların sonucunda elde edilen akademik birikimi, yeni yaratımı tanımlayacak hatta nedenselleyecek kurallara döndürmüştür. Bu sınırlandırmalar hem kendini ifade ediş tarzını kolaylaştırmış bir yandan da adından anlaşıldığı üzere bu tarzı kısıtlamıştır. Ancak yaratının boyutları hiçbir zaman sınır tanımayacağından, bu sınırlar da daima zorlanmıştır.

İnsanın kendini anlaması, başta değinildiği gibi yaratı içerisine gizlenmiş kodların çözümüyle gerçekleşebilmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MÜZİKAL ANALİZ

#### 1.1. Müzikal Analize Giriş

İnsanoğlunun, yeryüzünde var oldukça sürüp gidecek macerası “araştırma”dır. İnsanlık tarihine bakıldığında bu maceranın zaman içinde sebep olduğu gelişim basamaklandırılabilir. Var olanı anlamlandırabilmek için sorgulamak, bir sistem oluşturmak ve kayıt altına almak bu basamakların en önemlilerindedir. Sorgulama ve anlamlandırmaya çalışma, insanın yaşamının doğal bir parçasıdır. Doğanın bütünlüğü içinde bir alanda edinilen bilgi ya da birikim, başka alanların da sorgulanabilmesini sağlar, kısıtlar, destekler; açılımlar sağlar. Amacı belirlenerek ve sistematik olarak yapılan bu sorgulama, zamanla kendi sistematüğini oluşturan bağımsız bir disipline, analize dönüşmüştür.

Müzik tarihine bakıldığında da, başlangıcından bugüne değin, “*plaint chant*”lardan (basit şarkılar) polifoniye, çağlar ilerledikçe polifoniden armoniye geçildiği, daha sonraları ise bu kavramların farklı açılımların içinde yer aldığı görülür. Tüm bu devinim içerisinde müzik kadar soyut bir sanat dalının anlamlandırılması, bir başka deyişle kendi sorgulama ve anlamlandırma sistematüğünü kurması uzun zaman almıştır. Sorgulamanın bir terim ve disiplin olarak “analiz”e dönüşmesi ve daha sonra “müzikal analiz”in kendi dilini oluşturma macerasını daha iyi gözlemleyebilmek için, analizin çeşitli bilim dallarındaki tanımlarına ve tarihsel evrelerine bakmak gerekir.

Analiz; Yeni Türkçedeki karşılığıyla çözümleme:

“*Bir bütünü oluşturan parçaları bilimsel bir amaçla birbirinden ayırma işi*”.(T.D.K., 1974)

*“Karmaşık bir bütünü, yapısını anlamak amacıyla parçalarına, öğelerine, birleşenlerine ayırma”*. (T.D.K., 1983)

*“Gözlem sonuçları ya da verileri uygun bir biçimde düzenleyerek yine uygun işlemler aracılığıyla anlamlandırma ve onlardan sonuçlar çıkarma”*. (T.D.K., 1981)

*“Herhangi bir konunun, bir nesnenin düşüncede ya da gerçeklikte kurucu parçalarına ayrılması yoluyla yapısının, işleyişinin ve gelişim yasalarının ortaya konması işlemi”*. (T.D.K., 1975)

*Bileşik olanı yeniden ayırmak, çözmek, parçalamak. Bir bütünü parçalara ayırma. Çözümleme özdeksel olabileceği gibi (kimyasal çözümleme), düşünsel de olabilir. (Ör. Tanım bir kavramın çözümlenmesidir.) Çözümleme verilmiş olandan, somuttan öğelere ya da ilkelere geri gider.* (T.D.K., 1975)

Yukarıda yapılmış tanımlar doğrultusunda, analiz için daha genel bir tanımlama yapılacak olursa şunlar söylenebilir: üzerinde çalışılacak yapıtı, belirli bir amaçla, parçalarına, öğelerine ayırmak, bu parçaları incelemek, gözlemlemek; gözlem ve inceleme sonuçlarını uygun bir biçimde düzenleyerek yine uygun işlemler aracılığıyla anlamlandırmak ve onlardan sonuç çıkartmak.

Daha özelde “müzikal analiz” için ise şöyle söylenebilir: üzerinde çalışılacak müzik eserinin ilişkili olan parçalarını bir arada tutarak parçalamak, bu parçaların birbirleriyle olan fonksiyonel ilişkilerini incelemek ve sonuçlarını, diğer disiplinlerin terminolojisinden çok, salt kendi terminolojisiyle açıklamak.

## **1.2. Müzikal Analizin Tarihsel Gelişimi**

Analizin bütün bilim dallarındaki ortak yöntemi, “bütünü” parçalarına ayırmaktır. Güzel sanatlarda analizin konusu olan “bütün”, sanat eseridir ve kavram, fikir, zeka gibi pek çok somut olmayan bileşeni içerir. Güzel sanatların bir dalı olarak müzikte de “bütün”, kavram, fikir, beceri gibi pek çok somut olmayan öğenin bileşiminden oluşmuştur. Ancak müzikal “bütün”ün, anlamlandırılma ve

yorumlanmada diğere sanat dallarından ayrılan bir özelliğı vardır: sunum şekli. Müzik, sunum şekli olarak da soyut olma özelliğine sahiptir. Bu özelliğı analize, söz konusu olan “bütün”ü ele alana ve “bütün”ün ele alınışına dair bazı önkoşullar getirir. En temelde, bu kadar bilinmezi olan bir “bütün”ün, hangi bileşenlerinin hangi özelliğinin irdeleneceğı önceden belirlenmelidir. Analizin, hangi bileşen üzerine kurulacağıının belirlenmesi yani analizin konusu, “bütün”ün ele alınışıyla da ilgili bir konudur. Bu belirleme esnasında analizi yapacak kişinin nitelikleriyle, analizin açılımı farklılaşabilecektir. Bir başka deyişle analiz, analizi yapan kişinin biçimsel, müzikal, toplumsal, tarihsel, etik, vb. kısacası kişinin entelektüel edinimlerine göre değışiklik gösterecektir. Analiz kendine konu olarak, analiz edilecek eserin, fiziksel durumu, nasıl bestelendiğı, hangi sosyal ortamda ortaya konduğı, çağdaşı olan diğere sanat dallarıyla bağlantıları, yapısal öğeleri, nasıl icra edilmesi gerektiğı, stil özellikleri vb. pek çok özelliğinden birini alabilir. Ancak unutulmaması gereken tüm bu öğelerin organik birlikteliğinin farkında olunması, sonuçta elde edilecek analitik çıkarımın doğasını olumlu yönde etkileyecektir. Analizin, müziğın hangi bileşenini konu alacağıının belirlenmesi, analize belirli sınırlamalar getirir. Analizin sağlıklı sonuçlara ulaşılabilmesi için bu gereklidir ancak tek başına yeterli değıldir. Analizin sağlıklı sonuçlara ulaşabilmesi büyük ölçüde, analize konu olan “bütün”ün taşıdığı özelliklerin esnekliğıyle de ilişkili olarak, analizi yapan kişiye bağılıdır. Analizi yapan kişinin, bu bol soyut bileşenli “bütün”ü parçalarına ayırmadaki yeterliliğı ve bir yandan sınırları korumadaki becerisi, analizin sonucunu belirler. Analizin konusuna karar verilmesi gibi teknik konular dışında analizi yapan kişinin taşıması gereken çok önemli bir diğere özellik ise objektifliktir. Zira analiz, çözümlenmek için ele alınan yapıtın, kişiye özgü yorumlanabilecek niceliksel özelliklerini bir kenara bırakıp, bu yapıtın niteliksel özelliklerini sorgulayan; bir başka deyişle, bu yapıtın “nasıl” olduğı sorusuna cevap aramayı temel alan bir disiplindir.

Müzik tarihi ve müzik teori Profesörü Ian Bent’e göre “*müzikal analiz, kökleri 1750’lere kadar giden bir disiplindir ve bu disiplinin her türlü yöntem yaklaşımının temelindeki fikir, aklı ve müzikal sesi ilişkilendirebilmektir. Başka bir deyişle: müzikal anlayışı kavrayabilmedir*”.(Grove, 2002) Kökleri 1750’lere kadar giden bu disiplinin geçirdiğı evrelerin büyük bölümünü, ilk başta hemen akla



gelebilecek ve günümüz analiz yöntemlerinin temelini oluşturan “müzikal anlayışı kavramak” üzerine yapılan çalışmalar değil; bu kavramın “tanımlanmasına” yönelik çalışmalar kapsar. Gerçek anlamda “müzikal anlayışı kavrayabilmek” üzerine çalışmalar ise, ancak, müziğin salt “kendini” ifade ettiğinin kabul edilmesi ve buna uygun terminolojinin gelişmesiyle mümkün olmuştur.

Müziğin kendi diliyle ifade edilmesi gerektiği gerçeğinin anlaşılmasındaki gecikmenin en büyük nedeni, müziğin kullanılış ve buna bağlı olarak algılanış şeklidir. Tarihsel gelişimi içerisinde müzik, ritüellerde, haberleşmede, eğlencede, çeşitli hastalıkların tedavisinde ve daha pek çok alanda, farklı konulara “araç” olarak görülmüş ve algılanmıştır. Bu durum, müziğin kendi alt dallarından başka, sosyal bilimlerin birçok dalıyla da ilişki içinde olmasını sağlamıştır. Tarihsel süreç içerisinde ele alındığında bu ilişkinin müzikal analizin gelişiminde olumlu olduğu kadar olumsuz etkileri de olmuştur. Müzikal analiz yönteminin günümüz anlayışına ulaşmasını engelleyen en önemli etken, tüm bu karmaşık ilişkisellik bağlamında müziğin içeriğinin, analizde, başka bilim dallarınca ya da başka bilim dalları üzerinden anlamlandırılması; ne var ki entelektüel zekanın salt bir ürünü olan müzikal eserin, analiz edilenin “kendisi” olarak görülmemesidir.

Müzikal analizin kendi yöntem ve terminolojisini oluşturması, bütün bilim dallarında olduğu gibi uzun soluklu bir sürecin sonucudur. Müziğin sanat dalı olarak, teknik bilgi ya da entelektüel zeka gibi, herhangi bir ön koşul gerektirmeksizin, en yaygın şekilde izlenmeye, tüketilmeye uygun olması, her türlü ortam ve şekilde yorumlanabilmesi, bu süreci çeşitli şekillerde etkilemiştir. Her ne kadar Bent’in belirttiği gibi, müzikal analizin, bilimsel bir yöntem olarak algılanması 1750'lere uzansa da, kendi başına bir dal olarak görülmeye, XIX. yüzyıl sonlarına doğru başlanmıştır. Bu süreç içerisinde de müzikal analiz, çeşitli evrelerden geçmiştir. Tüm bu evrelere, müzikal analizin bugün bulunduğu noktadan bakıldığında, temelde bunların müzik teorisi ile ilgili çalışmaların gelişim süreçleri olduğu görülür. Ancak bu süreç sonucu edinimlerin, “müzikal” analiz yöntemlerini de koşulladığı gözlemlenmektedir. Bu anlamda müzik teorisi ve müzikal analiz, birbirlerinin gelişmesine doğrudan katkıda bulunan iki disiplindir.

Müzik teorisi, üretilmiş olanı incelemek ve anlamlandırmakla ilgilenir. Müzik tarihinde eserler, üretilmiş teoriler üzerine yazılmamışlardır. Birikmiş bir külliyyatın (dağarın) incelenip, anlamlandırılması gibi ağır ve uzun bir sürecin sonunda, bestecilerin eserlerinde kullandıkları yöntemler tanımlanır ve terminoloji oluşur. İlk kez Aron'un kendi dönemine kadar olan külliyyatı inceleyerek kitabında değindiği “yazı”nın dikey durumu, yani armoni, ileri zamanlarda bestecilerin yapıtlarında kullandıkları yazım şekline dönüşmüştür. Bu, iyi yapılan gözlem ve analizlerin, sadece üretilmiş ve üzerinde çalışılanı anlamada önemli olmadığını, aynı zamanda yakın gelecekte oluşacak yeniliklerin yönü hakkında fikirler verebildiğinin de göstergesidir. Zaman içinde yöntem ve terminolojisini oluşturan “armoni” müzikal analizin çok önemli bir bölümünü oluşturur.

Analitik bir bakış açısıyla müziğin irdelenmesinin başlangıcı, müzik teorisinin ortaçağda gelişen iki dalında görülür. Bunlar modal sistemlerle ilgili çalışmalar ve müzikal “*rhetory*”dir<sup>1</sup>. Müzikal analizin o zaman taşıdığı anlam, kullandığı yöntem ve içeriğinin, bugünkü anlayışla ortak noktası oldukça az olsa da, bu çalışmalar müzikal analizin neredeyse başlangıç noktasını belirlemektedirler. Bu dönemde (XII. yüzyıldan Rönesans’a kadar) modlar hakkında yapılan çalışmalar daha çok var olan “*chant*”ların toparlanıp sınıflandırılması şeklinde başlamıştır. Daha sonra bu duruma, bu “*chant*”ların kullanılan moda, eserin bitişindeki kadans şekillerine göre sınıflandırılmaları durumu eklenmiştir. Rönesans’a ulaşıldığında ise Pietro Aron (1489–1555) ve Heinrich Glarean (1488–1563) gibi dönemin önemli teorisyenleri, Josquin’in polifonik eserlerindeki modlar hakkında istatistiksel bir değerlendirmenin ötesine geçip, modların bu eserlerdeki kullanılış şeklini irdeleyen ve günümüze kadar gelişecek bir müzikal analiz anlayışının temel basamaklarını oluşturan ilk kişiler olmuşlardır. Ayrıca Aron, “*Toscanello de la musica*” adlı kitabında müziği, yatay boyutundan başka dikey boyutuyla da gözlemleyerek ele alan ilk teorisyendir.

---

<sup>1</sup> Güzel söz söyleme sanatı, sözün kendisi kadar içeriği de önemlidir.

Müzikal analizin gelişim sürecinin başında yer alan teknik yaklaşımlar, genel olarak eserlerin incelenmesinden çok, eseri oluşturan diziler ve kullanılışlarını incelemekle sınırlı kalmış olsalar da, daha sonra müzik teorisinin bir dalı olarak, armoninin temellerini oluşturmaları bakımından önemlidirler. Zira polifonik çoksesliliğin olduğu noktanın, teknik açıdan araştırılması ve gözlemlenmesi, polifonik çokseslilik dışında bir çoksesliliği ortaya koymuştur. Polifonik eserlerin dikey boyutta incelenmesiyle uyumsuz ve uyumlu aralıkların kullanımına dair ortaya konan kurallar, bir anlamda homofonik yazım tekniğinin habercisi olmuşlardır.

Müzikal analizin gelişmesinde ve kendine belirlediği yönde ilerlemesinde önemli bir diğer sanat dalı ise “*rhetory*”dir. Müzik ve “*rhetory*”nin ilişkilendirilmesiyle, tartışılan ilk konu müzikal form olmuştur. XVI. yüzyılın önemli teorisyenlerinden Dressler’in, nasıl oratoryo (burada sözü edilen oratoryo retorik bir eser olup günümüz müzik formları sınıflandırması içerisinde yer alan oratoryodan farklıdır) “*exordium*” (açılış), “*medium*” (orta) ve “*finis*” (bitiş) bölümlerinden oluşan bir bütünsellikle yorumlandırılmaya çalışılıyorsa, herhangi bir müzik eserinin de aynı yaklaşımla ele alınması gerektiği düşüncesi, ilk defa formal bir yöntem anlayışını müziğin içine katması bakımından son derece önemli ve anlamlıdır. Bunun devamında motet, mass, madrigal, psalm ve diğer müzikal türlerin formal standartları tartışılmaya başlanmıştır. Temelde müzikle “*rhetory*”nin ilişkilendirilmesi, sadece müzikte formun tartışılmaya başlanmasına ve devamında müzikal analizin gelişimine katkı sağlamakla kalmayıp, bu ilişki sonucu “kolayca” ve “koşulsuz” olarak her ortam ve şekilde tüketilebilen müziğin, ilk kez entelektüel bir boyutta anlamlandırılmaya başlanmasını sağlamıştır. “*Rhetory*” ve müziğin kavramsal birlikteliğinin önemi bu noktada yatmaktadır.

Müzik sanatının “*rhetory*” ile ilişkilendirilmesi, müziğin akademik bir boyut kazanması açısından da önemlidir. Ayrıca bu ilişkilendirmeye, müzikte formun yoğun bir şekilde tartışılması, “müzikal form” standartlarının oluşmasına neden olmuştur. Standartların sağladığı biçimsel kolaylıkların, eser üretimini kolaylaştırdığı yadsınamaz bir gerçektir. “Standart”ların, “her alanda” sağladığı kolaylıkların

getirdiği avantajlar yanında estetik ve entelektüel perspektifi sınırlandırması yönüyle getirdiği dezavantajlar, müzik için de tarihsel süreç boyunca bir sorunsal olarak kalmıştır. Müzik, uzunca bir süreç boyunca kendi gelişim süreci içerisinde ilerlemek yerine, müzikal retorinin sınırlandırmaları içinde kalmıştır. Bir anlamda bu ilişkilendirme “müzik”in değil “*müzikal rhetoric*”nin gelişim süreci halini almıştır. Müzikal form anlayışındaki standartlar, Rönesans ve Barok dönem boyunca müzikal analizde faydalanılan yan fikirlerden çok, besteleme sürecinde uyulması zorunlu kurallar halini almıştır. Bu etkileşim sonucu müzikal eserlerin çoğu sözlü formlarda bestelenmiş, sözsüz bir müzik düşünülemez bir hale gelmiştir. Bu süreç, sonunda, müzikte en önemli türlerden biri olan opera türünü ortaya çıkartması anlamında olumlu olarak nitelenebilir. Ancak, bu ilişkiyel birlikteliğe, müzikal analizin tarihsel gelişim sürecinin perspektifi doğrudusunda bakıldığında, müzik gibi soyut bir sanat dalının, müzik dışında bir “dil” ile birleştirilerek somutlaştırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu somutlaştırma hiç şüphesiz müziğin öznel soyut yapısıyla tamamen çelişmektedir.

*“Bir müzik eserinin tamamını analiz eden ve müzikal analizi ilk tanımlayan kişi Burmeister (1566–1629) olmuştur”* (Grove, 2002). Burmeister’a göre bir müzikal eserin analizi; o eserin, modunun, ne şekil kontrpuanla yazıldığının ve müzikal cümlelerinin belirlenmesi demektir. Ancak Burmeister’in çağındaki müzikal cümlelerin, bugünkünden oldukça farklı bir anlam taşıdığı unutulmaması gereken önemli noktalardan birisidir. Burmeister’in tanımladığı yöntemeye göre analiz beş bölümden oluşur:

- 1- Modun çözümlenmesi (Determination of mode)
- 2- Tonal çeşitliliğin tanımlanması (Determination of species of tonality)
- 3- Kontrpuanın çözümlenmesi (Determination of counterpoint)
- 4- Eserin karakteristiğini oluşturan parçacıkların bulunması (Consideration of quality)
- 5- Eserin müzikal cümle ve benzer parçacıklarının ayrılması (Resolution of the composition into affections or periods)

Müzikal analiz, müziği, müzik teorisinin öngördüğü şekillerde öğelerine ayırır ve inceler. Bu nedenle, yukarıda müzikal analizin tarihsel gelişim süreci ile ilgili yapılan çalışmalar müzik teorisi bakış açısıyla derinlemesine değerlendirilmelidir. Süreç boyunca oluşan entelektüel birikim, öncelikle müziğin temel öğelerinin ayrımının yapılmasını gerektirmektedir. Bu öğelerin ayrılması “müzik”i “doğru” tanımlamaya yöneltmiştir. Bu, devamında müzikal analizi günümüz formasyonuna taşıyacak süreci başlatan temel etmendir. Zira bu öğeler incelendikçe müzikal analizde çok önemli yeri olan temel müzik teorisi disiplinleri de ortaya çıkmaktadır. Müzikal analiz ve müzik teorisinin başlangıç ve gelişim süreçleri, çalışma şekilleri gibi paraleldirler. Buraya kadar olan ilerlemelere ya da müzik hakkında tartışılan konulara genel olarak bakılırsa, bunların aslında müziği kendi içindeki ilgili parçalarına ayırırken kullanılacak temel prensiplerin gelişim süreçleri ile ilgili oldukları görülür. Bir başka deyişle bu süreç yalnız müzikal analizin değil, analizde kullanılan müzik teorisi disiplinlerinin gelişim süreçlerini de anlatır.

*“XVII. yüzyılın sonlarında, müzik teorisinde kat edilen yol kadarıyla, müzikal yapıyı oluşturan üç temel öge vardır”:*

1. *Süsleme Perdeler*
2. *Şifreli Bas*
3. *Armoni.* (grove, 2002)

Bu üç öge, asıl çatıya eklenen ya da asıl çatıyı oluşturanlardır. Dolayısıyla bu konuların hiçbiri tek başına eserin oluşumunu sağlamamasına karşın, müzikal yapının oluşumunda taşıdıkları önemden dolayı müzikal analizin konusu olmuşlardır.

Süslemeler, akor ya da diziye ait olmayan notalardır. Bunlar akor ya da diziye ait notalara yanaşık, bazen atlamalı olarak hareket ederler. Bununla beraber perdenin zaman değerini, kendinden kısa değerlere böler dolayısıyla kendi sürelerini asıl notadan alırlar. Rönesans ve Barok dönemin büyük çoğunluğunda süslemelerin performansı, çalıcının ya da söyleyen kişinin bilgi birikimine ve becerisine bağlı

kalmasının anlamı, değerlerin tam olarak doğru ifade edildiği bir notasyonun söz konusu olmadığıdır. Burada yorumcudan yorumcuya aktarılan bir sözlü gelenek söz konusudur. Günümüzde süsleme notaların doğru yazımının, müzikal metrenin, polifonik ve homofonik çokseslilik kurallarının gelişmesi ve oturması gibi pek çok konuyla ilgisi vardır. Bu konularda terminolojinin oturmaya başlamasıyla süslemelerin notasyonu gerçekleştirilebilmiştir. Bu notasyon icracıya yönelik eserin yorumlanmasını sağlayan bilgileri içerme işlevi dışında, eserin analitik yönden tanımlanmasını sağlayan önemli ipuçlarını taşımaktadır.

Müzikal yapının oluşumunda süslemelerle birlikte eserin analitik düzlemini etkileyen diğer oluşumlar da göze çarpmaktadır. Polifonik ve homofonik çoksesli müzik kurallarının oturması ve gelişmesiyle geçit, işleme, basamak gibi adlarla tanımlanan başka yabancı nota oluşumları ortaya çıkmıştır ve bunlar dönem ve stile göre değişkenlik gösteren perdelerdir. Bütün bu notaların “yabancı ses” olarak tanımlanmalarının özündeki neden, bu notaların, “çatıyı” oluşturan değil, bu çatının üstüne yapılan ilaveler olarak değerlendirilmeleridir. Bu anlamda “süslemeler”, dizi ya da akora yabancı seslerin tümünü kapsar ve “çatının” parçası değildir. Yabancı seslerin kullanım şekli ve özellikleri, dönem ve stillere göre değişkenlik gösterse de bu “yabancı sesler” çıkartıldığında, “çatıya” ulaşmak mümkün olacaktır. Çatının ortaya çıkartılmasında, yazılı eseri doğru deşifre etmek kadar eserin “doğru” şekilde yazılmış olması da önemlidir. Batı müziği, bütün süreçleriyle birlikte gözden geçirildiğinde, “çatı” kavramının anlaşılmasının, müzikal yapının oluşumunun anlaşılmasındaki önem ve etkisi çok net görülecektir.

Süsleme perdeler, diziye ya da akora yabancı perdelerin tümünü kapsar ve bu perdeler müzikal analizde önemli bir yer tutar. Her ne kadar günümüz analiz süreci içerisinde yabancı perdelerin çıkarılarak çatıya ulaşılması geçerli bir yöntem olsa da, temel analiz süreci içerisinde bu yabancı seslerin, eserin kimliğini tanımlaması açısından sık sık başvurulacak etmenler olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Müzikal analitik yapının olgunlaşma süreci içerisinde unutulmaması gereken önemli bir nokta; müzik eserlerinin üretilmiş teoriler üzerine yazılmamış

olmalarıdır. Dolayısıyla süreç burada belirtilenin tersine gelişmiş, yani yazılmış eserler incelenip anlamlandırılarak günümüzdeki noktaya gelinmiştir.

J. Fux (1660–1741), yabancı sesler ve kullanım şekilleri ile ilgili önemli çalışmalar yapmış ve 1725 yılında bu konuda, bugün de sıkı kontrpuan öğretiminde başvurulan referans kitabını yazmıştır. Sıkı kontrpuan, müziğin her türlü “ek”ten soyutlanmasını ve “çatı”ya ulaşmayı konu alır. Fux bu anlamda, kitabında “çatı”ya ulaşmanın referans yollarını vermiştir. Yabancı seslerin ayrılması yoluyla, müzikal yapının “çatı”sına ulaşılması yöntemi XX. yüzyılda müzikal analizde H. Schenker’in kendi adını taşıyan analiz yöntemine ilham kaynağı olmuş ve yöntemin temelini oluşturmuştur.

Şifreli basın da yorumu, o zamanki gelenekten ve bu tekniğe yönelik gelişmiş bir notasyon bulunmadığından, süsleme perdelerde olduğu gibi yorumcuya bağlıydı. “*Şifreli basta akor, parçalanmaz bir bütün olarak görülmüş ve buna göre bir yazım şekli gelişmiştir*” (Cook, 1987). Yorumcuya yönelik gelişen bu yazım şekli, şifreli basın yer aldığı rejistr (register) ve yüklediği görev nedeniyle de, devamında, süslemelerden soyutlanmış armonik çatının yazıyla ifadesine çıkış noktası olmuştur. Şifreli basın notasyonu, verilen nota üzerinde duyulması istenen sesleri göstermeye yöneliktir ve seslendirilen akorun eserdeki fonksiyonunu ifade etme endişesini taşımaz. Bu nedenle armoninin, şifreli basın devamı gibi düşünülmesi, armonideki kök ses kavramının ve dolayısıyla akorların tonal bağlamda fonksiyonlarının anlaşılmasını geciktirmiştir.

### Örnek 1.1.



Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi akorun yazım şeklinin, üstüne eklenecek seslerin pozisyonu hakkında bir belirleyiciliği yoktur.

Müzikal yapıyı oluşturan üç temel konunun sonuncusu armonidir. Yukarıda belirtildiği gibi müzikal eserlerde teknik olarak armoniyi gündeme getiren kişi Aron olsa da, armoniyi müzikal bir teknik olarak tanımlayan ve temel ilkelerini belirleyen tarihteki besteci ve teorisyen Rameau'dur (1683-1764). Rameau'nun teorisinin temelinde oktav, beşli ve üçlüden oluşan üç uyumlu perde vardır. Rameau bu üç konsonansın kullanım kurallarını, sesin “doğuşkanlar” kuralına dayandırır. Aslında bir ses, üretilen doğal enstrümana bağlı olarak tek başına tınlatıldığında değişik doğuşkanları farklı etkilerle içinde barındırır. Bu seslerin tınlama sıraları ve tekrarlanma sıklıkları armonide kök ses kavramını ortaya çıkartmıştır.

Yukarıda bahsi geçen tüm olgular aslında bestelenen müzik ile birlikte kendiliğinden ortaya çıkıp daha sonra tarihsel devinim içerisinde kendi gelişim süreçlerini koşutlamışlardır. Bu süreçler boyunca oluşan terminoloji ise, ülkelere göre farklılıklar göstermektedir. Bunun her ne kadar nedenleri çeşitlilik gösterse de asıl önemli olan, müziğin parçalarının nasıl adlandırıldıkları değil, müzikal dilin algılanmaya çalışılması sırasında, müziğin parçalarının nasıl ayrıldığıdır. Bu ayrılan parçalara bakıldığında bunların farklı isimlerde aynı parçalar olduğu görülür. Bu da batı müziğinin yapısal kurgusunun bileşenlerinin oluşumunun değişmediği anlamına gelir. Mantığı doğru kurulmuş ve amacı iyi belirlenmiş bir müzikal analizin doğru işlemesi için, parçaları doğru şekilde ayırmak son derece önemlidir ve bu da bütün yukarıda adı geçen konuların oldukça iyi sindirilmiş olması ile mümkündür. Yapısının, müziğe kazandırdığı avantaj ve dezavantajlardan biri olan müziğin çok yaygın ve kolay tüketilebilirliği, çok çeşitli yöntem ve yaklaşımlarla analiz edilmesine olanak tanır. Ancak, sağlam bir “müzikal anlayışı” barındıran sağlıklı bir “müzikal analiz” için müzik teorisinin temel prensiplerinin önemi büyüktür.

Temel prensipler hakkında genel fikrin oluşmasından sonra doğal olarak bu prensiplerin kendi içlerindeki gelişim süreçleri başlar. Şüphesiz bu süreçlerin her aşaması, müzikal analize katkıda bulunan fikirlerle doludur. Ancak bu çalışmada müzikal analiz konusuna “katkıda bulunan” etmenler yerine, müzikal analizin kendine yoğunlaşılacaktır.



### 1.3. Müzikal Analizde Farklı Yöntemler

Müzikal analizde, eserin oluşumunu niteleyebilecek entelektüel sınırların irdelenmesi temel prensip olduğunda, bu da başlı başına bir entelektüel süreç olacağından, bunun için farklı disiplinlerce önerilebilecek farklı yöntemlerle karşılaşılması şu an analiz altyapısının neden günümüzde bu kadar çeşitliliği barındırdığı sorusunun cevabıdır. Müzikal analiz hakkında, bu çalışmada buraya kadar tartışılanlardan çıkartılması gereken en önemli yargı, müzikal analizin, adı konmuş ve zaten var olan bir yolda ilerlemediği, bugün isimleriyle anılan analiz yöntemlerinin buldukları noktaya gelmelerinin ardında büyük bir birikim ve uzun yıllar olduğudur. Analizde kullanılacak yöntemi belirlemede analizin amacı kadar, analiz edilecek eserin öznelliğini göz önünde bulundurmak en doğrusudur. Her ne kadar müzik kadar soyut bir dalda, tek bir yöntemle farklı sonuçlara ulaşmak mümkünse de, bu farklı sonuçların, yöntemin, kendi içinde taşıdığı ve dolayısıyla getirdiği kısıtlamalar nedeniyle, belli bir çerçevenin dışına çıkması mümkün değildir.

Bu doğrultuda, çeşitli teorisyenler analizi, kullandığı yöntemlere göre çeşitli başlıklarla sınıflandırmışlardır. Bent, müzikal analiz hakkındaki yazısında, müzikal analizin sınıflandırılmasına dair H. Erpf ve Meyer'in (1918-) görüşlerine yer vermiştir.

*Erpf müzikal analizi “constructional analysis” (yapısal analiz), “psychological analysis” (psikolojik analiz) ve “analysis of expression” (ifade analizi) olarak üç sınıfa ayırır. Meyer ise müzikal analizi “formal” (formal), “kinetic-syntactic” (akış dinamiği) ve “referential” (gönderimsel) olmak üzere üç gruba ayırır. (Grove 2002)*

Aslında bu iki farklı gruplandırmanın, isimleri ötesinde içerikleri açısından irdelendiğinde tam örtüşmemekle beraber çok da farklı olmadıkları görülür. Şöyle ki;

Meyer'in "formal" analiz sınıflandırması eserin yapısı ile ilgilidir. Yapıyı oluşturan parçaların yapının oluşumundaki fonksiyonlarını ve bu parçaların birbirleriyle olan ilişkilerini inceler. Dolayısıyla Erpf'in "*constructional analysis*" sınıflandırması ile örtüşmektedir. "*Psychological analysis*", özünde "*kinetic-syntactic*" gibi müzik eserinin akışıyla, zaman içindeki dinamik gelişimi boyutunda ilgilenir. Son olarak "*analysis of expression*" eserin ruhsal modu, taşıdığı dış etkiler vs. ile ilgilenir ki bu da "*referential*" analizle örtüşmektedir. Bent'in yazısında yer verdiği bir başka sınıflandırma Dadlhaus'un sınıflandırmasıdır. Dahlhaus (1928-1989) müzikal analizi "*formal analysis*", "*energetic*", "*Gestalt<sup>2</sup> analysis*" ve "*hermeneutics*" (yorumlama) olmak üzere dört gruba ayırmıştır. Yine bu isimlere ve isimlerin ötesinde içeriklerine bakarsak bu sınıflandırmaların da biri hariç diğerleri ile örtüştüğü görülür. Hiçbiri ile örtüşmeyen "*Gestalt analysis*" ise, müziğin kendi içindeki bütünlüğü, yapıyı oluşturan her parçanın birbiriyle bağlantılı bir "organizma" olduğu fikri üzerine kuruludur.

Aslında müzikal analizde yöntemlere önyargısız ve açık fikirle bakıldığında, analizde tam bir sınıflandırma yapmanın (bir bakıma) çok mümkün olmadığı görülür. Herhangi bir sınıflandırma içinde yer alan analiz yönteminin, bir diğerini, ya da yöntemlerden herhangi birinin, bir diğerini keskin sınırlarla dışlamadığı da açıktır. Burada önemli olan kimin hangi şekilde bir yöntem geliştirdiği ya da hangi yöntemin diğeri ile ne kadar örtüştüğü değil tüm bu yöntemlerin, içeriğin farklı bir yönünün yorumlanmasına getirdiği işlevselliktir.

#### **1.4. Analiz Yöntemlerine Genel Bakış**

Analiz yöntemlerinin sınıflandırılabilmesi için sınıflandırmanın hangi başlık adı altında yapılacağına karar verilmesi gerekir. Müzikal analiz, yukarıda da çeşitli şekillerde belirtildiği gibi seçilen konu dışında, konunun ele alınışı açısından da açıklımları çok ve çeşitlilik gösteren bir disiplindir. Dolayısıyla bütün analiz

---

<sup>2</sup> Psikoloji tarihinde önemli bir yeri olan Gestalt teorisine göre, tüm zihinsel edimlerde anlam, durumun bütününe algısından çıkar, eğer parçalara ayırarak, öğelere bölüp sonra toplayarak yaklaşırsa, anlam gözden kaçır. Bütün, her bir parçadan farklıdır ve parçaların hiçbirinin taşımadığı özellikler taşır. (Longman WEB)

yöntemlerini listelemek mümkün değildir. Bu çalışmanın bu bölümünde, analizin amacı ele alınmaksızın “müzikal yapı”nın çözümlenmesi için, bir anlamda “zorunlu” olan “müzikal” analiz yöntemleri tartışılmaktadır. Günümüzde literatür içerisinde göze çarpan analiz yöntemlerinden bazıları:

#### **1.4.1. Armonik Analiz**

Müzikal analizin temel yöntemlerinden biri olan “armonik analiz”in kökleri, daha önce sözü geçen modların toplanması ve sınıflandırılması ilkelerine dayanır. Modların toplanıp sınıflandırılması ve kullanım şekillerinin belirlenmesinden sonra gelişen yazım teknikleri ve müzik teorisi üzerine yapılan çalışmalar, armoninin bilimsel temelini oluşturmaktadır. Armoninin temel prensiplerinin oluşumundan sonra göze çarpan en temel olgu, kronolojik gelişim içerisinde tonalite ve tonalitenin prensiplerinin olgunlaşmasıdır. Analiz edilen eserdeki tonal yapının çözümlenmesi, özellikle XVIII. ve XIX. yüzyıla ait müzik eserlerinin analizinde çok önemli bir yer tutar. Armoni, müziğin “*rhetory*” ile ilişkilendirilmesinden sonra müzik eserlerine getirilen formal yapı anlayışının çözümlenmesinde, tonaliteye yabancı seslerin çıkartılarak müzikal iskeleti oluşturan asıl seslerin bulunmasında ve “müzikal analiz” de kullanılan, “anti müzikal” olmayan önemli bir eleman, bir yöntemdir.

Armonik analiz, sağladığı açılımlarla, müzikal analizin bütününde önemli yer tutar. Armoninin temel kuralları ses fiziğine dayandığından bu kurallar ekollere göre farklılık göstermezler. Ancak ne var ki yorumlamadaki farklılıklar terminoloji farklılıklarını getirmiştir.

Armonik analizde yabancı seslerin çıkartılmasından sonra kalan çatı, çeşitli şekillerde notaya alınmıştır. Bu notasyon, eserin sadece armonik kurgusunu ve akorların birbirleriyle olan ilişkilerini çözümlenmek amaçlıdır ve temelleri örnek 1.’de gösterilen, şifreli basın notasyonuna dayanmaktadır. Bu yazım şekli, armonik analizin asıl olarak üzerinde durduğu, akorun tonalite ile olan ilişkisini, melodik durumunu veya rejistrini ifade etmekten uzak olup, sadece verilen bas notası üzerine hangi aralıkların ekleneceğinin şifreler halinde gösterimidir. Oysa analizde, yapısal

olarak hangi sesin neden daha önemli olduğunun açıklanması gibi, bundan çok daha fazlasına ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaca karşılık çatıyı oluşturan armoninin, Romen rakamlarıyla şifrelenmesi yöntemi ortaya çıkmıştır.

### Örnek 1.2.

The musical notation for Example 1.2 is a single system of two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are indicated by Roman numerals below the staff: I, V<sub>6</sub>, VI, III<sub>6</sub>, IV<sub>6</sub>, V, and I. The chords are: I (G), V<sub>6</sub> (E), VI (F#), III<sub>6</sub> (Bb), IV<sub>6</sub> (C), V (D), and I (G).

Örnekte gösterilen akorlar, içinde bulunduğu eserin tonuyla olan ilişkisi, içerdiği seslerin melodik durumu, akor seslerinin yerleşimi gibi pek çok boyutlarıyla ifade edilmişlerdir. Bu yöntem eserin bütününe bakmayı zorunlu kılar. Zira bu şifrelemeyi yapabilmek için analiz sürecinin başlangıcında eserin tonunun belirlenmesi gerekir. Ancak sadece bu da yeterli değildir; yöntemin kendisi, akorun eser içindeki fonksiyonunun önemi ön planda olması esasına dayandığından, bir akorun salt hangi durumda (kök ya da çevrim) ve tonalitenin kaçınıcı derecesinde olduğunu belirleyerek eser içindeki fonksiyonu da belirlemiş olmayız. Bunun için bakış perspektifi genişletilmeli, akor, öncesi ve sonrası ile ele alınmalıdır. Aşağıda ilk on ölçüsü gösterilen, Beethoven’ın “*Pathétique*” sonatı üzerinde örneklenecek olursa, ikilikler bazındaki armonik fonksiyonlar birinci ölçüde I-V, ikinci ölçüde V-I şeklindedir. Birinci ölçünün üçüncü zamanındaki ve ikinci ölçünün birinci ve üçüncü zamanlarındaki akorlar değerlendirme dışı bırakılmaktadırlar. Takip eden ölçülerdeki akorlar da ele alınırken de, onuncu ölçünün sonunda varılan akorun, ana tonda taşıdığı fonksiyon göz önünde bulundurulmalı ve akorların fonksiyonları sondan başa doğru bir sırayla ele alınmalıdır. Böylelikle akorlar, öncesi ve sonrasıyla değerlendirilmiş ve sadece buldukları yer bazındaki işlevleriyle değil, eserin genelinde taşıdıkları işlevleriyle tanımlanmış olurlar.

### Örnek 1.3.

Grave Op. 13 1798/99

8

*fp*

*fp*

*ff*

*p*

*ff*

*p*

*cresc.*

*fp*

*p*

*attaca subito il Allegro:*

Armonik analiz, analiz edilecek eserin armonik dilini çözümlmeye yönelik bir çalışmada, yöntemin ve analizin kendisini oluşturur. Ancak analizin asıl konusunun, eserin armonik yapısı olmadığı ve asıl yöntemde, armoninin yardımcı eleman olarak işlev gördüğü durumlar da vardır. Schenkerian analiz ve formal analiz, armonik analizi yardımcı eleman olarak kullanan analiz yöntemlerindedir.

Armonik analizde, armonik yazının çözümlenmesi anlamında olmasa da, çatıya ulaşmada kullanılan yöntemlerin temellerini belirleyiciliği ve başka yöntemlere de ilham kaynağı olması bakımından kısaca değinilmesi gereken diğer

bir yaklaşım Fux'unkidir. Fux'un belirlediği, uyumlu ve uyumsuz aralıkların kullanım kuralları, armonik analizde çatıya ulaşmada dayanak olarak alınan kurallardır. Bu Schenker'in yöntemine de çıkış noktası olmuştur. Ancak Fux'un yönteminin, teknik olarak detayda kalarak eserin bütününe algılanmasında yetersiz kalması nedeniyle Schenker ve diğer analiz yöntemleri, Fux'un yaklaşımını, tekniğin kendisi olarak değil de kendi tekniğine bir çıkış noktası olarak almaktadırlar.

### 1.4.2. Schenkerian Analiz

Schenkerian analiz, aslında çıkış noktasını Schenker'in yönteminden almış, fakat sonuçta Schenker'in kendi yaptığı analizlerden farklı olabilen ve Schenker'in ölümünden sonra onun öğrencileri tarafından geliştirilmiş pek çok farklı tekniği de kapsayabilen, genel bir terimdir. Yöntemin temelinde, müziği süslemelerden arındırarak sadeleştirme ve çatıyı oluşturan önemli parçaları vurgulamak vardır. Armonik analiz de bir anlamda aynı yöntemi kullanmaktadır. Ancak Schenkerian analiz, armonik analizden farklı olarak, çatıyı oluşturan bu parçaların, eserin akışı içinde "hangi amaçla ve nasıl" organize olduğu sorusuna cevap arar. Schenker bunu kendi yöntemini ve düşüncelerini anlattığı kitabında, yöntemin "psikolojik" boyutu olarak adlandırır. (Schenker, 1935)

Schenker için eserin organizasyon şekli, doğuşkanlar kuralına göre bellidir ve yöntemin temeli bu kuralın, seçilen eserde hangi şekilde organize olduğunu bulmaktır. Schenker'e göre müzikal yapılar, tonal yapıda tonik akorunun "uzaması"dır. Diğer parçalar bu temel seslere ulaşmakta kullanılan basamaklardır. Eserin üzerine kurulduğu bu "uzama" fikrini, yani tonik akorunun eserdeki organizasyon şeklini, "*ursatz*" (fundamental structure-temel yapı) olarak adlandırır ve bunu iki parti halinde yazılmış bir satırda özetler. "*Ursatz*", tonik akorunun seslerinin birinden başlayarak akorun kök sesine inici bir hat oluşturur. Bu hattın adı "*urlinie*" (temel hattır)dır. Schenker'in "*ursatz*"ının soyutlanmış hali do majör tonunda aşağıdaki gibidir.

### Örnek 1.4.

The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, there are 15 notes with fingerings indicated by numbers 1-8 and accents (^). Below the staff, there are Schenkerian symbols: I, V, I, I, V, I, I, V, I. The notes are: G4 (1), F4 (2), E4 (3), D4 (4), C4 (5), B3 (6), A3 (7), G3 (8), F3 (1), E3 (2), D3 (3), C3 (4), B2 (5), A2 (6), G2 (7). The Schenkerian symbols are: I (under G4), V (under F4), I (under E4), I (under D4), V (under C4), I (under B3), I (under A3), V (under G3), I (under F3).

“*Ursatz*”ın buradaki anlatımı oldukça soyuttur. Pratikteki anlam ve kullanım şekli aşağıdaki örnekte, Schenker’in kendi yaptığı “*Fünf Urlinie-Tafel*” (1932) ismiyle yayınlanmış analizinde görülebilir. Eser Chopin “*do minör etüd, op.10 no.12*”

### Örnek 1.5.

Ursatz

1. Schicht (2 Teilig) Takte: III 18 21 27 28 40 41

2. Schicht (4 Teilig) Takte: I 11, 17, 18, 21, 27, 28, 37, 40, 41

3. Schicht Stufen: I (Teiler) I (Teiler)

Vordergrund Takte: [5]

Mittelgrund: (Nbh) —

Vordergrund: (Nbh) —

Detailed description: The image shows a Schenkerian analysis of a musical piece. It is divided into three layers (Schicht) and a foreground (Vordergrund). The Ursatz is at the top. The first layer (1. Schicht) is a two-part structure with measures III, 18, 21, 27, 28, 40, and 41. The second layer (2. Schicht) is a four-part structure with measures I, 11, 17, 18, 21, 27, 28, 37, 40, and 41. The third layer (3. Schicht) shows the underlying structure with measures I and I (Teiler). The foreground (Vordergrund) shows the surface structure with measure [5]. The analysis includes various annotations such as 'Brech', 'Terzzug', 'Sechszug', 'Nbh', and 'ges'. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols like beams, slurs, and brackets.

Schenker analizinde, eseri; “*foreground*” (ön plan), “*mittelgrund*” (orta plan) ve “*hintergrund*” (arka plan) olmak üzere üç boyuta ayırır ve inceler. Her boyut,



kendi satırında, geleneksel notasyon sembollerinin farklı anlamlarda kullanımıyla ifade edilir.

“*Foreground*”, süslemeler ve perde tekrarlarının çıkarılmasından sonra kalan kontrpuantik desenleri gösterir ve dinleyicinin duyduğu ana yapıyla en fazla örtüşen plandır. “*Mittelgrund*”, birden fazla satırda gösterilebilir ve ön planın taşıdığı, müziğin “yüzeyine” ait bütün detaylardan arındırılmıştır. Bu plan, ön planda dağınık olarak bulunan yapısal elemanları bir arada gösterir. Son olarak “*hintergrund*”, melodiyi ve armonik fonksiyonu temsil eden az sayıda sesle, “çekirdeği” gösterir.

Schenker’in grafik olarak ifade ettiği bütün “plan”lar, “*foreground*” hariç, grafik üzerinde birbirine paralel ve yatay olarak gösterilmişlerdir. Kolaylıkla, eş zamanlı takip edilebilir, birbirleriyle kıyaslanabilir; dikey olarak ilişkilendirilebilirler. Bu grafiklerde kullanılan Romen rakamları armonik dereceleri; üzeri şapkalı Arap rakamları tonun melodik derecelerini; şapkasız Arap rakamları ise ölçü numarası ve bas şifrelerini ifade eder. 3 ve 4. satırlardaki içi boş nota kafaları, “yapısal” olarak, içleri dolu olanlara oranla, daha önemli olan perdeleri ifade eder. Uzun kuyruklarla birbirine bağlanmış, içi boş nota kafaları, eserin temel yapısındaki perde yönelmelerini gösterir. Bağ işaretiyle birbirine bağlanmış siyah nota kafaları, melodik hattaki gelişimleri ( çoğu zaman buna sözlü ilaveler de yapılabilir: “üçlülerle yukarı arpejler vb.”) belirtir. Noktalı bağ işareti, araya girmiş başka notalardan sonra tekrar edilen yapısal notaları; küçük yazılmış dörtlükler, “yardımcı nota” gruplarını (3. Satırdaki do-si-do gibi) ifade eder.

“*Foreground*” grafiğinin en alt kısmında gösterilen I-IV-V fonksiyonları orta planda sadece I olarak gösterilmiştir. Bu Schenkerin tonalite ve modülasyon anlayışının göstergesidir. Schenker geleneksel anlamdaki modülasyonu tamamıyla reddeder. Eser içindeki ton değişiklikleri, bir bakıma diyatonik armoninin detaylandırılmasıdır.

Schenkerian analiz, genel yapısı ve tekniği itibarıyla “tonal müziğin analizi” için uygun bir yöntem sunmaktadır. Analizin grafik olarak gösterimi, “uzama”

kavramı, yapıyı ayırma ve ayrı satırlarda gösterme fikirleri tonal olmayan müziği analiz etmede kullanılabilir elemanlar olsa da, “*ursatz*”ın tonal olmayan müzikte karşılığını bulması biraz güçtür.

### 1.4.3. Tematik Çözümleme (Reti) ve Fonksiyonel Analiz (Keller)

N.Cook “*A Guide to Musical Analysis*” (Cook, 1987) adlı kitabında, fonksiyonel analizi “psikolojik yaklaşımlar” başlığı altında inceler ve bu yöntemin en önemli temsilcileri olarak Reti ve Keller’i gösterir. Reti’nin müzikal kurgu hakkındaki düşüncelerinin köklerini, Schoenberg’in 1932 yılında bir radyo programında yaptığı, kendi eseri olan op.22, Dört Şarkı’nın analizinde örneklendirerek açıklamıştır. Schoenberg’in kendi analizine göre, kendisinin, müziğinde temayı kullanma şekli, Beethoven ve Wagner’in müziklerinde temayı kullanma şekillerinden farklı değildir. Burada Schoenberg’in analizi, pek çok teorisyene ilham kaynağı olmuştur. Bu teorisyenler, temanın duyulur bir konumda olmadığı hallerde bile müzikal dokunun arka planında mutlaka bir işlevi olduğunu varsayarlar. Bu yaklaşım İngiltere’de çok kabul görür ve R. Reti ile H. Keller yöntemin başlıca temsilcileri olurlar. Yönteme “fonksiyonel analiz” adını veren Keller olmuştur.

Reti’ye göre müzik yatay süreçte gelişen bir yapıdır. Yazılarında, bestecinin yazmaya başladığı sırada kafasında, teorik planların değil, çeşitli şekillere sokabileceği, yoğurabileceği “motif”in olduğunu savunur. Motifin içindeki detaylar ve bunların gelişimleri, bir üst düzey olan, “tematik desenleri” oluştururlar. Bu “desenler” bütün bölümlerde, formal bölmeler arası köprü, modülasyonları hazırlama gibi çeşitli işlevler görür. Bunların birlikteliği tüm bölümlere yayılmıştır, bütün temaların iskeletini oluşturur ve dolayısıyla eserin dış mimarisinin hatlarını belirler. Asıl formu ve dolayısıyla müzikal yapıyı belirleyen temadır ve armonin organizasyonu temanın gelişimine bağlıdır. (Cook, 1987)

Yukarıda belirtildiği gibi yöntemin çıkış noktası, Schoenberg’in bir radyo programında yaptığı kendi eserinin analizidir. Cook’un da kitabında kullandığı, bu

adı geçen eserin analizine geçmeden önce, Perle'nin “*Serial Composition and Atonality*” (1977) adlı kitabından bir alıntıyla, Schoenberg'in op.11, Üç Pişano Parçasından bir pasaj üzerinde, Schoenberg'in, temadan çıkarttığı hücreleri, eserin armonik dokusuna taşıyışını nota üzerinde örneklendirmek açıklayıcı olacaktır

### Örnek 1.6.



Schoenberg'in op.22, “Dört Şarkı”sı, son derece yoğun bir dokuyla kurulmuş büyük orkestra eseridir. Eser, hafif bir eşlikle beraber, klarinetin solosuyla başlar ve Schoenberg kendi eserinin kendi yaptığı analizinin temellerini, bu solonun içeriğine dayandırır.

### Örnek 1.7.





1.ve 2. Satırlarda Schoenberg, baştaki temayı, müziğin devamında nasıl kullandığını göstermiş. 3. Satırda ise birinci satırın altında ters konmuş köşeli parantezlerle işaret edilen hücrelerin, eserin devamında nasıl kullanıldığına işaret edilmiştir.

Buraya kadar, Reti'nin yöntemine çıkış noktasını açıklamak için anlatılanlar yöntemin genel hatlarının anlaşılması için yeterlidir. Ancak Reti, Schoenberg'in bu yaklaşımını tonal müzik için kurgular. Bu, pratikte bazı farklılıklar yaratmaktadır; örneğin atonal müzikte olduğu gibi temadan çıkartılan bir hücreyi, armonik dokuya taşımak mümkün olmayabilir. Dolayısıyla yöntem armonik kurguyu ikinci plana atar. Unutulmaması gereken, Reti'ye göre müziğin asıl gelişiminin, temanın yatay boyuttaki gelişimi olduğudur.

Reti için araştırılması gereken iki önemli konu vardır; bunlardan ilki temanın büyük ölçekli formlardaki kullanım şekli, ikincisi ise temanın, yaratma sürecinde bestecinin kafasındaki rolüdür. Ona göre detaylı bir analiz süreci, yapısal olarak karmaşık ve büyük ölçekli eserlerin farklı bölümlerinin temalarında bile aynı motif gruplarını ortaya çıkartabilmektedir. Bunu da, aşağıdaki örnekte gösterildiği haliyle Beethoven'in “*Pathétique*” sonatıyla örnekler.

### Örnek 1.8.

From R. Réti:  
'Thematic Patterns in Sonatas  
of Beethoven' (1967),

Prime motif soprano (bar 1)  
Concluding motif soprano (bar 4)  
Finishing motif soprano (bar 1)  
Note-repetition tenor (bar 1)

Inversion bass (bar 1)  
Inversion bass (bar 1)  
Inversion alto (bar 1)  
Inversion bass (bars 1-2)

Her ikisi de “fonksiyonel analiz” yönteminin önde gelen temsilcileri olarak görülseler de Keller’in müzikal yapı hakkındaki görüşü Reti’nin anlayışından daha karmaşıktır. Keller’e göre müzikte “ön plan” ve “arka plan” olmak üzere iki boyut vardır. Ön plan zaten açıktır ve dinleyen tarafından kolaylıkla deşifre edilebilir, arka plan ise aynı materyalden türetilmiş pek çok karmaşık yapıyı içerir. Reti motiften çıkarttığı desenlerde, motifin aralıksal kurgusuyla sınırlı kalırken, Keller aynı zamanda motiflerin ritmik boyutlarındaki değişiklikleri de değerlendirmenin içinde almıştır. Keller’e göre analizi yapan kişinin yapması gereken de zaten, eserin içine yayılmış olan “temel fikri” bulmaya çalışmaktır.

Keller ilk yıllarda çalışmalarını kaleme alınmış sözlü yorumlar halinde sunduysa da, daha sonraları müziğin müzikle ifadesinin, müziğin sözle ifadesinden daha uygun olacağı görüşünü benimsemiş ve analiz ettiği yapının oluşumunu açıklamak amacıyla eserin kurgusal yapısını, aynı kurguyu taşıyan bir bestelemeye ifade yoluna gitmiştir. Ancak ne yazık ki bütün bu çalışmalar canlı performanslar halinde gerçekleşmiş ve dolayısıyla bu çalışmalardan günümüze yazılı belge ulaşmamıştır.

#### 1.4.4. Formal Analiz

Formal analiz, müzikal yapıyı oluşturan parçaların her birinin bir diğeri ile olan ilişkisi, aralarındaki benzerliklerin, zıtlıkların vb. ortaya çıkarılabilmesi olarak tanımlanabilir. Formal analizde de diğere yöntemlerde olduğu gibi yapıya ait çözümlenmeleri ifade eden işaretler kullanılmaktadır ve geleneksel yöntemde bunlar için harfler tercih edilmektedir.

Aynı fikrin tekrar duyurulması AA, çeşitlemesi AA<sup>1</sup>, farklı fikirler AB gibi şekillerde gösterilir. XVIII. yy. sonları ve XIX. yy. boyunca teorisyenler, bütün müzikal formlara uyarlanabilecek formal modeller belirlemişlerdir. Bu modeller temelde iki kalıp halinde ifade edilmiştir; AB ve ABA. Almanlar ise kendi terminolojilerinde bunu “iki bölmeli” (alm: *zweiteiliges* ing: *binary form*), “üç bölmeli” (alm: *dreiteiliges* ing: *ternary form*) “şarkı formu” olarak adlandırmışlardır. Bu iki tür, daha çok, cümle yapısı düzenli 8 ölçü ve katları şeklinde gelişen dans türlerini tanımlamada dayanak olarak alınır. Daha büyük ölçekli formlar için esas modeller “Sonat” formu ve “Rondo” formudur ve bunlardan birincisi “iki bölmeli” formun, ikincisi ise “üç bölmeli” formun genişlemesidir. Sonat formunda genişleme, gelişim bölmesiyle, rondo formunda ise tekrarlanan A’dan sonra gelen yeni bölmelerle olur. Her iki genişleme türünün birlikte kullanılmasıyla “Rondo-Sonat” formu ortaya çıkmıştır. Analiz detaylandırıldıkça, bu tanımlayıcı bölmeler için, cümlenin belli yerlerinde kullanılan kadansların türleri gibi konularla daha inceltilmiş ölçütler konulmuştur.

Formal analizin, günümüz analiz yöntemlerine getirdiği en önemli kazandırmalarından birisi Tovey’in müzikal form terminolojisidir. Her ne kadar bu terminoloji Tovey’in literatüründe formal yapıları tanımlamada yardımcı olsa da, bu kavramsal birikimin farklı analiz yapılarına izdüşümü, diğere analitik yöntemlerin zenginleşmesini sağlamıştır. Zira formal yapının bölümlerini tanımlamada kullanılan geçiş, gelişme, köprü kavramları bu etkileşim sonucu açıklığa kavuşmuştur.

#### **1.4.5. Dağılım Analizi –Simgesel Analiz**

Fransa çıkışlı bu yöntem bugün de, Kanada dahil, Fransızca konuşulan ülkelerde, yaygın biçimde kullanılmaktadır. Simgesel analiz, simgeleri inceleyen

simge bilimle bağlantılıdır. Simge bilimi, müzikal analizinde düşünmek biraz çelişkili görünse de, yöntem doğru oluşturulduğunda, analitik bir sonuç çıkarmak olanaklıdır.

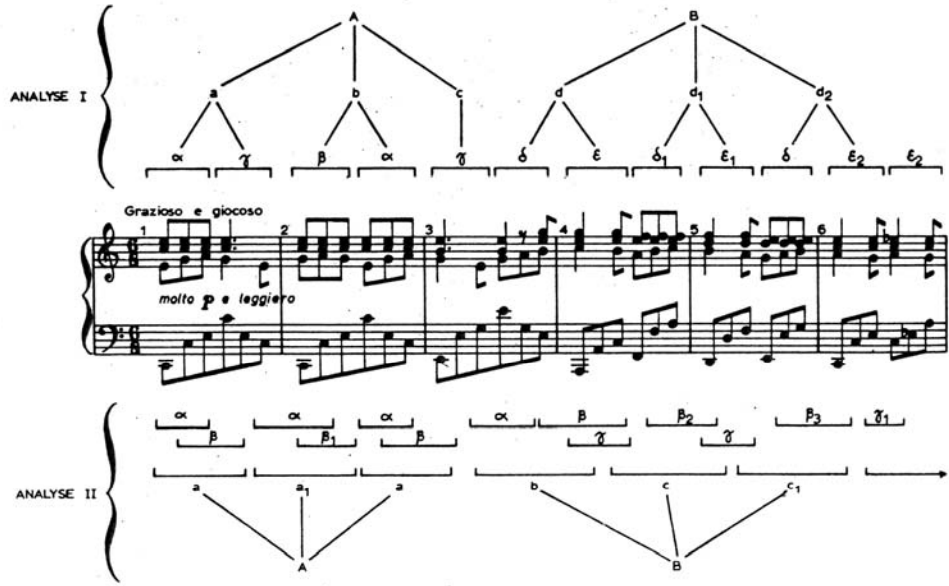
Simgesel analizde önce eserin kurgusunda yer alan elemanların her biri sınıflandırılır ve bu elemanların eser boyunca nasıl dağıldığı araştırılır. Bu elemanların eser içindeki dağılımlarının nasıl olduğuna bakılırken aynı zamanda bu dağılımın belli bir sistematiğinin olup olmadığı da araştırılır. Yöntem, müziği oluşturan elemanların, yatay dağılımının organizasyonu olduğu fikrine dayanır. Bazı teorisyenlerin bu yöntemi “Dağılım Analiz”i olarak adlandırmalarının sebebi de buradan kaynaklanmaktadır. Kullandığı teknikler sonraki bölümde açıklanacak olan SPT (PCS)’ye, ve yukarıda genel hatlarıyla açıklanan, Reti’nin “tematik analizine” benzetilebilir.

Eseri oluşturan hemen her türlü tema, motif, hücre vb. harflerle kodlanır. Harflerin yazılış şekilleri, işlevlerine göre belirlenir. Tekrar eden öğeler için alfabenin başından seçilen büyük harfler kullanılırken, tekrar etmeyen öğeler için büyük harfler alfabenin sonundan seçilir. Böylelikle ortaya  $A+B+X+Y$  (*niveau I*) gibi bir dizi sembol ortaya çıkar. Daha küçük müzikal elemanlar, küçük harflerle ifade edilir. Böylelikle  $A= a+b$  (*niveau II*) ve  $X=a+c$  ise  $A+X =A+A^1$  şeklinde ifade edilebilir. Buraya kadar yapılan işlemlerin her biri bu sembolleri kullanan N. Ruwet tarafından birer katman olarak değerlendirilir ve bu katmanların hiyerarşik bir sıralaması vardır. Katmanlara Ruwet’in verdiği isimler yanlarında belirtilmişlerdir. Ruwet’in en üst seviyesi “*niveau0*” ’dır. Bu en üst seviye, parantez içinde arap rakamlarıyla ifade edilir. Böylelikle  $A+X+A+Y (1)$  şeklinde gösterilebilir.

Yöntem Forte, Boretz gibi pek çok farklı teorisyen tarafından kullanılmış olup bu yöntemin standart bir yazım şekli yoktur. Ne var ki yöntemin genel mantığı anlaşıldıktan sonra, yapılmış bir analizi genel hatlarıyla okumak için fazla çabaya gerek kalmamaktadır.

**Örnek 1.9.**





A <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>		A <sub>1</sub>					30	78
A <sub>2</sub>		B <sub>2</sub>		A <sub>2</sub>	4	6	7	15	22	93
A <sub>3</sub>		B <sub>3</sub>		A <sub>3</sub>				15		54
A <sub>4</sub>		B <sub>4</sub>		A <sub>4</sub>	4	6	8		22	
A <sub>5</sub>		B <sub>5</sub>		A <sub>5</sub>	4	4		16		
A <sub>6</sub>		B <sub>6</sub>		A <sub>6</sub>	4	4	4	18		48
A <sub>7</sub>				A <sub>7</sub>	3	3	3	6		45
A <sub>8</sub>				A <sub>8</sub>	4	4	6	6	6	
A <sub>9</sub>				A <sub>9</sub>	3	4	4	12	19	21
A <sub>10</sub>				A <sub>10</sub>	4	4				34
C <sub>1</sub>		D <sub>1</sub>		A <sub>10</sub>	4	4	8		14	42
C <sub>2</sub>		D <sub>2</sub>		A <sub>11</sub>	6	6	12	12	12	12
C <sub>3</sub>		D <sub>3</sub>		A <sub>11</sub>	3	3	10	12	12	12
C <sub>4</sub>		D <sub>4</sub>		A <sub>11</sub>	3	3	4	9		42
		D <sub>5</sub>		A <sub>12</sub>	3	3	3			90
		D <sub>6</sub>		A <sub>12</sub>	3	3	3			42
				A <sub>13</sub>	6	6	12	12	12	12
				A <sub>14</sub>	6	6			36	42

Yukarıdaki üç analiz, üç farklı eserin yapılarının farklı oluşumlarının Nattiez tarafından ele alınmasıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### SINIFLANDIRILMIŞ PERDE TAKIMLARI (SPT)

Müzikal analizin evrimsel gelişim süreçlerinin sonundaki olgunlaşmaya en önemli etken, “müzikal” analiz için, müzik eserinin “kendi diliyle” “çözümleme”si gereğinin anlaşılmış olmasıdır. SPT yönteminin bir besteleme tekniği olarak yararlanılmasından başka müzikal analizde bir yöntem olarak kullanılması da, müziğin kendi diliyle çözümlenme ihtiyacı gibi, belli bir stilin kendi diliyle çözümlenmesi ihtiyacının bir sonucudur. SPT yöntemi, tonal olmayan müzikte, eserin her türlü “perde” malzemesinin çözümlenmesinde kullanılan bir yöntemdir.

#### 2.1. SPT Yönteminde Perde: Perde Sınıfı (PS)

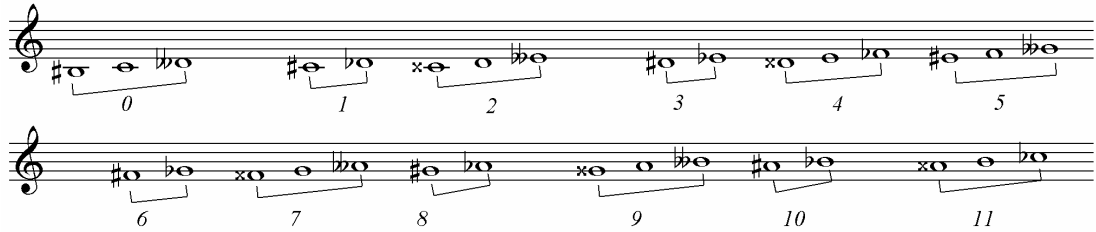
Çalgılar ürettikleri sesin karmaşıklığı nedenleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Bu olgunun müzikal terminolojide adı “tını” (timbre) dır. Tınıyı koşutlayan temel ölçüt, çalgıya özgü sesin frekans spektrumundaki çeşitliliğidir. Bir başka deyişle her ne kadar değişik iki çalgı aynı notayı seslendirse de, bu notaya ait sesi duymakla beraber, dinleyici çalgının da ayrımına varmaktadır. Dolayısıyla bu ayrımı fiziksel anlamda netleştiren temel odak noktası asıl çalınan notanın frekansı ile (fundamental frequency) çalgının akustik karakteristiğinden doğan ana frekansa bağlı yan frekanslardır (side frequencies). (Germen, 1991, s11) Perde (pitch), akustik bir çalgının ürettiği sesin temel frekansını tanımlamaktadır. Batı müziğinde, bir perdenin kendini tekrarladığı aralık olan bir oktav içinde, aralıkları birbirleriyle eşit 12 farklı perde tanımlanmıştır ve bu perdelerin her biri, anarmonikleri (sesdeşleri) yoluyla farklı adlandırılmaktadırlar. Yani do perdesini, si diyez veya re çift bemol olarak tanımlamak da mümkündür. Başka bir deyişle; geleneksel yöntemlere göre bir oktavı oluşturan on iki perdenin her birini, birden fazla isimle adlandırmak mümkündür. Ancak, sınıflandırılmış perde yönteminde, bir oktav içindeki on iki perdenin her birinin, ancak tek bir adı olabilir.

PS, bir perdenin, tanımlamada kullanılan bütün isimlerini kapsar. Bu anlamda herhangi bir do, bir perdedir; do, si diyez, re çift bemol adlarının hepsi aynı perdeyi tanımlamada kullanılırlar. Bu üç perde birlikte bir “perde sınıfı”nı PS’yi oluştururlar. Do, si diyez ve re çift bemol aynı perde sınıfının üyeleridirler. Müzikte pek çok “perde” olmasına karşın (sözelimi piyano klavyesinde seksen sekiz tane), sadece on iki tane perde sınıfı vardır.

### 2.1.1. PS’lerin Adlandırılması

PS’ler sayılarla adlandırılırlar. Bunun için, bir oktav içindeki on iki perde çıkıcı kromatik dizi halinde yazıldıktan sonra, her bir perdeye, yine çıkıcı olarak, sırayla 0’dan 11’e kadar bir numara verilir. Yukarıda da belirtildiği gibi anarmonik adlandırmaların bir önemi yoktur; do sesi hangi sayıyla gösterilmişse si diyez ve re çift bemol de aynı sayı ile gösterilmiş olur. Aşağıdaki örnekte perdelerin SPT yöntemiyle adlandırılması gösterilmektedir.

#### Örnek 2.1.



Sınıflandırılmış perdelerin numaralandırılmasında iki yol izlenebilir. Bunlardan biri do sesinin her zaman sıfır rakamı ile gösterilmesidir ki bu, “sabit sıfır” olarak adlandırılır, diğeri ise “değişken sıfır”dır. Değişken sıfır uygulamasında, kromatik olarak seslerin adlandırılması işlemine, eserde ya da analiz için seçilen pasajda ya da bölümde, istenilen herhangi bir sestten başlanılır.

## Örnek 2.2.

Bartok, Altıncı Yaylı Çalgılar Dördülü, 1. Bölüm

C=0 8 7 8 9 11 10 8 6 5 4 2 1 6 7 5 4  
gis=0 0 11 0 1 3 2 0 10 9 8 6 5 10 11 9 8

Yukarıdaki örnekte SPT'ler, sabit ve değişken sıfır uygulamalarının her ikisiyle de gösterilmiştir. Analiz esnasında tercih edilen yöntem net biçimde tanımlanmalıdır. Bu tanımlamayı yapmanın temel başlangıç noktası ise sıfır olarak seçilen perde, yukarıdaki örnekte gösterildiği gibi yazılmalıdır.

## 2.2. Aralıklar

SPT' de bir aralığın ismi, o aralığın alttaki perdesini gösteren sayının, üstteki perdesini gösteren sayıdan çıkarılmasıyla bulunur. Çıkan sonuç, o aralığın büyüklüğünü gösterir ve aynı zamanda o aralığın ismidir.

## Örnek 2.3.

C=0 9-5=A4 11-2=A9

Altındaki sesin sayısının üstteki sesin sayısından büyük olduğu durumlarda, elde edilecek sayı negatif olacağından, yukarıda anlatılan işlem yapılmadan önce, üstteki sesin sayısına 12 eklenir.

## Örnek 2.4.

G=0 4-0=A4 0-4=12-4=A8

### 2.2.1. Basit Aralıkların Çevrimi, “Tamamlayıcı”

Basit bir aralığın çevrimini bulmak için, o aralığın sayısı 12’den çıkartılır. Ortaya çıkan sonuç, o aralığın çevriminin sayısıdır ve “tamamlayıcı” adını alır. Basit bir aralığın çevrimi ile kendisi bir oktav içinde sınırlı kalacağından basit bir aralığın sayısıyla, o aralığın çevriminin sayısının toplamı her zaman 12 olmalıdır.

#### Örnek 2.5.

$C=0$   $6-2=A4$        $12-4=A8$        $0-4=$   
 $12-4=8$

Aşağıdaki tabloda, SPT’de oluşabilecek 12 basit aralığın sayıları ve bu sayılara karşılık gelen aralıkların isimleri verilmiştir.

**Tablo 2.1.** Aralıkların geleneksel adları ve SPT yöntemindeki karşılıkları.

Aralığın Adı	Aralığın Sayısı
Ünison	0
Küçük ikili, artık birli	1
Büyük ikili, eksik üçlü	2
Küçük üçlü, artık ikili	3
Büyük üçlü, eksik dördü	4
Tam dördü, artık üçlü	5
Artık dördü, eksik beşli	6
Tam beşli, eksik altılı	7
Küçük altılı, artık beşli	8
Büyük altılı, eksik yedili	9
Küçük yedili, artık altılı	10
Büyük yedili, eksik sekizli	11
Oktav, artık yedili	12

Aynı perdenin farklı adlarının, aynı PS'de yer almaları gibi, birbirinin tamamlayıcısı olan aralık sınıflandırmaları (AS) da aynı AS'de yer alırlar. Altı tane AS vardır. Aşağıdaki tablo bu altı AS'yi göstermektedir. Aşağıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi aralık sınıflandırmasında, basit ve bileşik aralıklar arasında bir fark yoktur.

**Tablo 2.2.** AS'ler ve üyeleri

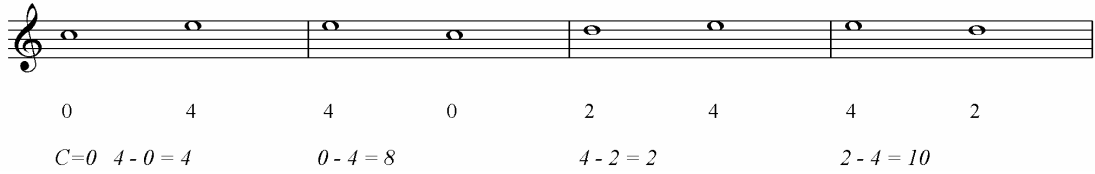
<b>Aralık Sınıfı</b>	<b>Üyeleri</b>
1, 11	Aralıklar 1, 11, 13, 23 vd.
2, 10	Aralıklar 2, 10, 14, 22 vd.
3, 9	Aralıklar 3, 9, 15, 21 vd.
4, 8	Aralıklar 4, 8, 15, 21 vd.
5, 7	Aralıklar 5, 7, 17, 19 vd.
6	Aralıklar 6, 18 vd.

### **2.3. Aralık Sınıfı, Çıkıcı ve İnici Aralıklar**

Melodik aralıklarda aralığın boyu, ikinci perdenin sayısından ilk perdenin sayısının çıkarılmasıyla bulunur. Örneğin Re-Mi çıkıcı aralığında, aralık 2'dir (İşlem sabit sıfır uygulamasına göre yapılmakta). Çünkü, ikinci perde olan mi notasının rakamı 4'tür, ilk perde olan Re sesinin rakamı 2'dir ( $4-2=2$ ). İnici aralıklarda işlem negatif sayı verir. Mi-re inici aralığının rakamı  $-2$ 'dir. Çünkü (yine sabit sıfır uygulamasına göre), ikinci perde olan re perdesinin rakamından birinci perde olan mi notasının rakamının çıkarılması gerekmektedir. İkinci perde olan re notasının rakamı 2'den, birinci perde olan mi notasının rakamı 4 çıkarıldığında sonuç  $-2$  olur ( $2 - 4 = -2$ ). Rakamın önünde olan  $-$  işareti, o aralığın inici aralık olduğunu gösterir. İnici aralığı gösteren negatif sayı, pozitif sayıya çevrilebilir. Bu pozitif sayı, negatif sayının tamamlayıcısıdır. Bu nedenle mi-re inici aralığı, pozitif 10 ile gösterilebilir.

Analizlerde negatif sayı kullanmamak amacıyla, inici aralıklarda perdeler arasındaki aralıklar değil, sınıflandırılmış perdeler arasındaki aralıklar ölçülür. Aşağıdaki örnekte önce çıkıcı, daha sonra inici aralıkların hesaplanması gösterilmektedir.

### Örnek 2.6.



0 4 4 0 2 4 4 2  
 $C=0$   $4-0=4$   $0-4=8$   $4-2=2$   $2-4=10$

## 2.4. Sınıflandırılmış Perde Takımları (SPT)

SPT, her bir PS'si diğerinden farklı olan bir grup PS'yi tanımlar. Sonuçta her SPT, diğerinden farklıdır. SPT'ler, tonal olmayan müziğin analizinde melodik ve armonik yapıyı çözümlenmede ve bestelemeye yararlanılacak araçlardır.

### 2.4.1. SPT'lerin Boyları

Teoride, bir SPT, bir ila on iki perde içerebilir. Ancak bu çalışmada, üç ile sekiz perdeden oluşan SPT'leri üzerinde durulacaktır. Çünkü bir ve iki perdeli sınıflandırılmış perdeli takımlar, tonal olmayan eserlerdeki armonik oluşum hakkında doğru bir fikre ulaşmada yetersiz kalırken, dokuz üzeri sayıda perde içeren SPT'ler tam tersi nedenle değerlendirme dışı bırakılacaktır.

Aşağıdaki tabloda, SPT'lerin, içerdikleri PS sayısına göre aldıkları adlar listelenmiştir.

**Tablo 2.3.** SPT'lerin adları ve içerdikleri PS sayıları

Trikort,	üç ses sınıfı içeren ses sınıfı takımı
Tetrakort,	dört ses sınıfı içeren ses sınıfı takımı
Pentakort,	beş ses sınıfı içeren ses sınıfı takımı
Heksakort,	altı ses içeren ses sınıfı takımı
Heptakort,	yedi ses içeren ses sınıfı takımı
Oktakort,	sekiz ses içeren ses sınıfı takımı

### 2.4.2. SPT'lerin İsimleri

SPT'ler her zaman çıkıcı-sıralı halleri gözetilerek adlandırılırlar ve bunların notasyonunda köşeli parantez içinde, her PS'nin arasına virgül konulur. Bir diğer yazım şekli, SPT'yi oluşturan PS'lerin dizek üzerinde birliklerle gösterilmesidir. Aşağıda örnekte verilen pasajın SPT'si, her iki şekilde de gösterilmiştir.

### Örnek 2.7.

8 \_\_\_\_\_ 7 8 9 11 10 8 6 5 4 2  
0 \_\_\_\_\_ 11 0 1 3 2 0 10 9 8 6  
*C=0 [ 2,4,5,6,7,8,9,10,11 ]*  
*gis=0 [ 0,1,2,3,6,8,9,10,11 ]*

*C=0 [ 2,4,5,6,7,8,9,10,11 ]*

SPT'nin hangi perdeyi sıfır noktası olarak kabul ettiği ise yukarıdaki örnekte olduğu gibi  $la=0$  vs. şeklinde gösterilir. Bir SPT bir parçada, orijinal hali, transpoze edilmiş hali, çevrim veya çevrim transpozeli halleriyle bulunabilir.

SPT'lerin adlandırılmasında açıklayıcılığı nedeniyle daha çok tercih edilen diğer yöntem, A. Forte'nin yöntemidir. Yukarıda da belirtildiği gibi, "Tonal



Olmayan Müziğin” analizinde, SPT’nin bir yöntem olarak terminolojisinin oturmasında A.Forte önemli bir yere sahiptir. Forte, “*The Structure of Atonal Music*” (1973) adlı kitabında, olası 220 SPT’yi liste halinde hazırlamış ve bu listeyi kitabının arkasında yayınlamıştır. Forte, listesinde olası 220 SPT’yi arasına “tire” konmuş iki sayıyla gösterir, bu sayılar SPT’lerin isimleridir. Arasına tire konularak gösterilen bu sayıların birincisi o SPT’nin kaç perde içerdiğini gösteren sayıdır; Forte bu sayıları “Kardinal Sayısı” olarak adlandırır. Tireden sonraki sayı ise o SPT’nin listede kaçınıcı sırada olduğunu gösteren sayıdır. Bu yazım şekli örneklenecek olursa: 5-32, bu SPT beş PS içerir ve Forte’nin beş PS’li SPT’ler sıralamasında 32. sırada yer almaktadır.

### 2.4.3. Transpoze

Transpoze, bir SPT’nin, herhangi bir aralığın ölçü alınarak, bulunduğu perdelerden farklı perdelere aktarılmasını ifade eder. Herhangi bir SPT, herhangi bir sayının (aralıklar sayılarla ifade edildiğine göre aslında herhangi bir aralığın), SPT’yi oluşturan her PS’sine eklenmesi suretiyle transpoze edilir. Aşağıdaki örnekte SPT, 4 aralık yukarı transpoze edilmiştir.

#### Örnek 2.8.

SPT	0	2	4	7		9
Transpozisyon için						
ölçü alınan aralık	+4	+4	+4	+4		+4
<hr/>						
Transpoze işleminden						
sonraki SPT	12	6	8	11	(13-12=1)	1

#### 2.4.4. Çevrim (Ayna)

Çevrim, bir SPT'deki bütün aralıkların, tamamlayıcılarıyla değiştirilerek yeniden yazılmasıdır. Çevrilmiş haldeki SPT'ler de istenilen başka bir aralığa transpoze edilebilir.

#### Örnek 2.9.

The image shows two musical staves. The first staff has three notes with intervals labeled A2, A3, and A4. Below it is the chromatic number  $C=0 [2,4,7,11]$ . The second staff has three notes with intervals labeled A9, A10, and A8. Below it is the chromatic number  $C=0 [4,9,0,2]$ .

Yukarıdaki örnekte, SPT'yi oluşturan aralıkların her biri tamamlayıcıları ile değiştirilmiş, böylelikle SPT'nin çevrimi elde edilmiştir. Elde edilen takım, öncesinde verilen takıma göre, aralık 9'a transpoze (T9) edilmiş haldedir.

#### 2.5. Her SPT İçin Tek İsim: En Kalın Sıra

Bir SPT, orijinal, çevrim, orijinalin veya çevrimin transpozisyonu gibi pek çok farklı durumlarda bulunabilir. SPT'lerin bütün bu durumlarına verilecek adların yaratacağı kargaşadan kaçınılabilmek ve hangi durumda olursa olsun SPT'leri kolay tanıyabilmek için SPT'lerin bütün şekillerini kapsayacak bir isme gereksinim duyulmuştur. Bu isim de “en kalın sıra”dır. Forte yukarıda adı geçen kitabında, olası 220 SPT'nin listesini SPT'lerin en kalın sıralanmış halleriyle hazırlamıştır. Dolayısıyla bir SPT'nin adı, o SPT'nin orijinal, çevrim, orijinalin veya çevrimin transpozisyonu gibi pek çok farklı durumlarının tümünü kapsar.

##### 2.5.1. En Kalın Sıranın Elde Edilmesi

“En kalın sıra”, bir SPT'deki perdelerin, birbirlerine mümkün olan en yakın aralıklarla sıralanmalarıdır. Bir SPT'nin en kalın sıralamasında olası bir geniş aralık

dizinin baş kısmına değil, sonuna doğru getirilmelidir. En kalın sıralamayı elde etmek için gereken işlemler aşağıdaki örnek üzerinde gösterilmiştir.

### Örnek 2.10.

$$C=0 [2,4,7,11 ]$$

$$2,4,7,11 \text{ ----- } 11 - 2 = 9$$

$$4,7,11,14 \text{ ----- } 14 - 4 = 10$$

$$7,11,14,16 \text{ ----- } 16 - 7 = 9$$

$$11,14,16,19 \text{ ----- } 19 - 11 = 8 * T1 [0,3,5,8]$$

Yukarıdaki örnekte en düşük sıranın bulunabilmesi için:

1. Öncelikle SPT'yi oluşturan PS'ler, sayısal olarak küçükten büyüğe doğru sırayla yazılmıştır,
2. Sıralamada en başta yer alan PS'nin sayısı, en sonda yer alan PS'nin sayısından çıkartılmıştır,
3. Bu işlemde en az farkı veren sıralamanın bulunabilmesi için, işlem, SPT'nin PS'lerinin büyükten küçüğe sıralı olduğu bütün şekillerine uygulanmıştır,
4. En az farkı veren sıralama, ilk sayısı 0'dan başlayacak şekilde transpoze edilmiştir. Çıkan sıralama en düşük sıralama, Forte'nin listesindeki adıyla ise 4-26 SPT'sidir.

Bu işlemler sonunda dikkat edilmesi gereken, soldan sağa sıralamada son aralığın ilk aralıktan büyük olmasıdır. Yukarıdaki örnekte sıralamadaki ilk aralık ve son aralık eşittirler, bu nedenle başka bir işleme ihtiyaç duyulmamıştır. Sıralama yukarıdaki örnekte olduğundan farklı [0,2,4,7] şeklinde olsaydı, sıralamadaki son aralığın ilk aralıktan büyük olması nedeniyle, en düşük sıranın bulunabilmesi için işlemlere aşağıdaki şekilde devam edilmesi gerekirdi.

### Örnek 2.11.

[0,3,5,7 ]

[7,5,3,0]

[5,7,9,0]

T7 [0,2,4,7]

Yukarıdaki örnekte:

1. SPT'ler sağdan sola yazılmıştır,
2. Sıralamadaki her PS'nin tamamlayıcısı yazılmıştır,
3. Çıkan sıralama, 0 rakamından başlanacak şekilde transpoze edilmiştir. Elde edilen sıra, en kalın sıradır. Bu SPT'nin Forte'nin listesine göre adı ise 4-22'dir.

Daha fazla PS içeren SPT'lerde de baştaki ve sondaki aralığın farklarının eşit olduğu durumlarla karşılaşılabilir. Bu durumda PS sıralamasında en az aralık farkını veren ve sıralamanın başına doğru en sıkışık olanı tercih edilmelidir. Bir SPT'nin en kalın sıralamasını bulunduktan sonra, bu sıralamanın transpozitesi, aynası ve çevrimi gibi bütün şekilleri, en kalın sıra başlığının altında da belirtildiği gibi, o SPT'nin adı üzerinden adlandırılır. Aşağıdaki örnekte, yukarıda en alt sıralaması gösterilen, Forte'nin 4-26 SPT'sinin, orijinali ( O ), transpozitesi ( T ), çevrimi ( I ) ve çevriminin transpozitesi ( I T ) gösterilmektedir.

### Örnek 2.12.

The image shows four musical staves in treble clef, each representing a different SPT (Spectral Pitch Theory) for Forte's 4-26. The first staff is labeled 'SPT 4-26 O' and shows the original sequence of notes. The second staff is labeled 'SPT 4-26 T 11' and shows the transposition of the original sequence. The third staff is labeled 'SPT 4-26 I' and shows the inversion of the original sequence. The fourth staff is labeled 'SPT 4-26 IT' and shows the transposition of the inverted sequence.

Teorisyen J. Rahn en kalın sıranın oluşmasında bir farklı görüş ortaya koymuştur. Rahn,(1970) Forte'nin en kalın sıra oluşturulurken en küçük aralığın, soldan sağa sıralamada başta olması gerektiği görüşüne katılmaz. Bu durum Rahn'ın 5 SPT'nin en düşük sırasını farklı göstermesinden başka da fark yaratmaz. N. Strauss da Rahn'nın görüşünü paylaşan teorisyenlerdendir. (Strauss, 2004)

## 2.6. Aralık Muhteviyatı (AM)

AM, bir SPT içindeki aralıkların sayısını ve bu aralıkların çeşitlerini tanımlar. Bir eserin oluşumundaki aralıkların çeşitleri, analizde, o eserin armonik yapısını çözümlmek açısından önemlidir. Tonal müzikte armoninin kuruluş şekli ve dolayısıyla aralık muhteviyatı belli olduğundan bu yapıyı çözümlmek için ayrı bir tekniğe ihtiyaç yoktur. Tonal olmayan müzikte ise, SPT'nin içindeki aralık muhteviyatının çözümlenmesi, armoninin çözümlenmesine ve SPT'lerin ilişkilendirilmesine yardım eder. SPT'nin besteleme yöntemi olarak kullanıldığı durumlarda ise, armonik kurguda farklı açılımlar sağlanmasına yardımcı olur.

Bir SPT'deki aralıkların sayısı, o SPT'deki sınıflanmış perdelerin sayısına göre değişir. Aşağıdaki tablo, SPT'lerin, PS sayılarına göre içerdikleri aralıkların sayılarını vermektedir.

**Tablo 2.4.** SPT'lerin büyüklüklerine göre içerdikleri aralık sayıları

SPT	İçerdiği aralık sayısı
Trichord (üç sesli akor)	3
Tetrachord (dört sesli akor)	6
Pentachord (beş sesli akor)	10
Hexachord (altı sesli akor)	15
Heptachord (yedi sesli akor)	21
Octachord (sekiz sesli akor)	28

Bir SPT'nin AM'sini bulmak için;

1. PS'ler sayılarının büyüklüklerine göre sıra ile yazılır [0,1,6,7]. Bu bir tetrachord olduğuna göre, bunu oluşturan sınıflanmış perdeler arasında toplam 6 farklı aralık oluşmuştur.

2. Birinci PS'den başlanarak, bu sınıflandırılmış perdenin, diğerleri ile oluşturduğu aralık sınıfı bulunur. Daha sonra aynı işlem ikinci ve üçüncü sınıflandırılmış perdelere yapılır. [0,1,6,7 ],

$$1-0=1, 6-0=6, 7-0=7$$

$$6-1=5, 7-1=6$$

$$7-6=1$$

3. Bulunan aralıklar, aralık sınıfı tablosunda gereken yere yazılır.

**Tablo 2.5.** AM tablosu

Aralık Sınıfı	1, 11	2, 10	3, 9	4, 8	5, 7	6
Tetrachordda kaç kez bulunduğu	2	0	0	0	2	2

A. Forte, AM göstermek için tablonun sadece ikinci sırasını kullanır, bu, tamamıyla kişisel tercih meselesi olup anlayışa dair bir farklılık yaratmamaktadır. AM, SPT'nin içerdiği bütün aralıkların toplamı olduğundan, SPT'nin sırasının nasıl olduğunun bir önemi yoktur. Ancak negatif sayılardan kaçınılmalı ve PS'lerin küçükten büyüğe doğru sıralanmış olmalarına dikkat edilmelidir.

Bir SPT'nin, bütün transpozisyonları aynı aralık muhteviyatını verir ve SPT'nin, inici veya çıkıcı transpozisyonları aralıksal yapıda herhangi bir değişikliğe yol açmaz. Bir SPT'nin çevrimi de, o takımın orijinalindeki AM'sinin aynısını verir ve bir SPT'nin AM'si, onu oluşturan aralıkların tamamlayıcıları da göz önünde bulundurularak çıkartıldığı unutulmamalıdır.

Kısaca; bir SPT'nin orijinali ile çevrilmiş aynı SPT olarak kabul edilir ve adlandırılır. Dolayısıyla AM'leri de kaçınılmaz aynı olacaktır. Orijinaldeki her aralığın tamamlayıcısı, SPT'nin çevriminde de bulunur.

## 2.7. SPT'lerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

Buraya kadar, bir SPT'yi çözümlemeye dair edinilen bilgilerle, analiz edilen eserin üzerine kurulduğu yatay ve dikey sistem hakkında “genel” bir yargıya varmak

oldukça zordur. Çünkü buraya kadar açıklananlar, “bütün”ü oluşturan detayların, ele alınış şekillerindeki yöntemi açıklamaya dairedir. Bir müzik eseri, genelde birden fazla SPT üzerine kurulmuştur ve analiz esnasında bunların ortaya çıkarılması ve irdelenmeleri gerekmektedir. SPT’nin analiz yöntemi olarak kullanıldığı durumlarda yapısal kurgunun daha iyi çözümlenebilmesi, bestecilik tekniği olarak kullanıldığı durumlarda ise yapısal kurgunun elemanları arasındaki geçişlerin renklendirilebilmesi için SPT’ler arasındaki ilişkiler iyi kurulmalıdır. Bu nedenle tekniği oluşturan etmenlerin, örneğin, bir SPT’nin AM’si ve/veya en düşük sırası gibi diğer SPT’lerden bağımsız olan özelliklerinin bilinmesi, bir yapıtı analiz etmek veya yeni bir yaratı ortaya koymak açısından yeterli değildir. Bir SPT’nin tüm özelliklerinin irdelenmesi sonucu ortaya çıkacak kombinasyonları bilmek kadar, SPT’lerin birbirleriyle olan ilişkileri ve bunların bir pasajda nasıl etkili olduklarının da anlaşılması iskeleti tanımlamada/çözümlemede son derece önemlidir. Bir SPT’nin ve bu SPT’nin çeşitli formlarının, başka SPT’lerle arasındaki potansiyel ilişkileri saptamanın çeşitli yolları ve bu ilişkilerin türlerine göre, başta Forte olmak üzere, teorisyenlerce belirlenmiş çeşitli adları vardır.

En düşük sıralaması aynı AM’yi verdiği halde, hiçbir şekilde (çevrim ya da transpoze) birbirinin aynı olarak gösterilemeyen SPT’ler, Z bağlantılı (Z-Relation) SPT’ler olarak adlandırılmışlardır. Z harfi herhangi bir harf olarak seçilmiştir, bir anlamı yoktur. Aşağıdaki örnekte Z bağlantılı iki SPT gösterilmektedir.

### Örnek 2.13.

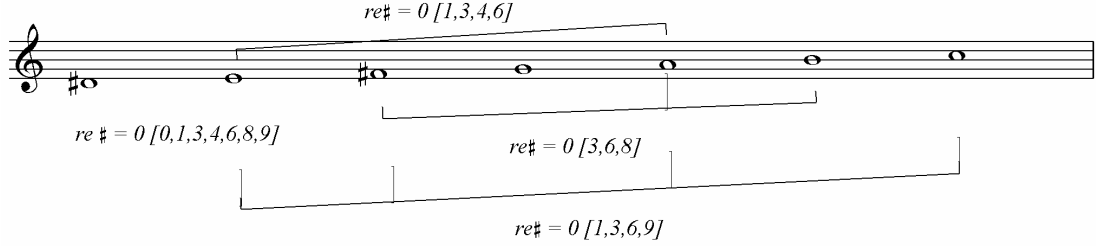
The musical notation for Example 2.13 is as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6	Measure 7	Measure 8
Treble Clef	G4	B4	D5	G4	B4	D5	G4	B4
Bass Clef	-	-	G3	B3	D4	G3	B3	D4
Label	4Z-15	4Z-29	4Z-15	4Z-15	4Z-29	4Z-15	4Z-29	4Z-29

SPT’ler arasındaki ilişkilerin bir başka çeşidi üst takım (super set), alt takım, (sub set) ilişkileridir. Fazla sayıda PS içeren SPT’ler çeşitli küçük SPT’lere bölünebilirler, ya da küçük SPT’ler birleştirilerek daha büyük SPT’leri oluştururlar. Büyük SPT’den ayrılan küçük SPT’lere alt SPT, küçüklerin ayrıldığı büyük SPT’ye

de üst SPT denilir. Aşağıdaki örnekte 7-32 SPT'sinden türetilebilecek olası alt SPT'lerden bir kaçı gösterilmektedir.

### Örnek 2.14.



SPT'ler arası bir başka ilişki çeşidi *R* harfi ve bu harfe yapılan çeşitli ilavelerle gösterilenidir. Burada kullanılan büyük harf *R* “*relation*” (ilişki, alaka, bağlantı) kelimesinin kısaltmasıdır. Büyük harfin hemen yanına yazılan harf ve sayılar, ilişkinin farklı çeşitlerini sembolize eder. SPT'lerin bağlantı türlerine verilen isimler, aşağıda örnekleriyle açıklanmaktadır.

*R<sub>P</sub>*: İki SPT'nin ortak bir alt SPT'yi paylaşmaları ve bir PS haricinde birbirlerinin aynısı olmaları durumudur.

Aşağıdaki örnek Forte'nin yukarıda adı geçen kitabından alınmıştır. 5-16 ve 5-32 SPT'leri bir PS dışında aynı PS'lerden oluşmaktadır, 4-18 her ikisinin ortak alt takımıdır.



### Örnek 2.15.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains two measures of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is labeled 'SPT 5-16' and the second 'SPT 5-32'. The bottom staff contains two measures of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is labeled 'SPT 4-28' and the second 'SPT 4-28'. Vertical lines connect the notes between the two staves, indicating a relationship between the two staves. The notes in the top staff are: G4, A4, Bb4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5. The notes in the bottom staff are: G4, A4, Bb4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5.

$R_0$ , Aynı sayıda SPT içeren iki SPT'nin AM'lerinin, AM'lerini oluşturan aralıkların tekrar sayısı açısından farklı olmaları durumunda aldıkları addır. Aşağıdaki örnekte her iki SPT 4 PS'den oluşmaktadır, ortak AM'leri de vardır, ancak ortak AM'lerinin tekrar sayıları farklıdır.

### Örnek 2.16.

SPT 4-2 en düşük sıra [0,1,2,4]      AM 221100  
SPT 4-13 en düşük sıra [0,1,3,6]      AM 112011

$R_1$ , Aynı sayıda SPT içeren iki SPT'nin AM'lerinden dördünün aynı, kalan ikisinin ise aralıkların tekrar sayıları açısından birbirlerinin tersi olmaları durumundaki gösterimdir. Aşağıdaki örnekte her iki SPT 4 PS'den oluşmaktadır, AM'lerinin dördü aynıdır, birincisinde A2 iki kez, A3 bir kez bulunurken, ikincisinde durum bunun tam tersidir.

### Örnek 2.17.

SPT 4-2 en düşük sıra [0,1,2,4]      AM 221100  
SPT 4-3 en düşük sıra [0,1,3,4]      AM 212100

$R_2$  ise  $R_1$ 'de olduğu gibi, aynı sayıda SPT içeren iki SPT'nin AM'lerinden dördünün aynı, ancak  $R_1$ 'den farklı olarak, kalan iki AM'sinin ise farklı olmaları

durumudur. Aşağıdaki örnekte her iki SPT 5 PS'den oluşmaktadır, AM'lerinin dördü aynıdır, kalan iki AM birbirlerine benzememektedir.

**Örnek 2.18.**

SPT 5-10 en düşük sıra [0,1,3,4,6] AM 223111

SPT 5Z-12 en düşük sıra [0,1,3,5,6] AM 222121

Müzikal analizde de, hem analizin doğasının içinde barındırdığı çeşitlilikler hem de müziğin yapısı nedeniyle, salt yöntemi bilmek yeterli değildir. Bu yöntemde de analizin bir istatistikten öteye gidebilmesi için analizi yapan kişinin müzikal anlayış konusundaki birikimi önemi yadsınamaz.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### “BAHAR AYİNİ”NİN SPT YÖNTEMİYLE ANALİZİ

Stravinsky'nin Bahar Ayini adlı eseri “*Adoration of the Earth*” ve “*The Sacrifice*” adlarıyla iki başlık altında 14 bölümden oluşmaktadır. Bu çalışmada, eserin “*Adoration of the Earth*” başlığındaki 8 ayrı bölümü SPT yöntemiyle analizi için önce bu başlığı oluşturan SPT'ler belirlenecek, daha sonra bu SPT'lerin oluşmasındaki temel prensipler tartışılacaktır.

#### **I. Adoration of the Earth**

Introduction

The Augurs of Spring (Dances of the Young Girls)

Ritual of Abduction

Spring Rounds (Round Dance)

Ritual of the Rival Tribes

Procession of the Sage

The Sage (Adoration of the Earth)

Dance of the Earth

#### **3.1. Birinci Başlığı Oluşturan Bölümlerin Partitür Sırasına Göre SPT'leri**

##### **3.1.1. Introduction P1 – P13**

A.Forte (Forte 1978) kitabında, Stravinsky'nin “introduction” bölümünü, eserin geneline ait fikirlerinin oluşumundan çok daha önce yazmış olabileceğini ileri sürmüştür. Buna dayanak olarak, kendisinin yaptığı analiz dışında Stravinsky'nin R. Craft tarafından yayınlanmış, Bahar Ayinine ait taslak defterinde, giriş bölümüne ait çalışmaların azlığını göstermiştir.

Eserin giriş bölümü, fagotun tiz rejistrde sunduğu diyatonik yapıdaki solo bir ezgi ile başlar. Bölümün başlangıcındaki bu solo, daha sonra korno tarafından

çalınan birinci soloya cevap niteliğinde karşı ezgi, ve P3'e ( P harfi ve sayı partitür üzerindeki prova numaralarını ifade etmektedir) kadar olan karşı ezgiler, eserin bu bölümünün bestelenmesinde kullanılan armonik ve melodik malzemenin hemen tümünü içermektedir.

Fagot solonun (örnek 3.1.) hemen ardından, önce koronun daha sonra ise klarinetlerin sunduğu karşı ezgi girer. İkinci ölçüde, önce kornoda ve daha sonra klarinetlerdeki karşı ezginin yapısı, fagotun sunduğunun tam tersine tek yönde ilerler ve yanaşık seslerden oluşmaktadır.

### Örnek 3.1.

Lento ♩ = 50

*solo ad lib.* 3 3 3 5

C=0 0 11 7 4 9 2

Örnek 3.1. de gösterilen solonun 6-32 (Forte'nin SPT adlandırması bkz. 2. bölüm) Do = 0 [ 7,9,11,0,2,4 ] SPT'si, bölümde kullanılacak malzemenin yatay düzlemdeki sunumudur. Solonun alt ve üst ses sınırlarını PS (perde sınıfı) 9'un alt ve üstüne AT (aralık takımı) 5'in eklenmesiyle yukarıda C=0 PS2, aşağıda ise C=0 PS4 belirlemektedir. Solo, AT 5,7-3,9'un çeşitli ritmik varyasyonları üzerine kuruludur. P1+1. ölçüde re klarinetin seslendirdiği pasaj (örnek 3.2.), fagotun solosunun SPT'sinden türetilmiş 4-10 Cis = 0 [0,2,3,5] SPT'sinin transpozsesinin, birbirine eklenecek ardı ardına gelmesidir.

### Örnek 3.2.

SPT 4-10

SPT 4-10

Örnekteki pasaj, bölünmeden bir bütün olarak değerlendirildiğinde ise SPT 6-8 C=0 [0,2,3,4,5,7]'dir.

Örnek 3.3.'de koranglenin (Corn Anglais) P2'de başlayan solosu, 4-23 C = 0 [1,3,6,8], ve P3+2'de bu kez melodik olarak çeşitlenmiş ve SPT'si genişletilerek (5-23 C = 0 [1,3,4,6,8]) tekrar edilmiş hali gösterilmektedir.

### Örnek 3.3.

P2  
C=0 1 6 3 8

P3+2  
C=0 1 6 3 8 4

Bölümün başından P2+3'e kadar olan bölümü, polifonik bir dokuda geliştirmiştir. P3+3'de ilk kez SPT C = 0 [8,9,1,3] den kurulu, armonik bir kadans duyurulur. Kadansın oluşturulduğu bu SPT, eserin armonik dilinin oluşturulduğu 7-32 SPT'sinin tamamlayıcısı olan 5-32 SPT'si ile ortak AM ve AT ilişkisi içindedir. Aşağıdaki örnekte, kadans akoru ve SPT'lerin AM'leri gösterilmektedir.

### Örnek 3.4.

P2+3 fagot+klarnet+korangle  
SPT 5-32 AM 113221

P2+3 kadans  
SPT 4-16 AM 110121

P2+3 kadans

SPT 4-16 AM 110121

SPT5-32 AM 113221

P4'de doku değişimi ile birlikte yeni bir SPT 4Z-29,  $C=0[4,8,10,11]$  duyurulur. Bu SPT'nin AM'si (aralık muhteviyatı)1,1,1,1,1,1'dir yani bütün aralık sınıflarını içermektedir. Takımın bu özelliği, tınsal zenginliği dışında, SPT'nin AM'sinin, önce kendi Z ilişkili akoru 4Z-15 ile ve ortak A vasıtasıyla herhangi bir SPT ile bağlantıya olanak tanınmasıdır. Nitekim P5'e kadar olan kısımda re klarinetin soloda, 4Z-29 SPT'sine eklediği PS'ler, takımı önce 5-4  $C=0[4,7,8,9,10]$ , daha sonra 7-1  $C=0[4,5,6,7,8,9,10]$  SPT'lerine dönüştürür. 7-1 takımı, SP'lerin sıralanışından da anlaşılacağı gibi, yedi sesli kromatik dizidir. Bu SP, bölümün en başında klarinetlerin çaldığı pasajı anımsatır. Ancak 7-1 SPT'sinin kullanımı, buradaki kromatik hatla benzeşmemektedir. Aynı pasajın değişik bir bakış açısıyla da değerlendirilebilmesi olanaklıdır. Şöyle ki: uzayan 4Z-29 armonisi üzerine re klarinetin 7-1 SPT'sinden oluşan solosu girer ve 4Z-29 SPT'si ortak AM'si nedeniyle 4Z-15 olarak yorumlanabilir ve bu da SPT'de 7-1 SPT'sinin alt takımlarındandır.

P4'de başlayan doku P5'de de devam etmektedir. Ancak, P4'den P5'e kadar olan bölümde korno ve klarinetlerin uzun seslerle çaldığı 4Z-29 SPT'si armonisinin yerini, 4Z-15 SPT'si armonisi alır. Bu iki SPT birbirlerinin, Z ilişkisiyle tam karşılığı olan SPT'lerdir. İkisi de tamamıyla aynı AM sahiptirler ancak farklı SPT'lerden türemişlerdir. Burada Z ilişkisinin bu tür olanakları yorumladığını hatırlatmakta yarar vardır. Aynı doku ve aynı aralıklar, farklı SPT'lerle sürdürülmüştür ve bu farklı SPT'lere geçiş bu SPT'lerin ortak AM'leri sayesinde olmuştur. Bu tür geçişlere atonal eserlerin pek çoğunda ve 12 ton tekniğiyle yazılmış eserlerde rastlanır. P5'de gözden kaçırılmaması gereken diğer SPT, obuanın melodik olarak sunduğu SPT'dir. SPT 4-17  $C=0 [1,4,5,8]$ .

### Örnek 3.5.

P5 Obua+ Korno

Yukarıdaki örnekte gösterilen obua ve kornonun birlikte seslendirdikleri pasajın SPT'si, atonal eserlerde sıkça rastlanılan majör-minör tetrakord, SPT 4-17 C=0 [1,3,4,8]dir. A. Forte yukarıda da adı geçen "The Harmonic Organisation of The Rite of Spring" adlı kitabında Stravinsky'nin bu SPT'yi kullanımından bahsederken şu öyküye yer vermiştir ( Forte, 1978 )

*E. Anserment (Les fondements de la musique dans la conscience humaine, Neuchâtel: Baconnière, 1961)adlı kitabında, Stravinsky'nin bu akora ilgisine dair bir anekdot vardır: Bir akşam Stravinsky, Ravel ve ben, Schoenberg'in majör ve minör akoru bir arada kullanmaya dair fikrinden bahsediyorduk. Ravel bunun Majör üçlünün altta, minör üçlünün üstte olması koşuluyla mümkün olabileceğini söyledi. Stravinsky: Eğer bu mümkünse tam tersi niye olmasın; eğer o şekilde istiyorsam, o şekilde yapabilirim.*

Bu öykü, Stravinsky'nin çeşitli defalar "Bahar Ayini"nin armonik dili hakkındaki sorulara verdiği cevaplarla çelişir niteliktedir. Stravinsky "Bahar Ayini"nin armonik dilinin oluşumunda, düşünsel bir sistematığının olmadığını, tek dayanağının içsel duyuşu olduğunu söylemiştir. (Craft, 1981)

P6'dan P6+4'ün sonuna kadar kullanılan SPT 7-31 C=0 [1,2,4,5,7,10,11] dir. Korangle'nin P6'da başlayan solosu, P2'deki solusunun 4-23 SPT'sinin T4'üdür. Bölümün P6'dan, P12'ye, yani eserin en başındaki fagot solonun aynı SPT'nin transpozitesiyle tekrar edildiği yere kadar olan kısmı, bir gelişim bölmesidir. Burada yeni bir SPT kullanılmamıştır.

P6'dan P12'ye kadar geçen armoniler arasında, yaylı çalgıların P10'da başlayıp P12'de biten ve fagot solonun bitiminden sonra P12+4'de çaldığı armoniler,

takip eden bölümü hazırlayıcı olmaları açısından önemlidirler. P10’da yaylı çalgılarda gelen SPT 4-27 C=0 [2,4,8,11] fagotun eklediği PS’lerle SPT 5-32 C=0 [2,4,7,8,11] ye dönüşür. Bu SPT ise P13’de başlayan ikinci bölüm, “The Augurs of Spring”in başlangıç SPT’si 7-32 C=0 [7,8,10,11,1,3,4]’nin tamamlayıcısı aynı zamanda alt takımıdır. P12+4 kemanların pizzicatolarla duyurduğu 3-7 C=0 [9,12,14] SPT’si ise ikinci bölüm boyunca duyulacak ostinatoyu önceler.

### 3.1.2. The Augurs of Spring P13 – P37

Bölüm P13’de, 7-32 SPT’si ile başlar. Yukarıda P10’da sözünü ettiğimiz, 5-32 SPT’sinin tamamlayıcısı olan bu SPT, oluşumunun barındırdığı alt SPT’ler, bu alt SPT’lerin kullanım şekli ve Stravinsky’nin armonik dilinin anlaşılmasındaki taşıyıcılığı açısından oldukça önemlidir. Ancak 7-32 SPT’sinin ve Stravinsky’nin armonik dilinin özellikleri daha ileride SPT’lerin değerlendirilmesi bölümünde tartışılacaktır.

#### Örnek 3.6.

Örnek 3.6.’da, 7-32 SPT’sinin enstrümantal dağılımı, SPT’nin oluşum şekli ya da SPT’nin alt takımları ve ostinato figürünün türetilmiş olabileceği iki SPT ile olan ilişkisi gösterilmektedir. Enstrümantasyon, SPT’nin oluşturulmasındaki sistematığın, iki farklı SPT’nin birleştirilmesine dayandığını gösterir; kontrbas ve viyolonselilerin çaldığı 3-11 SPT’si, viyola ve kemanların çaldığı 4-27 [2,4,8,11] SPT’si. 4-27 SPT’si aynı zamanda, P12+4’de duyulan ve P14’den itibaren “The Augurs of Spring” boyunca bütün enstrümanlarda gezinerek duyulacak 3-7 SPT’si ostinatosunu da



kapsayan SPT'dir. Burada aynı ostinato Reti'nin anlayışıyla yorumlandığında, 3-7 SPT'siyle duyurulan ostinato figürü, tamamıyla 4-27 SPT'sinden türetilmiştir, ancak eserde armonik dilin genel oluşum şekli göz önünde bulundurulduğunda, Stravinsky'nin bu ostinatoyu 4-10 SPT'sinden üretmiş olma olasılığı daha yüksektir. 4-10 takımının eserin armonik dilinin oluşumundaki işlevi, bu çalışmanın ilerleyen bölümünde açıklanmaktadır.

P14'deki SPT, bakış açısına göre çok farklı şekillerde açıklanabilir ve bu bakış açılarının hepsi de eserin genelindeki armonik dilin anlaşılmasında yol göstericidir. P14'de bütün enstrümanlar, çaldıkları ölçü bazında, bir arada değerlendirilirse, P14'de SPT 8-17 C=0[0,1,3,4,7,8,10,11]'dir. 8-17 SPT'si önceki bölümde adı geçen, majör-minör tetrakordu olarak adlandırdığımız 4-17 SPT'sinin tamamlayıcısıdır, dolayısıyla ilişkili takımlardır. P14+1'de SPT 7-16 C=0 [0,1,3,4,7,10,11]'dir. Bu iki ölçüdeki SPT'lere dörtlükler bazında bakılırsa, P14 birinci dörtlük SPT 6Z-28 C=0[0,1,4,7,8,10], ikinci dörtlük 5-22C=0[4,7,10,11], P14+1 birinci dörtlük 5-31 C=0[0,1,4,7,10], ikinci dörtlük 6Z-44 C=0 [0,3,4,7,10,11] 'dir. (örnek 3.7.)

### Örnek 3.7.

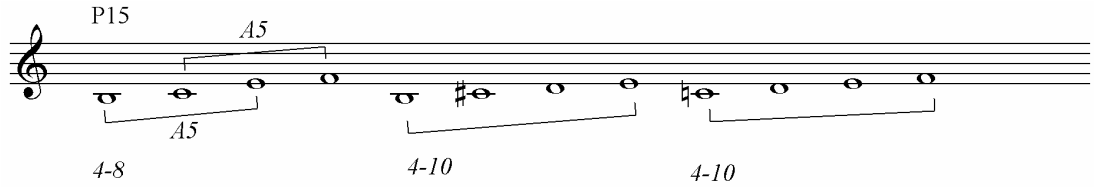
The musical score for P14 is presented in three staves: trompet (trumpet), korno (horn), and viyolonsel kontrbas (viola/contrabass). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The key signature has two flats. The score is divided into two measures, 8-17 and 7-16. The first measure (8-17) contains four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The second measure (7-16) contains four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The score is annotated with SPT labels: 6Z-28, 5-22, 5-31, and 6Z-44. Brackets below the score indicate the SPT labels for the first and second measures: 8-17 and 7-16.

Örnekteki pasaj yatay olarak ele alındığında poliarmonik bir yapının da varlığından söz etmek mümkündür. Ancak pasajı bu şekilde değerlendirebilmek için, pasajı, eserin diğer kalan kısımlarından soyutlamamız gerekir. Müzikal analizde, pasajı eserin genelinden ayrı tutmak, eser hakkında doğru yargıya ulaşılmasını

engelleyeceğinden bu fikrin ardına düşmek doğru değildir. P13'deki SPT'lere çeşitli yaklaşımların, hangisinin doğru olduğunu eserin genel oluşumu belirleyecektir. P14'deki SPT'lerin oluşumu, P13'deki SPT'lerin oluşumunun bir anlamda varyasyonudur. Bu durum, aşağıda I. Başlığa (Adoration of Earth) ait SPT'lerin değerlendirilmesi sırasında tartışılacaktır.

P15'de başlayan pasajda, 7-32 SPT'sine ek olarak, arka arkaya T8(transpoze) edilmiş 4-8 SPT'si duyulur. 4-8 ve 4-10 SPT'lerinin ilişkisi oldukça ilginçtir. Bu iki SPT'nin yöntemin tanımladığı tarzda bir ilişkileri yoktur. Ancak 4-8 SPT'si, iki farklı 4-10 SPT'sinin kenar seslerinden meydana gelen AS 5-7 birleşiminden oluşmaktadır. Bu oluşum aşağıdaki örnekte gösterilmiştir. P15+2 de obua ve trompet tarafından duyurulan 5-1 C=0 [0,1,2,3,4] SPT'si, genişlemiş ve daraltılmış halleriyle (3-1, 4-1, 6-1) "Bahar Ayini"nde çeşitli şekillerde duyulur. Bu SPT'ler, üst üste bindirilmek suretiyle eserin armonik dilini oluşturan küçük SPT'lerin süslenmiş halleridir.

### Örnek 3.8.



P16, daha önce giriş bölümünde duyulan SPT'lerin, farklı sunumlarıdır. Daha önce P2'de duyduğumuz 4-23 ve 5-23 SPT'leri transpoze halde duyulurlar. P18'e kadar olan bölümde, giriş bölümünden 4-10 SPT'si, hem melodik hem de armonik takımlar olarak sıkça karşımıza çıkmaktadır.

P18'den P21+10'a kadar olan bölümde, "secco" akorlarla duyurulan 7-32 ve folklorik melodinin 4-10 SPT'si duyulur. Her ikisi de daha önce duyurulmuş olan SPT'lerin birleşmesinden, "introduction"(P10) bölümünde karşılaştığımız 4-27 SPT'sinin tamamlayıcısı olan 8-27 SPT'si ortaya çıkar. P22'den iki ölçü önce, bölme bitimini belirleyen akor 6Z-50 C=0[10,0,1,3,6,7] yer alır.

P22’de başlayan yeni bölmede yine 4-10 SPT’si görülür. Bu takım P24+4’de, “introduction”ın başındaki fagot solonun SPT’si olan 6-32’ye genişler. P25’de kornonun solosu tek başına değerlendirildiğinde, 5-10 SPT’sini, diğer bütün partilerle birlikte değerlendirildiğinde ise 7-35 SPT’sini gösterir. Bu SPT’ler P28+5’e kadar orkestralamadaki farklı dağılımlarla devam eder. Stravinsky’nin bu SPT’leri kullanım ve organizasyon şekilleri aşağıda, “SPT’lerin değerlendirilmesi” konusunda tartışılacaktır.

P28’de değişen dokuya, P28+5’de trompetlerin çaldığı 4-10 melodisi eklenir. Bu melodiyi Forte, P25’de başlayıp sürekli tekrar edilen diğer 4-10 melodisinin kontrpuanı olarak değerlendirmiştir. (Forte, 1978) Ancak P25’de başlayan melodinin SPT’si 4-10’dur ve dokunun polifonik olarak tanımlanması mümkün değildir. P25’deki bu iki melodi aşağıdaki örnekte gösterilmektedir.

### Örnek 3.9.

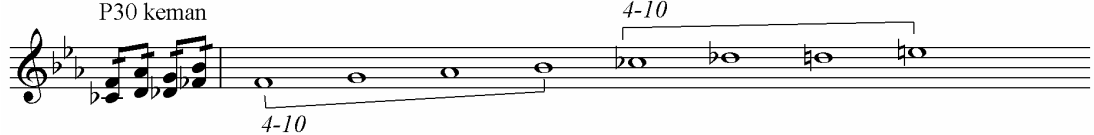
P28-+5 flüt+trompet



Bölümün devamında P30’da doku ile birlikte SPT’de değişir; SPT 8-28 C=0 [1,2,4,5,7,8,10,11]. Örnek 3.10’da bu SPT’nin keman partisindeki dağılımı görülmektedir.

### Örnek 3.10.

P30 keman



Örnekteki her iki parti tek ve yatay olarak ele alındığında, farklı PS'lerden başlatılmış iki 4-10 SPT'sinin üst üste eklendiği görülür. Ancak SPT'lere dörtlükler bazında bakıldığında iki farklı 4-28 C=0[0,3,6,9] SPT'sinin, geleneksel adıyla iki eksik yedili akorunun, ardışık biçimde eklendiği görülür. "Bahar Ayini"ndeki genel armonik oluşum, bu pasajdaki 7'li akorların, birleştirilmiş 4-10 SPT'lerinden elde edildiği fikrini destekler. Stravinsky'nin hangi yöntemi kullandığını bilmek mümkün olmasa da, ya da kendi söylediği gibi hiçbir yöntem kullanmamış olsa da, pasaj, Stravinsky'nin basit bir çekirdekten karmaşık dokular yaratabilmedeki ya da basit bir bütünü parçalarına ayırmadaki ustalığının net bir göstergesidir.

P32'den P37'ye yani bölümün sonuna dek yeni bir fikrin ortaya çıkardığı yeni bir SPT yoktur. Bütün enstrümanların katılımıyla, bölüm boyunca "tek tek ve sırayla" duyurulan melodik hatlar ve motiflerin tekrarları üst üste bindirilerek duyurulur. Bütün bu parçaların üst üste bindirilmesinden ortaya çıkan yeni SPT'ler olmasına karşı bunlar eserin genel müzikal dilinin oluşumunda etkili SPT'ler değildir.

### **3.1.3. Ritual of Abduction P37-P48**

P37, SPT 6-27 ile başlar. Forte, eserin iki piyano düzenlemesini referans alarak, bu takımın daha önce P12+7'de, "The Augurs of Spring" ostinosunun duyulmasından hemen önce, "The Augurs of Spring"deki 7-32 SPT'sine geçişi sağlayan SPT olduğunu söylemiştir. Ayrıca P30'daki SPT'leri (örnek 3.10.) sekizlikler bazında ele alarak 6-27'nin burada da benzer bir işlevi olduğunu ileri sürmüştür (Forte, 1978,). Bu çalışmada SPT'ler, eserin orkestra versiyonundan çıkartıldığı için Forte'nin P12+7'deki SPT 6-27 ile ilgili görüşü dikkate alınmamaktadır. Forte'nin P-30'daki 6-27 hakkındaki görüşü ise: 8-28 takımının alt takımlarından biri olduğu yönündedir ve bu da doğal olarak takımlar arası geçişteki ilgiyi kurmada kolaylıklar sağlar. Stravinsky'nin küçük SPT'leri birleştirerek oluşturduğu büyük SPT'lerin eserin genelinde takımlar arası geçişlerde kolaylık sağlaması doğaldır. Takımlar arası ilişkiler yerine, buradaki SPT'nin oluşumuna

yoğunlaşmak daha doğrudur. Aşağıdaki örnekte 4-27 ve 3-11 SPT'lerinin birleştirilerek bu pasajdaki SPT'yi oluşturma şekli gösterilmektedir.

### Örnek 3.11.

The musical score for Example 3.11 consists of five staves. The top staff is for Trompet (Trumpet) in G major, marked P37. The second staff is for korno (Cornet) in B-flat major, marked 4-27. The third staff is for keman (Violin) in B-flat major, marked 3-11. The fourth staff is for viyola (Viola) in B major. The fifth staff is for viyolonsel kontrbas (Cello/Double Bass) in B major. The score is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and articulations.

P37+3'de 6-27 takımı armonisine T9 melodik 6-27 SPT'si eklenir. İki farklı altı sesli takım üst üste kullanılmasına rağmen, dokunun sağlamlığı iki takımın bir arada kullanılmasını yaratabileceği karmaşayı ortadan kaldırmıştır. Bu iki takımın üst üste bindirilmesi sonucu farklı SPT'ler oluşur ancak bunlar “doku”yu oluşturmazlar, ancak dokunun parçalarıdır.

P-38'de, daha önce bölümün başında duyurulan 6-27 SPT'si devam etmektedir.

P39'da yine 3-11 ve 4-27 SPT'lerinin birleştirilmesiyle 7-31 SPT'si vardır. Bu iki SPT'nin birleşimlerinden farklı SPT'lerin çıkması birbirlerine eklenme noktalarıyla ilgilidir.

### Örnek 3.12.

P39 klarnet + trombon

4-27

4-17

P-40'da, yaylı çalgıların SPT 4-27'sine kornonun çaldığı PS 2 ve 7'nin eklenmesiyle SPT 6-22 [1,2,3,5,7,9] karşımıza çıkar. Kornonun çaldığı bu motif bölümün devamında farklı bir şekilde tekrar duyulacaktır. Aslında bu solo, bütün eser boyunca, müzikal yapının çeşitli katmanlarında, farklı şekillerde duyulan 4-10 SPT'sinin, en düşük sıralamasının kenar seslerinin oluşturduğu AS'den kuruludur.

P42, 4-27 SPT'sinin orijinali ve T5'inin üst üste bindirilmesidir. Bu iki takımın birlikte oluşturduğu SPT 6-27'dir. P42+4'de SPT 6-27'ye PS9'un eklenmesiyle 7-31 SPT'leri oluşur.

P43 yatay ele alındığında, eser boyunca direkt ya da daha büyük bir SPT'nin alt SPT'si olarak sıkça karşılaşılan 5-23 SPT'si görülür. P43'de başlayan bölme yapıyı oluşturan SPT'lere sekizlikler bazında bakılırsa 4-18 [6,7,10,1], 5-13 [5,7,8,10,11] ve 4Z-15 SPT'leri görülür. 4-18 ve 4Z-15 SPT'leri, bu çalışmanın devamında verilecek olan tabloda da görüleceği gibi "Bahar Ayini"nde en çok sıklıkta kullanılan SPT'lerdir.

P44, P40'daki korno solo tekrar duyulmaya başlar. P40'da 4-27 SPT'sine eklenen solo bu kez P40'daki 4-27'nin T2'sine eklenerek gelir ve 5-25 SPT'si ortaya çıkar. P44 de başlayan korno solonun bitmesiyle P44+4'de SPT 6-27'ye dönüşür.

P45'deki SPT'ler her birim nota bazında incelendiğinde, 5-31 SPT'sinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Forte P44'den başlayarak, bu pasajdaki bütün 4-27, 5-31, 6-27 ve 6-30 SPT'lerinin hepsinin 7-32 SPT'sinin kapsamındaki SPT'ler olduğunu savunur (Forte, 1978). Bu P44'den P46'ya kadar olan pasajın, 4-27

SPT'sinin genişleyerek 7-32 SPT'sine ulaşması ya da 7-32 SPT'sinin küçük parçasıyla başlanarak tamamının duyurulması anlamına gelmektedir. Bu 7-32 SPT'sinin, eser boyunca olan hakimiyeti göz önünde bulundurulduğunda yerinde bir yaklaşımdır. Aşağıdaki örnekte, adı geçen SPT'lerin pasajdaki oluşumları gösterilmektedir.

### Örnek 3.13.

P46'da, bölümün başında ve bölüm içinde çeşitli transpozeleriyle birçok kez duyurulan motif, bu kez sadece kendi SPT'si 5-23 ile duyulur. Motifin bitiminden sonra P47'de bölümün bitişini hazırlayan bölmeyi başlatan 5-16 SPT'si duyulur. Burada da bölüm içerisinde daha önceden duyurulmuş motifler kullanılmaktadır. P47+8'de 5-16 SPT'sine C=0 PS 4'ün eklenmesiyle SPT, 6-15 olur. Sonraki bölümün başlangıcı olan P48'den önce ise C=0 PS 3'ün eklenmesiyle SPT 7-16 olur. Burada SPT 6-15'e eklenen C=0 PS 3, ortak PS yoluyla SPT değişikliğini sağlayan PS'lerden biridir.

#### 3.1.4. Spring Rounds P48 – P57

Bölümün P48'den P49'a kadar olan giriş bölmesi 6-32 SPT'si üzerine kuruludur. P49'da başlayan yeni bölme 7-35 SPT'si üzerine yapılandırılır. P49+4'de

gelen cümlecik ise 6-33 SPT'si üzerine kuruludur. P50'de aynı doku devam eder. Ancak bu kez üzerine daha önce P28+5'de duyurulan, bölümün, 4-10 SPT'si üzerine kurulu asıl teması girer. 7-35 ve 6-33 SPT'lerinin ortak SPT'si ise tahmin edileceği gibi 4-10'dur.

P53'den P54'e kadar devam eden bölme, bölümün başından P53'e kadar sunulan müzikal fikirlerin geliştirilmesi üzerine kuruludur. Her birim zaman bazında incelendiğinde, farklı SPT'ler vardır ve bu SPT'lerin alt takımlarının tümünde 4-18 yer alır. Sonuç olarak bölme, 4-18 SPT'si üzerine kuruludur, P54'den 1 ölçü önce 5-32 akorunun kadansıya sona erer.

P54, P47+1'de 4-23 SPT'si üzerine kurulu fikrin değiştirilmiştir. Burada 4-23 önceki gelişine göre T7 olarak kullanılmıştır. Armoniye eklenen PS'lerle SPT, 6-15 olur.

P55 ve +1'deki ölçülerin müzikal fikri yine önceki bölümden alınmışlardır ancak burada yeni armoniler kullanılmıştır. Dörtlükler bazında 4-7 [3,4,7,8], 5-30 [4,5,8,10,0], 5-3 [3,4,5,7,8] ve 4-8 [11,0,4,5] SPT'leri vardır. P56'ya kadar yeni SPT ya da müzikal fikre rastlanmaz. P56'da, bölümün P48'deki giriş bölmesi T4 olarak tekrar duyurulur.

### **3.1.5. Ritual of the Two Rival Tribes P57 – P67**

Bölüm P57'de 4-6 SPT'si ile başlar. Forte'nin "Bahar Ayini"nde kullanılan SPT'ler üzerine yaptığı istatistiksel analize göre 4-6 SPT'si, eserin tamamında sadece üç bölümde, bu bölümde olduğu gibi, çok kısa süreli kullanılmıştır (Forte, 1978) Stravinsky'nin taslak defterinin sağladığı ipuçlarına göre bölümün kendi içindeki yazılış sırası farklı görünmektedir. (Toorn, 1987) P57+3'de başlayan pasaja ait taslaklar on ikinci sayfada yer alırken, bölümün girişinde trombon, tuba ve timpaninin çaldığı 4-6 SPT'si üzerine kurulu pasaj, taslak defterinde yirminci sayfada yer alır. Bu pasaj, ele alınış şekline göre farklı ve ilginç sonuçları olan bir pasajdır.



### Örnek 3.14.

The image shows a musical score for Example 3.14. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system has two treble clef staves. Brackets and labels indicate SPTs: 7-35, 8-23, 4-10, and 7-35.

Yukarıdaki pasaj yatay iki hat olarak değerlendirilmiş çıkan SPT'ler gösterilmiştir. Dikey bakıldığında ortaya çıkan A11 (b7) ise çalışmanın daha sonraki bölümünde açıklanmaktadır.

P58+7'den P59'a kadar olan üç ölçünün SPT'si 7-16 [10,11,0,1,3,4,7]'dir. P58+de bölmeyi bitiren kadans akoru 4-18 SPT'si üzerine kurulur. P59'da başlayan yeni bölme, bölümün başında karşılaşılan melodinin farklı bir SPT, 7-35 ile duyurulmasıdır ve burada tahta üflemeli çalgıların verdiği cevap niteliğindeki pasaj ise 7-35'in alt takımlarından biri olan 5-23 SPT'sindedir. Daha önce de belirtildiği gibi, Stravinsky'nin 7-35 ve diğer SPT'leri kullanım şekilleri bu bölümün ileri kısımlarında açıklanacaktır.

P60'da duyulan melodi 28+5de duyulan melodi ile aynı SPT'de yazılmıştır; SPT 4-10. P62'ye kadar, bölüm içinde daha önce duyurulan müzikal fikirler geliştirilerek tekrar edilir. Bu tekrarlar bölümün içinde kullanılan SPT'lerin çeşitli transpozelerini de içerir (örn P61+4 P60'ın T1'idir).

P62’de yeni başlayan bölme yine 7-35 SPT’si üzerine kuruludur. Basklarinet, kontrfagot ve kontrabasın P64’e kadar çaldıkları 6,4 PS’leri pedal ses oldukları için, doğal olarak sınıflandırmanın dışında tutulmuşlardır. Bu pedal seslerin sonraki bölmeyle bağlantıyı sağlamak bakımından önemli işlevleri vardır. P64’e kadar uzayan pedal üzerinde kullanılan SPT’ler, 7-35 takımının alt takımlarından ve bu alt takımların kombinasyonlarından oluşmuştur. P62+6’da ise Stravinsky kullanmakta olduğu büyük SPT’yi farklı yerlerinden ayırır, bu parçayı transpoze eder ve bu elde edilen SPT’yi yeni haliyle eski yerine yerleştirir. Genellikle ayırdığı küçük SPT’leri, ortak PS ya da AM yoluyla farklı bir SPT’ye geçişte kullanır. Stravinsky bu işi bu sistematik mi düşünüp yaptı yoksa dediği gibi sadece kulağına mı güvendi kesin olarak bilmek mümkün değildir. Ancak yine de ortaya çıkan sonucun özündeki tutarlılık oldukça hayret uyandırıcıdır. P62+6 ve P62+7’deki SPT’ler ölçü bazında incelendiğinde 7-23 C=0 [5,7,8,9,10,0,2] ve 7-6 [4,5,6,7,8,11,0]’dır. Bu SPT’ler SPT 7-35 ile Forte’nin R<sub>1</sub> olarak adlandırdığı bağlantı içindedir. (Ortak AM bağlantısı)

P64’de, daha önce P60’da duyurulan 4-10 SPT’si üzerine kurulu melodi yeniden duyurulur. Ancak bu defa tuba ve trombonlar tarafından duyurulan, bölümün en çarpıcı melodisinin üzerine bindirilmiştir 5Z-36 [6,7,8,10,1]. P65’ de üst üste bindirilmiş iki melodi enstrümantasyon genişletilerek tekrar duyurulur SPT’si 8-23’tür. P66’da doku sadeleştirilerek tuba ve trombonların çaldığı pasaj tek başına duyulmakta ve sonraki bölüme geçiş sağlanmaktadır.

### **3.1.6. Procession of the Oldest and Wisest One P67 – 71+2**

Eserin bu bölümünün formal yapısı, geleneksel anlayıştaki bir “bölüm”ün form kurgusundan uzaktır. Yatay olarak gelişen A ve bitiminde başka bir fikrin başlangıcını ifade eden B gibi bir kurgu yerine, burada farklı müzikal fikirler üst üste getirilmiştir ve bölüm, yatay olarak bu fikirlerin gelişimi üzerinde ilerler. Stravinsky bu defa bütünü çeşitli şekillerde parçalayıp üst üste bindirmek yerine, beraber kullanılabilen farklı bütünlere üst üste bindirmiştir. Üst üste bindirilen bu bütünlere ilki, P64’de trombon ve tubada başlayan, 5Z-36 üzerine kurulu melodidir.

Bu takımın AM'si 8-4 dışındaki bütün AT'leri kapsar. Takımın bu özelliği birlikte duyurulacağı diğer takımlara geçişte kolaylık sağlar. Üst üste bindirilen bütünlerin ikincisini kornoların çaldığı 3-7 SPT'si oluşturur. Bu takım ikinci bölüm boyunca duyduğumuz C=0 [10,1,3] ostinatosunun takımıyla aynıdır. Daha sonra klarinetin bu takıma eklediği PS'lerle SPT 5-28 C=0 [0,2,6,8,9]'e genişler. Diğerlerinin üzerine eklenen üçüncü bütünü ise P67'de kornoların, daha sonra çeşitli enstrümanların çaldığı 6-7 SPT'si oluşturur. Bu hattı oluşturan SPT, sonraki ölçülerde eklenen PS'lerle kromatik diziyi oluşturur.

Forte Bölümün genelinde kullanılan SPT'leri (Forte, 1978, s58) dörtlükler ve sekizlikler bazında şu şekilde listelemiştir:

**Tablo 3.1.** Forte'ye göre bölümdeki SPT'ler

Dörtlükler Bazında	Sekizlikler Bazında
5-28	8-28
7-31 \ 5-31	8-18
7Z-38	12-1
6-27	
6Z-28	
6-30	
8-12	

Yukarıdaki tabloda belirtilen SPT'ler, "Bahar Ayini"nin 1. başlığı altındaki tüm bölümlerde karşımıza çıkabilecek niteliktedir. Stravinsky bu bölümde de, ayrı bütünlüleri bir arada kullanırken, üst üste koyduğu parçalarla daha fazla PS içeren SPT'ler oluşturmuştur. Bu oluşan SPT'ler ise eserin bütününde kullanılan SPT'lerdir ve eserin armonik dilinin bütünlüğünü oluştururlar.

### 3.1.7. The Kiss of the Earth P71+2 – P72

Bölümde armonik olarak kullanılmış iki SPT vardır; 6Z-10 C=0 [0,1,2,4,5,10] ve 7-22 C=0 [6,7,8,11,0,2,3]. Forte bu takımı eserin diğer bölümlerindeki SPT'lerle ilişkilendirebilmek için taslak defterine dönüş yapar ve çeşitli birleşimler üzerinde durur.

Yukarıdaki örnekteki SPT, daha önce de belirttiğimiz gibi 6Z-10'dur. Bu altı PS'den oluşan SPT, aslında uç uca eklenmiş iki adet üç sesli SPT'den oluşmaktadır. Bu SPT de, eserin armonik dilinin oluşturulmasında bir teknik olarak kullanılan, iki SPT'nin birleştirilmesi fikri ile oluşmuştur. Ancak bu birleştirilen SPT'lerde 4-10 SPT'sinin hakimiyeti göz önünde bulundurulduğunda, bu SPT'nin genel oluşumla bir organik bağı olmadığı söylenebilir.

### 3.1.8. The Dancing Out of the Earth P72 – P79

Bölüm P72'de başlar. P72+2'deki büyük glissendonun ardından duyulan ilk SPT 4Z-29'dur. 4Z-29, eserin bu bölüme kadar geçen SPT'lerle bağlantıları açısından oldukça zengin bir SPT'dir (bkz. Z SPT'leri, 2. bölüm). Kontrabasların daha başka enstrümanlarla da katlanarak çaldığı ostinato figürünün SPT'si ise 4-21 C=0 [6,8,10,0]'dir. Bu SPT tam ton dizisinin sıralı 4 perdesini içermektedir. Daha sonra P76+7'de dizinin tamamı duyurulur.

P72+6'da, 4-21 SPT'si üzerine 4-11 SPT'si eklenmiştir. Bu iki SPT'nin birleşik hali SPT 7-34 C=0 [0,1,2,4,6,8,10]'dur. P73+4'de korno AS5 ile bir motif duyurur. Bu motif, P76'dan 6 ölçü önce duyuracağı SPT 4-10'nun, bölümde kullanılış sırasına göre, kenar PS'lerini oluşturur. Kornonun 4-10 dizisini sırayla duyurmasından hemen sonra aynı dizi T5'inden duyurulur. Tranpoze edilmiş bu iki 4-10 SPT'si uç uca eklendiğinde oluşan SPT ise, eserin girişinde fagotun duyurduğu solonun 6-32 SPT'sinin üst SPT'si olan 7-35'dir. P76'dan 1 ölçü öncesinde 4-10 SPT'sinin T5'ine eklenen C=0 PS4'le buradaki SPT 5-10 olur. Bölüm 6-35

ostinatosu üzerine kimi zaman eklenmiş kimi zaman ise bindirilmiş 4-10 ve 5-10 SPT'lerinin metrik değişiklikler ve transpozelerle tekrar edilmesiyle son bulur.

### 3. 2. Bahar Ayininin SPT'lerinin Değerlendirmesi

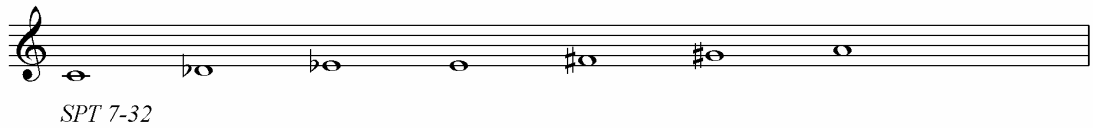
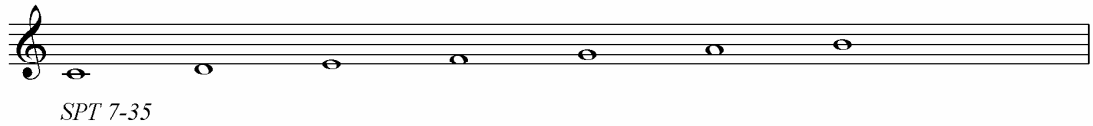
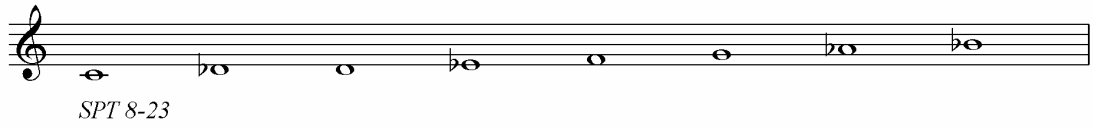
“Bahar Ayini” 1. başlıkta kullanılan SPT'ler Z ilişkili olanlar hariç, aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

**Tablo 3.2.** “Bahar Ayini” 1. başlıkta kullanılan SPT'ler

3sesli	7	11	17											
4sesli	6	8	10	16	17	18	21	23	27	28				
5sesli	3	4	7	10	13	16	21	22	23	25	28	30	31	32
6sesli	7	8	15	22	27	30	32	33	35					
7sesli	6	16	22	23	31	32	34	35						
8sesli	12	17	23	27	28									

Aşağıdaki örnekte ise “Bahar Ayini”nin I. bölümünde kullanılmış, büyük SPT'lerden üçünün notaya dönüştürülmüş hali görülmektedir.

#### Örnek 3.15.



Yukarıda yazılı olarak gösterilen SPT'ler incelendiğinde, “bahar ayini”nde kullanılan dizisel malzemenin, büyük ölçüde, Rus halk müziğinde de olduğu gibi, diyatonik olduğu görülür. Küçük setler ise bu setlerin alt setleri olmaları nedeniyle farklı değillerdir. Stravinsky'nin “Bahar Ayini”ndeki armonik dili için genel olarak yapılabilecek en iyi tanımın “folklor gibi” olduğunu söylenmiştir. (Vlad, 1978) Stravinsky ise bu ve benzeri yorumlara karşılık, “Bahar Ayini”nde faydalandığı tek folklorik malzemenin, eserin başındaki fagot soloda kullandığı halk türküsü olduğunu söylemiştir. (Craft, 1981) Aşağıdaki örnekte, Stravinsky'nin, eserin I. başlık-introduction'da kullandığını söylediği halk türküsü gösterilmektedir. Bu türkünün, eserde kullanılış hali örnek 3.1'de gösterilmiştir.

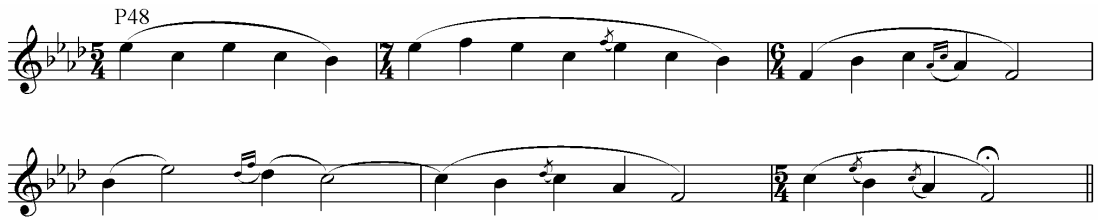
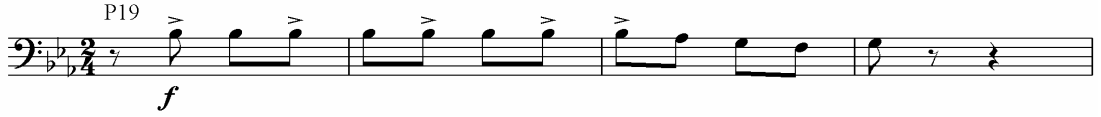
### Örnek 3.16.



Stravinsky'nin, baştaki fagot solonun, eserde kullanılan tek halk türküsü olduğunu belirtmesine karşın, “Bahar Ayini” hakkındaki literatürde, Stravinsky'nin bu eserde kullandığı tek halk türküsünün I. Başlık, Introduction bölümündeki fagot solonun melodisi olmadığı yönünde görüşlere rastlanmaktadır. Van Den Toorn'a göre (Toorn, 1983) “Bahar Ayini” I. Başlıkta kullanılan halk türküleri, yer aldıkları derlemedeki (Juskiewicz, 1900) numaraları ve bu türkülerin eser içinde kullanım şekilleri, eser içindeki bölüm başlıklarıyla beraber aşağıda gösterildiği gibidir.

### Örnek 3.17.





Yukarıdaki örnekte görülen bu halk türküleri, bir alt satırlarında gösterilen, eser içinde kullanıldığı iddia edilen yerlerle karşılaştırıldığında, bunların benzerliği hemen göze çarpsa da bunlar için bir alıntıdır şeklinde söz etmek, haksızlık olacaktır. Melodilerin oluşumunda aralıkların korunduğu, ritmik dokunun ise tartım ve desen olarak değiştirildiği görülür. Bu noktada Stravinsky, “Bahar Ayını”nde “doğrudan”

kullandığı tek halk türküsünün baştaki fagot solo olduğunu, bunun dışında halk türküsü gibi tınlayan bir yer varsa, bunun sebebinin folklorik hafızasının, bilinçaltı altından eserlerine yansımaları olduğunu söylemiştir. (Toorn, 1987) Ancak eserde geçen melodilerin halk türküleriyle olan benzerliği arasındaki tek bağ, Stravinsky'nin "bilinçaltı hafızası" değildir. Girişteki solonun SPT'leri belirlenirken de belirtildiği gibi, bu solonun ve eserdeki pek çok pasajın aralıksal kurgusunda AT 5-7'nin büyük önemi ve belirleyiciliği vardır. AT 5-7'nin bu belirleyiciliği Stravinsky'nin sadece melodilerinde değil, armonik kurgusunun oluşmasında da büyük rol oynamıştır.

Stravinsky'nin, halk türkülerinin etkisinin görüldüğü tek eseri "Bahar Ayini" değildir. Daha önceleri, "Bahar Ayini"nde olduğu gibi, yine Diaghilev'in siparişi üzerine "Bale Rus" için bestelediği eserlerinde de folklorik etkiler söz konusudur. Taruskin "Bahar Ayini" için, Stravinsky'nin, halk türkülerinin sadece melodilerini değil, bu melodilerin etnik karakterlerini de kullandığını ileri sürer (Toorn, 1987). Stravinsky'nin kullandığı melodilerin, halk türküleri ile benzer olmasının rastlantı olmadığını düşündüren bir başka kaynak Stravinsky'nin Şubat 1916'da annesine yazdığı mektuptur. Stravinsky bu mektubunda annesinden, en son derlenen halk türkülerini, mümkün olduğunca çabuk kendisine göndermesini ister. Stravinsky mektubunda ayrıca annesine, derlemelerin son çıkan derlemeler olduğuna dikkat etmesini, çünkü önceki derlemelerin zaten kendinde mevcut olduğunu belirtir. (Toorn, 1987) Taslak defterinin çeşitli sayfalarının kenarlarında, bir başka yerden kopyalandığı fikrini yaratan, halk türkülerine ait pasajlar vardır. Başka bir yerden alındığı düşünülen bu pasajlar, daha önceki derlemelerin, "Bahar Ayini"ni bestelediği sıralarda Stravinsky'nin elinde olduğunu düşündürür. Stravinsky'nin mektupları, "Bahar Ayini"nin senaryo olarak oluşumu da dahil olmak üzere pek çok konuda aydınlatıcı olmuştur. Ancak, halk türkülerinin etnik karakterleri, "Bahar Ayini"nin senaryo olarak oluşumu ve bunun gibi eserin müzikal dilinin yetkinleşmesini doğrudan ilgilendirmeyen konular burada tartışılmamaktadır.

Stravinsky'nin "Bahar Ayini"nde duyulan melodilerin gerçek kaynağının, çıkış noktasını bilmek mümkün değildir. Eserlerinin melodik yapısının oluşmasında doğduğu ve büyüdüğü ülkenin folklorunun etkileri çoğunlukla gözlemlenmektedir.



Ancak önemli olan bu melodilerin Stravinsky'nin yaratıcılığında kazandığı boyuttur. Yaratıcı ve yapıcı bir bakış açısıyla irdelendiğinde, Stravinsky'nin halk türkülerinin, üzerine bir fikir oluşturmaktan çok, bunların önceden oluşmuş fikirlere uygun yapıları nedeniyle kullandığı da olasıdır. Bu bakış açısının bir başka dayanağı da eserin halk türküsü kökenli melodilerinin armonizasyonlarının, buldukları derlemelerdeki şekillerinden farklı olmalarıdır.

Örnek 3.16. ve 3.17.'de gösterilen halk türkeleri, çeşitli diyatonik dizileri oluşturan A5 ve A7'lerin birleşimleridir ve bu aralıklar, SPT4-10'un da oluşum aralıkları olan 2+1+2, 1+2+1+2+1 dir.

### Örnek 3.18.

Juskiewicz no.249

The image shows two staves of musical notation for 'Juskiewicz no.249'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first staff contains a melody with intervals of 5-7, 5-7, and 5-7. The second staff contains a melody with intervals of 5-7, 5-7, and 5-7. Brackets and labels 'AT 5-7' indicate the intervals between notes.

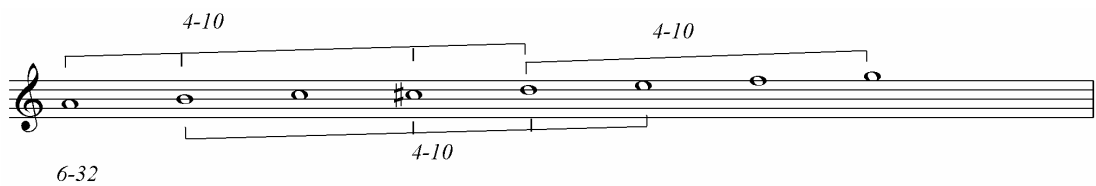
Yukarıda bir tek halk türküsü üzerinden örneklenen bu diyatonik dizi bölünmeleri, Stravinsky'nin seçtiği diğer türküler için de farklı değildir. Stravinsky bu bölünmeleri çeşitli şekillerde üst üste koyarak kendi armonik dilini oluşturmuştur. Stravinsky'nin entelektüel birikimini ifade etmede seçtiği yollardan birisi temel yapıyı belirlemek ve bu yapı üzerine kendi müzikal dehasını oturtacak formal ve armonik tekniklerini kullanmaktadır. Stravinsky müziğinde, temel yapının oluşumunda çok çeşitli figürler kullanmıştır. Halk ezgileri, bu temel figürlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ancak önemli olan ve Stravinsky müziğini oluşturan, aslında Stravinsky'nin kendisidir ve bu müziğini anlamak için irdelenmesi gereken noktalar, aslında bu figürler üzerine tanımlanmış kurgulardır. İşin ilginç tarafı Stravinsky'nin almış olduğunu düşündüğümüz türkülere bakarak Stravinsky müziğini anlayamayız

ancak, Stravinsky'nin müziğini irdeleyerek bu türkülerin oluşumunu rahatlıkla anlamlandırabiliriz.

Yukarıda Tablo 2'de "Bahar Ayini"nin I. Bölümünde geçen SPT'leri içeren liste, SPT'lerin birbirleriyle olan bağlantıları açısından incelendiğinde, bu SPT'lerin birbirleriyle iki türlü ilişki içinde oldukları görülür. Birincisi, bir SPT'nin, diğerinin alt ya da üst takımı olması, ikincisi, ortak AM'ler. Bu SPT'lerin neden birbirlerinin alt ya da üst takımı olduklarının anlaşılabilmesi ve "Bahar Ayini"ndeki armonik dilin çözümlenebilmesi için Stravinsky'nin bu SPT'leri nasıl oluşturduğunun yani hangi parçaları bir araya getirdiğinin ya da hangi bütünü ne şekilde parçaladığının çözümlenmesi gerekir.

I. Başlık 1. Bölüm Introduction fagot soloda kullanılan SPT 6-32, yavaşık seslerle türetilmiş olması koşuluyla, dört farklı tetrachord içerir. İlk bakışta bu tetrachordların, Stravinsky'nin, halk türkülerinin aralıksal oluşumları konusunda sözü geçen, 1+2 ya da 2+1 sıralamasına uymadığı söylenebilir. Ancak, ikinci ölçüde kornonun eklediği C=0 PS1 ile ortaya çıkan SPT'den türetilcek tetrachordların, halk türkülerinin içeriğinden ayrılacak PST4-10 takımının sıralamasını yaratabilmesi, bunları, Stravinsky'nin eserin bu bölümünde bilinçli olarak kullandığını hissettirmektedir. P1'den itibaren fagot soloya eklenen PS'lerle dizi daha da genişler, dizinin genişleme kuralı ise değişmemiştir. Klarinetlerin P1'den itibaren seslendirdikleri pasaj, yatay olarak kromatik dizi üzerine kurulu olsa da, dikey olarak bakıldığında, iki partinin birbirleriyle AT5-7 ilişkisi içinde olduğu görülür. AT5-7 ise tetrachordun üzerine kurulduğu aralık sınırını ifade etmektedir. P1+2'de re klarinetin seslendirdiği pasaj ise Stravinsky'nin çekirdek tetrachordunun fagot solodakinden farklı bir şekilde sunumudur. Bu tetrachordun SPT'si 4-10'dur.

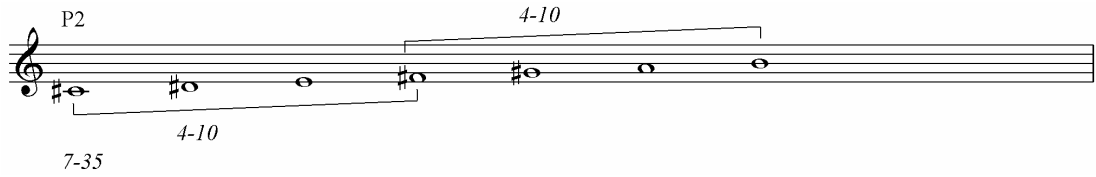
### Örnek 3.19.



Örnek 3.19.'da, I.Başlık, 1. Bölüm-Introduction'daki SPT'lerin oluşum şekilleri gösterilmektedir.

P2'de duyulan korangle solonun SPT 4-23, 4-10 SPT'si ile aynı çekirdekten türetilmiştir. Eserin bu kısmında kullanılan doku gereği, bu solo yatay olarak ele alındığında iki takımın sadece ortak AM'leri ile ilişkili oldukları söylenebilir. Ancak, fagottaki C=0 9 PS'si dikkate alındığında ise SPT 5-28 ortaya çıkar. 5-28 ise iki ölçü sonra eklenecek olan C=0 11 PS'si ile 7-35 SPT'sine dönüşür. Bu SPT ise iki adet 4-10 SPT'sinin ardışık biçimde eklenmesidir. Fagotlar ise, P1'de klarinetlerin AS7 ile seslendirdiği kromatik pasajı, aynı aralık takımdan olan A5 ile seslendirmektedirler. Bu AT daha önce de söylendiği gibi Stravinsky'nin hemen bütün SPT'lerini türettiği tetrachordunun alt ve üst perde aralığıdır. Aşağıdaki örnekte P2'den P4'e kadar olan pasajın SPT'lerinin oluşumu gösterilmektedir.

### Örnek 3.20.



Bölümde 4-10 SPT'sinden türetilmiş bir başka SPT, daha önce de belirtildiği gibi, aynı zamanda sonraki bölümün başlangıç SPT'sinin tamamlayıcısı olan P10'daki 5-32 SPT'sidir. P10'da yaylı çalgılar ve fagotta duyulan bu SPT için, pasajdaki diğer PS'lerden soyutlanmadan bir değerlendirme yapılacak olursa SPT 3-11'in tamamlayıcısı 9-11 ortaya çıkar. Temelde ise üç farklı 4-10 SPT'sinin ve 3-11 SPT'sinin (bu SPT'nin orijinali ve aynası bir arada kullanılmıştır) bir arada kullanıldığı görülür. Müziğin değişen dokusuyla beraber, oluşturulan dizilerin de parçalanış şekilleri değişmiştir. C=0 11 PS'si, bir arada kullanılan bu iki oluşumun ortak PS'sidir. Şöyleki: yaylı çalgılarda duyulan 4-27 SPT'si, (daha kolay canlandırılabilmesi açısından; bu SPT, D7 akorunun aralıklarını içermektedir) sonraki bölümde ostinato figürünün üzerine kurulu olduğu 3-7 SPT'sinin üst

takımıdır. 3-7 SPT'si ise aynı zamanda 4-10 SPT'sinin alt takımıdır. Re klarinetin seslendirdiği melodik pasajın aralık yapısı AT 5-7 üzerine kuruludur ve atlamalı seslerin araları, diğer enstrümanların çaldığı seslerle doldurulduğunda 4-10 SPT'leri daha net görülmektedirler.

### Örnek 3.21.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'P10 re klarinet' and contains a melodic line with notes and rests. It includes a trill marked 'A5' and a sixteenth note marked '6'. The bottom staff shows a bass line with notes and rests, including a trill marked '(b)'. The notation is in 3/4 time and features various musical symbols like slurs and ties.

Yukarıdaki örnekte 4-27, 3-7 ve 4-10 SPT'lerinin alt-üst takım ilişkileri ve üç farklı 4-10 SPT'sinin 7-35 SPT'sini oluşturma şekli gösterilmektedir.

“Bahar Ayini”nin armonik dilinin oluşumundaki temel fikrin, yani aynı çekirdekten farklı yapıların türetilişi ve bu yapıların üst üste bindirilişinin, en açık şekilde görüldüğü bölüm “Augurs of Spring”dir. Yukarıda belirtildiği gibi bölüm SPT 7-32 ile başlar, P14’de dörtlükler bazında incelendiğinde farklı SPT’ler görülür. Bu SPT’lerin hepsi yine SPT’lerin belirlenmesi sırasında belirtildiği gibi alt-üst takım olma, ortak AM ya da ortak PS gibi pek çok yönden birbirleriyle ilişkilidirler. Stravinsky’nin armonik kurgusunun anlaşılabilmesi için, bu farklı SPT’ler arasında bağlantıyı sağlayan asıl fikri bulmak gerekir. Bestecinin bu eserinde ise SPT’ler arasındaki ilişki, tek bir çekirdek SPT’ye yapılan eklemeler veya eksiltmelerle sağlanmıştır.

7-32 SPT’si, perde sayısı fazla olan bütün SPT’ler gibi pek çok alt SPT’yi içermektedir. 7-32’nin, enstrüman dağılımının verdiği ipucu dikkate alınarak incelendiğinde, yukarıda SPT’lerin belirlenmesi sırasında da belirtildiği gibi, 4-27 ve 3-11 SPT’lerinin birleşiminden meydana geldiği görülür. Yukarıda SPT’lerin belirlenmesi sırasında, ostinato figürünün, 4-27 SPT’sinin üç sesinden, başka deyişle

alt takımı olan 3-7 SPT'sinden üretildiği fikrinden sözedilmiştir. Ancak, eserin I. bölümüne ait bütün SPT'ler belirlendikten sonra, diğer olasılık olarak görülen, ostinato figürünün 4-10 SPT'sinden türetildiği (örnek 4. 28) fikrinin doğruluğu daha büyük bir olasılıktır. Halk türkülerin genel yapısında sıkça rastlanan bu SPT'nin eserin armonik dilinin kurgusuna yaptığı genel katkı ile bölüm içindeki kullanılış şekli göz önünde bulundurulduğunda, ostinatunun 4-10 SPT'sinden türetilmiş olduğu fikri, aynı zamanda, eserin armonik malzemesinin, tek bir çekirdek SPT'ye yapılan farklı eklenti ve eksiltmelerinden türetildiği fikriyle de örtüşmektedir.

P14 ve P15, farklı şekillerde birbirleriyle bağlantılı SPT'ler içermektedir. Aslında buradaki oluşum da bölümün başlangıcındakinden farklı değildir. 7-32 SPT'sini oluşturan PS'lerin tümü, transpozisiz yalın biçimleriyle bu bölümde de görülmektedir. Fazladan bir tek perde eklenmiştir C=0 8 PS'si (SPT 8-17). Fakat Stravinsky'nin SPT'nin bütününden çıkardığı parçalar, daha öncekilerden farklıdır. Başka bir deyişle; yine iki farklı SPT üst üste bindirilerek bir doku oluşturulmuştur; birincisi ostinatunun 3-7 SPT'si, ikincisi üç farklı 3-11 SPT'sinin birleşiminden oluşan 5-21 C=0 [0,4,7,8,11 ] SPT'sidir. Öne sürülen oluşum şekli aşağıdaki örnekte açıklanmıştır.

### Örnek 3.22.

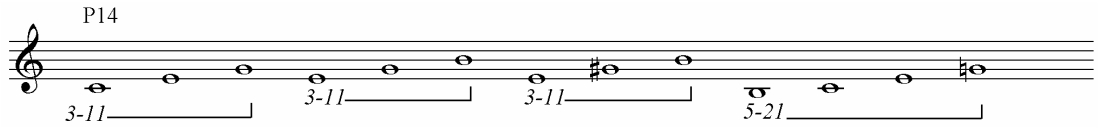
The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'P14' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff is labeled 'ostinato figürünün aralıkları' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The third staff is a continuation of the first staff, showing the combination of the two patterns.

Yukarıdaki örnekte aynı zamanda, Ostinato figürünün 4-10 SPT'sinden türetildiği fikrinden hareket edilerek, 8-17 SPT'sinin, 4-10 ve 5-21 SPT'lerinin birleşimiyle oluşumu anlatılmaktadır. C=0 0 PS'si iki SPT'nin ortak PS'sidir.

Stravinsky'nin P15'e kadar kullandığı, birleşenlerinden biri "özde" aynı kalma koşuluyla, farklı/küçük SPT'lerin üst üste bindirilerek büyük SPT'ler oluşturma tekniği, bölüm boyunca değişmez. P13 ve P14 üzerinden bu fikri örneklendirecek olursak: P13'de 7-32 SPT'sini oluşturan iki farklı takım 3-7 ve 4-27'dir, P14'de ise 8-17'yi oluşturan iki farklı takım, 4-10 ve 5-21 SPT'leridir. Oysa 7-32 ve 8-17 SPT'lerinin her ikisinin de birleşenlerinde 3-11 SPT'si vardır. 3-7 SPT'sinin P13'deki kullanımı ile P14'deki kullanımları, ilk bakışta iki SPT'nin farklı oldukları izlenimini vermektedir. Ancak, 3-11 SPT'si P14'de, dokusal olarak farklı, ve bu dokunun ihtiyaçları doğrultusunda transpozeleriyle birlikte kullanıldığı için farklı bir SPT (5-21) izlenimini vermektedir, aslında "özünde" hala 3-11 SPT'sidir.

### Örnek 3.23.

P14



The image shows a single staff of music in treble clef. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Brackets below the staff indicate SPTs: the first three notes (G4, A4, B4) are grouped as 3-11; the next three notes (C5, B4, A4) are grouped as 3-11; the next three notes (G4, F#4, E4) are grouped as 3-11; and the last four notes (D4, C4, B4, A4) are grouped as 5-21.

P16+5'de 4-10 SPT'si ilk kez bütün (melodik) olarak duyulur. Bu SPT ve bundan türetilen hem armonik hem melodik fikirler, transpozeleriyle birlikte, bölümün devamında da ustalıkla kullanılmışlardır. Aşağıdaki örnekte, eserin bu bölümünde 4-10 SPT'sinden türetilmiş melodiler gösterilmektedir.

### Örnek 3.24.

P16+5

P19

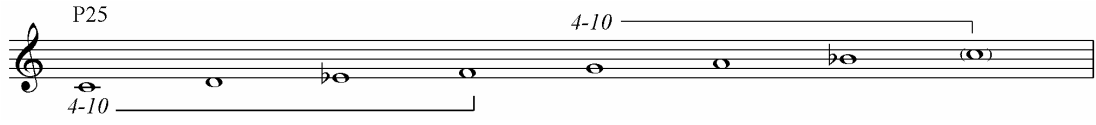
P28+5



The image shows three staves of music in 3/4 time signature. The top staff is labeled P16+5 and contains a melodic line: G4, A4, B4, C5. The middle staff is labeled P19 and contains a melodic line: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bottom staff is labeled P28+5 and contains a melodic line: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The staves are connected by a brace on the left and have vertical ellipsis lines on the right.

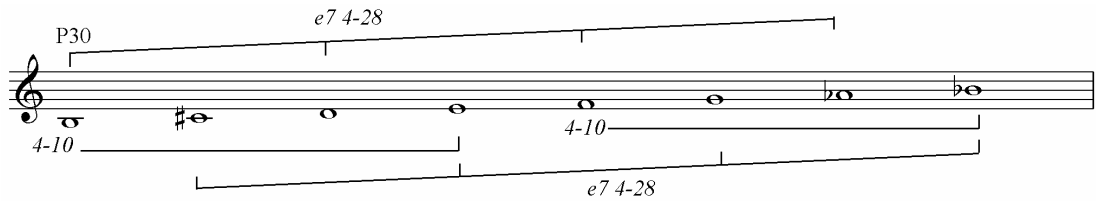
P25’de ilk kez kornoda duyulan 5-10 melodisi ise aslında iki farklı 4-10 SPT’sinin ucuca eklenmesiyle oluşan 7-35 SPT’sinden türetilmiştir. Melodinin armonizasyonu, P28’de yaylı çalgılarda gelen pasajla aynı çekirdeğe dayanır. Stravinsky bu melodinin armonizasyonunu, P30’daki SPT’lerin tanımlanması sırasında da bahsedildiği gibi, bakış açısına göre çok farklı şekillerde yorumlanabilecek bir şekilde gerçekleştirmiştir. Bu armonilerin oluşturulmasındaki temel prensip, iki adet 4-10 SPT’sinin birleşmesiyle oluşan 7-35 SPT’sinden türetilen 7’li akorlardır. Melodideki transpozisyonlar doğal olarak armonide de duyulur. P29’dan 6 önce, daha sonra “spring round”da duyurulacak olan 4-10 melodisi ile bu bölümün 5-10 melodisi üst üste duyurulur, tamamının oluşturduğu SPT yine iki 4-10 SPT’sinin oluşturduğu SPT’dir.

### Örnek 3.25.



Aşağıdaki örnekte, 4-10 SPT’lerinin ucuca eklenmesiyle elde edilen SPT’den yedili akorların türetilme şekli gösterilmektedir.

### Örnek 3.26.



Eserin diğer bölümlerindeki armonilerin türetilme prensipleri aynıdır. I. Başlığın üçüncü bölümü olan “Ritual of Abduction”, kendinden önceki bölüm olan “Agurs of Spring” ile aynı armonik kurguda başlar. Tahta üflemeli çalgıların sekizliklerle duyurduğu melodi, yaylı çalgılar ve bakır üflemeli çalgıların

seslendirdiği SPT'ler gibi iki adet 4-10 SPT'sinin birleşiminden oluşmaktadır. Aşağıdaki örnekte bu oluşum gösterilmiştir.

### Örnek 3.27.



Bölüm içinde P43'de paralel armonilerin oluşturduğu SPT'ler ilk bakışta tamamıyla farklı bir dizisel oluşum sunacakmış gibi görünse de, oluşum incelendiğinde yine aşağıda gösterilen birleştirilmiş 4-10 SPT'leri ortaya çıkar.

### Örnek 3.28.



Eserin I. Başlığının dördüncü bölümü olan “Spring Round”, ikinci bölümde P29'dan 6 ölçü önceden bildiğimiz melodi üzerine kuruludur. Armonizasyonu da yukarıda anlatıldığı gibidir.

Beşinci bölüm olan “Ritual of the Two Rival Tribes”, akoru oluşturan seslerin araları doldurulmadan bakıldığında, farklı bir oluşumun sonucu gibi görünür. Ancak, eserin genel armonik kurgusu, akor seslerinin aralarını doldurmak için gerekli



ipuçlarını vermiştir. Akor seslerinin araları, genel kurgunun öngördüğü şekilde doldurulduğunda sonuç aşağıdaki örnekte olduğu gibidir.

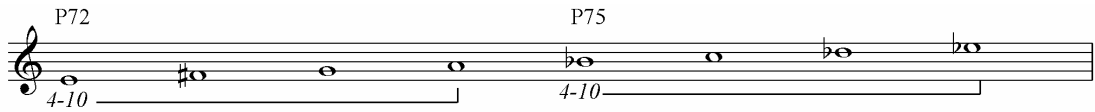
### Örnek 3.29.



Altıncı bölümdeki SPT'ler, bu SPT'lerin yapıda kullanılma şekilleri, neredeyse Stravinsky'nin "Bahar Ayini" için düşündüğü her türlü müzikal fikrin bir arada sunumu gibidir. Doku, giriş bölümünün fikriyle paralel olarak polifoniktir. Trombon ve tubanın ostinatosu, ikinci bölümün ostinato fikriyle paraleldir ve eserin genel armonik kurgusunun çekirdeğini oluşturan 4-10 SPT'si ise, kornların seslendirdiği melodide duyulur. Bütün bu katmanlar ustalıkla üst üste bindirilmiştir.

Eserin II. Başlığından önceki son bölüm olan "The Dancing Out of the Earth" yine, aşağıda gösterilen iki 4-10 SPT'sinin ve devamında çeşitli transpozelerinin, tam ton SPT'si üzerine bindirilmesi fikri çerçevesinde kuruludur.

### Örnek 3.30.



Eserin I. Başlığını oluşturan 8 bölüm, armonik olarak bir bütünlük içindedir. Bu bütünlüğü sağlayan en temel oluşum 4-10 SPT'si ve bu SPT'ye çeşitli şekillerde eklenen başka 4-10 SPT'leriyle elde edilen daha büyük SPT'lerden türetilen armonilerdir. Aşağıdaki örnekte 4-10 SPT'lerinin birbirine eklenerek daha büyük SPT'leri oluşturma şekillerinin en basiti gösterilmektedir.

### Örnek 3.31.



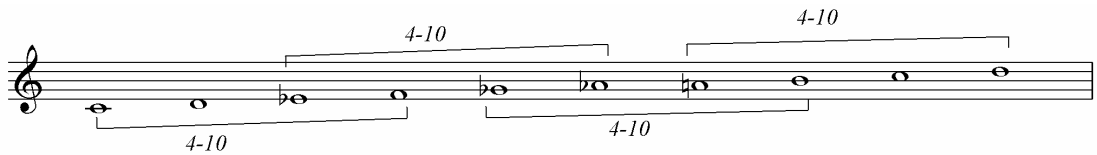
Yukarıdaki örnekte orijinal 4-10 SPT'si ile ikincisi arasındaki mesafe A2'dir. İkinci bir olasılık bu eklemeyi A1'den yapmaktır. Bu durumda ortaya çıkan SPT aşağıdaki gibi olur.

### Örnek 3.32.



4-10 SPT'sinin en düşük sıralaması 0,2,3,5'tir. Bu SPT'nin aralıklarının sıralaması inici ya da çıkıcı olarak değişmez ve 2,1,2 şeklindedir. Dolayısıyla eklemeler SPT'ye A1 ya da A2'den hem aşağıdan hem de yukarıdan yapılabilir. Eklemelerle ortaya çıkmış diziden daha başka 4-10 SPT'leri de üretmek mümkündür. Aşağıda iki 4-10 SPT'sinin birbirine eklenmesiyle oluşan SPT'den üretilebilecek 4-10 SPT'leri gösterilmiştir.

### Örnek 3.33.



Toorn "*Stravinsky and The Rite of Spring*" (1987) adlı kitabında, Stravinsky'nin kullandığı armonik dilin kaynağı olarak uzun yıllar birlikte çalıştığı hocası ve Rus okulunun etkisini göstermiştir. Bu düşüncesini en net biçimde, Korsakov'un "*Sadko*" operasından yaptığı bir alıntıda örnekler.

### Örnek 3.34.

The image displays a musical score for a piano piece, labeled as Example 3.34. The score is written in C major and common time (C). It consists of five systems of music. The first system is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. The second system is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The third system is a single treble clef staff. The fourth system is a single treble clef staff. The fifth system is a single treble clef staff. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism, particularly in the bass line and the lower register of the grand staff.

Yukarıdaki örnekte, asıl tonu do Majör olan pasajda, eklenen yabancı seslerle ortaya çıkan dizi, alıntı yapılan pasajın altında gösterilmiştir. Dizilerin ve üzerinde gösterilen akorların oluşumları Stravinsky'nin 4-10 SPT'leri ile türettikleri ile aynıdır. Her iki besteci dizisel olarak hemen hemen aynı malzemeleri kullanmış olmalarına karşın müzikal dilleri oldukça farklıdır.

## SONUÇ

Genelde “analizin”, özelde ise “müzikal analizin” evrimselleşme süreci izlendiğinde, varılmak istenen noktanın, yaratının “saf” haline ulaşılabilmesi olduğu görülür. Yaratının bu “saf” haline ulaşabilmek için geliştirilen yöntemlerin, ortaya çıktıkları zamanla ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda, yaratı ve bu yaratının yorumlanmasında kullanılan yöntem arasındaki ilişki daha net anlaşılabilir. Klasik ve romantik dönemler boyu üretilen eserlerin, bestecinin eserlerindeki “imza”ları dışında, kurgu, anlatım ve yapısal öğelerinin belli “ortak” bir oluşumu yansıtması, analizin de, bu “standart” düşünceleri anlamlandıracak yönde bir yöntem geliştirmesini kaçınılmaz kılmıştır. Ancak bu yöntemler, kendini ifade etme şeklini sürekli zenginleştiren ve sosyal hayatın da yansıması olarak bireyselleştiren müziğin anlamlandırılmasında ihtiyaçlara cevap veremez hale geldiğinde, “standart”ların sağladığı güven ortamı da yitirilmiş ve bir anlamda yeni bir “standart” bulma arayışı başlamıştır.

Müziğin sürekli olarak zenginleşen, bir yandan da, etkisinde olduğu diğer disiplinlerden ayrılarak “kendi”ni ifade etmesi anlamında, “gelişen” tekniklerinin sağladığı açılımlar, batı müziğini, kalıplarla kısıtlanmış çerçevesinin dışına taşımıştır. Müzik, sürekli bir devinim içinde kendini yenilerken, analiz, yeni yapıtları alışageldiği kalıplarla yorumlamaya devam etmeye çalışmıştır. Müziğin pek çok etkiyle zenginleşen ve gelişen “anlatımı”nın aktarım şekli bestecilerin eserleridir ve bu eserler, bireyselleşen teknik ve anlatım şekillerinin de etkisiyle, geleneksel yöntemlerce tanımlanmış olan yapısal oluşumların dışında da çok çeşitli şekillerde kurgulanabilirler. Besteci yaratıcılık sürecinde birikimlerini aktarırken, bu yapısal oluşumları bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir sistematik içinde yapıtına taşır. Çünkü müzik eserinin, bir tanımlama sınıfında değerlendirilemeyecek olsa da bir “form”u, bu formun bir organize olma şekli ve bu formu üzerinde taşıyan bir “yapı”sı vardır. Müzikal eseri oluşturan, bütün bu organizasyonun bestecinin kafasındaki var oluş şekli, tamamıyla, eseri üretmeye yöneliktir ve dolayısıyla bir başkası tarafından anlaşılır olmak endişesini taşımaz. Analizin kendi terminolojisini oluştururken ve oluşturduktan sonraki konusu da aslında bu organizasyonu çözümlenmeye yöneliktir.

Batı müziğinde yapının çözümlenmesi, temel müzik teorisinin yapısal öğelerin başlıcalarının tanımlanmasının sonrasından, yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar gelişen analiz yöntemleri gözden geçirildiğinde de anlaşılacağı gibi, belli şablonların eklenti yerlerinin, ele alınan eser üzerinde saptanması üzerine kuruludur ve bu noktada da armonik çözümlenmeye başvurulur. Tonal müzikte, armonik yapının oluşumu, müzik teorisinin bugün bulunduğu noktada her yönüyle tanımlanmış durumdadır. On iki ton müziği için de durum bir anlamda farklı değildir, çünkü tekniğin kendisi armonik oluşumu koşullar yapıdadır. Dolayısıyla, geleneksel armoni ve on iki ton tekniği ile yazılmış eserlerin, armonik yapılarının çözümlenmesi, anlaşılıp yorumlanması için başvurulacak olan armonik çözümlenme yöntemlerinin ihtiyaca cevap verir nitelikte olduğu söylenebilir. Ancak serbest ton dışı müzikte durum farklıdır. Bir anlamda sonsuz olasılık içinden bestecinin hangi malzemeyi nasıl organize ettiğinin çözümlenebilmesi için, geleneksel yöntemlerin öngördüğünden farklı bir yöntem ihtiyacı duyulmuştur.

Günümüzde teknolojinin de katkısıyla, müziği çeşitli boyutlarıyla çözümlenebilmek için çok çeşitli yöntemler mevcuttur. Ancak teknolojinin, bugün bulunduğu noktada, müzikal analize olan katkısı, bir takım istatistik ölçümlerin ötesinde değildir. Aynı zamanda bu yöntemlerin çıkış noktaları, armonik yapının oluşumunun çözümlenmesinden çok, müziğin farklı boyutlarının değerlendirilmesine yöneliktir.

SPT, tüm bu gelişmelerin bir uzantısı ve parçası olarak, yirminci yüzyılda ortaya atılmış ve geliştirilmiş bir yöntemdir. Bu yöntem sadece müzikteki perdeyi tanımlaması anlamındaki özelliğiyle değil, bestelemeye ve bir bestede kullanılan perdelerin sistematizasyonu çözümlenmede kullanılması yönüyle de, diğer çözümlenme yöntemlerinden ayrıdır. Yöntem, ele alınan yapının perdelerle ilgili her türlü dökümünün yapılmasını, varsa, özellikle, özünde aynı olduğu halde üzerinde yapılan değişiklikler nedeniyle tanınması güç olan parçaların deşifre edilmeleri konularında büyük kolaylıklar sağlar. Ancak sağladığı bütün bu kolaylıklara karşın, eserde kullanılan perdesel kurgunun oluşumuna dair net bir yol göstericiliği yoktur. Bu

noktada yapılan dökümün yorumlanması, analizi yapan kişinin birikim, beceri ve sezgilerinin gücüne bağlıdır. Yöntem bu yönüyle, bir anlamda geleneksel analiz yöntemleriyle paraleldir.

SPT'nin, besteleme ve çözümlene tekniği olarak sağladıklarından başka kazandırdığı bir diğer açılımı gözden kaçırmamak gerekir. Ele alınan eserde, dökümü yapılan SPT'lerin farklı bir şekilde yorumlanmalarıyla belirli sayısal formüller üretilebilir ve bu formüllerin dijital ortama aktarılımlarıyla, hem besteleme hem de çözümlene anlamında çok daha farklı açılımlara gidilebilir.

## KAYNAKÇA

COOK, Nicholas; “**A Guide to Musical Analyses**”, J.M. Dent & Sons Ltd., 1987, 320s

CRAFT, Robert; “**A Stravinsky Scrapbook 1940-1971**”, London : Thames and Hudson, 1983, 180s

CRAFT, Robert; “**Expositions and Developments**”, University of California Pres, 1981, 168s.

FORTE, Allen; “**THE HARMONIC ORGANISATION OF THE RITE OF SPRING**”, New Haven and London Yale University, 1978, 159s.

FUX, Joseph; “**Gradus, Ad Parnassum**”, İngilizce Çevirisi Mann, A., “**The Study of Counterpoint**” Norton&Company, 1975, 156s.

GERMEN, Emin; “**RECOGNITION AND TRANSCRIPTION OF ONE PART MELODY WITH COMPUTER**”, METU master tesis, 1991

JUSZKIEWICZ, Anton; Litauische Volks-Weisen, Kracow, 1900

LESTER, Joel; “**Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**”, W. W. Norton & Company, NewYork, 1989, 303s.

NASUHOĞLU, R., BİNGÖL G., GÜR H., İNAN D., ÜNAL N.; “**FİZİK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ**”, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983, 338s.

OĞUZKAN, Ferhan; “**EĞİTİM TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ**”, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974, 248s.

OZANKAYA, Özer; “**TOPLUMBİLİM TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ**”, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, 168s.

PERLE, George; “**SERIAL COMPOSITION AND ATONALITY**”, University of California Pres, 1977, 178s.

PERSICHETTI, Vincent; “**Twentieth Century Harmony**”, Norton & Company New York, 1961, 287s.

RETI, Rudolph; “**The Thematic Process in Music**”, Macmillan Company, 1951, 360s

SCHENKER, Heinrich; “**Five Graphic Music Analyses**”, Dover Publications, New York, 1969, 64s.

SENCER, Muzaffer; “**YÖNTEMBİLİM TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ**”, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981, 213s.

STRAUS, Joseph N. Straus; “**Introduction to Post-Tonal Theory**”, Üçüncü Basım, Prentice Hall, 2004, 288s

STRAVINSKY, Igor; “**Igor Stravinsky: An Autobiography**”, Simon and Schuster, 1936.

TOORN, Pieter C. Van den; “**Stravinsky and ‘the Rite of spring’: The Beginnings of a Musical Language**”, Oxford : Oxford University Press, 1987, 230s.

TOORN, Pieter C. Van den; “**The Music of Igor Stravinsky**”, New Haven, Yale University Press, 1983, 514s.

VLAD, Roman; “**Stravinsky**”, Üçüncü Basım, Oxford University Press, 1985, 296s.



WALSH, Stephen, “**The music of Stravinsky**”, New York, Routledge, 1988, 328s.

[www.baroquemusic.org](http://www.baroquemusic.org)

[www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), (2002)

[www.ldoceonline.com](http://www.ldoceonline.com),

[www.musicologie.org](http://www.musicologie.org)

SONY, ASIN: B000031X11, “**Stravinsky Conducts Stravinsky**”, Columbia  
Symphony Orchestra, I. Stravinsky

PHILIPS, ASIN: B00000416F, “**Igor Stravinsky: The Great Ballets**”, London  
Philharmonic Orchestra, Bernard Haitink

STRAVINSKY, Igor; “**THE RITE OF SPRING in Full Score**”, Dover  
Publications, 1989, 176s.

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad, Soyad:** Nuriye Esra KINIKLI

**Doğum yeri ve yılı:** Ankara, 1971

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Eğitim:** Yüksek Lisans

**Yüksek Lisans:** 1999, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**Lisans:** 1995, Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Teori-  
Kompozisyon Bölümü

**Lise:** 1989, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

### **İş tecrübesi:**

2001- Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Araştırma Görevliliği,

2000-2001 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Enstrüman Solfej  
Öğretmenliği,

1997-1999 Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi  
Enstrüman Solfej Dersi Öğretmenliği,

1997-1999 Lir Müzik ve Sahne Sanatları Merkezi Solfej Öğretmenliği,

1995-1999 Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Enstrüman Solfej,  
Enstrüman Armoni, Enstrüman Bilgisi Dersleri Öğretmenliği,

**Alınan Burs ve Ödüller:**

2005 Acanthes-Metz Eğitim Bursu,

İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı 3. Dr Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması Üçüncülük Ödülü