

Başvuru Tarihi: 14.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

GENİŞLETİLMİŞ TEKSESLİLİK ANLAYIŞINDA DEVİNİM ARACI OLARAK METRİK ASİMETRİ VE BUNA İŞLEVSEL BİR ÖRNEK OLARAK GYÖRGY LİGETİ'NİN *MUSICA RICERCATA*'SINDAN 1. BÖLÜM

Arda ERDEM¹
Hakkı Alper MARAL²

ÖZ

Bu çalışmada, "Genişletilmiş Tekseslilik" olarak adlandırdığımız bestecilik tekniği içerisinde tanımlanan Metrik Asimetri nosyonu açıklanmış ve György Ligeti'nin, Musica Ricercata başlıklı yapıtının birinci bölümü, ilgili bağlamda analiz edilmiştir.

Armoni veya kontrpuan gibi müziğin alışageldik, geleneksel, dikey düzleme koşut devinim araçlarının aksine Metrik Asimetri'nin, parti sayısı ile alâkalı bir araç olmadığı için teksesli doku içerisinde dramatik-devinimsel bir araç olarak kullanılabilirdiği görülmektedir. Analiz edilen örnekte, devininin, çekim merkezleri veya hareket şeması gibi araçların, dahası ezgiselliğin devre dışı bırakıldığı; yalnızca tek bir ses üzerinde metrik asimetri uygulanarak sağlanabildiği ortaya konulmuştur.

Metrik Asimetri'nin, tekseslilik içerisinde çok katmanlı dokular yaratma amacı taşıyan Genişletilmiş Tekseslilik açısından son derece işlevsel, bir oranda da zarurî bir fenomen olduğu görülmüş ve yenice bir müzikal deyiş ve gramer için genişleme sınırlarının daha da yetkinlikle araştırılması gerektiği önerilmiştir.

Anahtar sözcükler: Genişletilmiş Tekseslilik, Metrik Asimetri, Musica ricercata

¹ Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı
E-mail: ardaerdem@ankara.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0416-2440

²Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
E-mail: alpermaral@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-6200-3424

**METRIC ASYMMETRY AS A MEANS OF MOVEMENT IN THE
EXTENDED MONOPHONY TECHNIQUE AND GYÖRGY LIGETI'S
MUSICA RICERCATA 1 AS A FUNCTIONAL EXAMPLE**

ABSTRACT

In this study, Metric Asymmetry, defined within the composition technique we call Extended Monophony, is illustrated and in this context, György Ligeti's, Musica Ricercata 1, is analyzed respectively.

It is seen that, unlike common, traditional motion tools based on verticality such as harmony or counterpoint, Metric Asymmetry can be used as a dramatic-motion tool even within monophonic texture since it is not related to the number of parts in the music. In the analysis, it has been revealed that motion might be achieved by applying Metrical Asymmetry on only a single note, while eliminating all devices such as tonal/modal centers or movement schemata—even melodic lines.

Respectively, it has been seen that Metric Asymmetry is an essential and quite effective phenomenon in terms of Extended Monophony, which aims to create multi-layered textures within monophony, and it has been suggested that the limits of its expansion should also be investigated thoroughly for sake of a fresh, new musical discourse and grammar.

Keywords: *Extended Monophony, Metric Asymmetry, Musica ricarcata*

GİRİŞ

“Genişletilmiş tekseslilik” kavramı, monofonik/monodik/teksesli doku³ içerisinde, hattın farklı şekillerdeki manipülasyonu ile farklı dokusallıklar yaratmak amacıyla, bu çalışmanın yazarlarınca önerilen ve hayata geçirilen bir bestecilik tekniğine işaret etmektedir. Bu teknikte aslı amaç, tekseslilik içerisinde alışlageldik ezgisel yapılanma biçimleri haricinde çeşitli tınısal ve devinimsel araçlar kullanarak yeni bir doku yaratmaktır.

Geleneksel teksesli doku, müziği gerçekleştirmek için ezgiyi kullanmaktadır. Alexander Ringer ezgiyi “belirli kültürel gelenekler ve sınırlamalara göre, müzikal zamanda düzenlenmiş perdeli sesler” olarak tanımlamakta ve “tarih öncesi zamanlara kadar izlenebilen evrensel bir insan olgusunu temsil etmektedir” şeklinde açıklamaktadır (Ringer, 2023). Ne var ki kültürel geleneklerin ve sınırlamaların kontrolü altında bambaşka şekillerde ortaya çıkmış olsa da ezginin, teksesli dokunun tarih boyunca tek aracı olarak kaldığı söylenebilir.

Ezgi, verili bir zaman içerisinde var olduğu, “şümulüne erdiği” için hareket etmesi gerekmekte; hareket etmek için de enerjiye ihtiyaç duymaktadır. Bu enerjinin, çıkıcı hareket esnasında sunî olarak, inisi hareket esnasında ise doğal olarak oluştuğu söylenebilir. Zira, ezgiler farklı merkezlerde dinlenmek üzere harekete geçmekte ve nihaî durma, kimi kültürlerdeki ifadesiyle “karar” anına dek sürekli bunu tekrarlamaktadırlar.

Hornbostel, Sharp, Kodály ve Bartók, ezginin hareketinde 4’lü aralıklara ve pentatonizme dikkat çekmekte; hareketlerin konuşma dilindeki benzer şekilde gerçekleştiğini söylemektedirler. Sachs da seslerin, kütle çekimi sonucunda merkezlere doğru yuvarlandığını, dolayısıyla inisi hareketlerin en doğal sayılanları olduğunu söylemektedir. Benzer fenomenlerle, neredeyse bilinen tüm müzik kültürlerinde karşılaşıldığını vurgulayan Ringer “Müziğin, yaşamın içkin bir koşulu haline geldiği her yerde, estetik imgelemi değilse de temel fizyolojik ve biyolojik gereklilikleri karşıladıkları için belirli ortak ezgisel prosedürlerin zorunlu olarak benimsendiği görülüyor” demektedir. (Ringer, 2023)

³ İng. *Monophony*. Her ne kadar kavramın küçük nüanslarla farklılaşan anlamlara çekilebildiği/esnetilebildiği bilinse de, çalışmada, anlaşma kolaylığı açısından üzerinde oydaşılan en yalın tanımına itibar edildiği görülecektir.

Buradan hareketle, tek sesli dokunun ezgiden oluştuğu, ezginin de çeşitli “doğal”⁴ dizisel fenomenlerce belirlenmiş noktaların kütle çekimleri arasında hareket eden müzikal yapılar olduğu söylenebilecektir.⁵ Sonuç olarak tek sesli dokuyu oluşturan ve bu dokudaki müziğin zaman içinde hareket etmesini sağlayarak müziğin gerçekleşmesini mümkün kılan unsurun ezgi olduğu; ezginin yapısı ve hareket şemasının ise kültüre bağlı olduğu görülmektedir. Bu durum, tek sesli doku içerisinde, dizilere ait kütle çekim noktaları haricinde, devinim sağlayabilecek başka unsurların olup olmadığı ve genişletilmiş tek seslilik içerisinde kullanıp kullanılmayacağı sorusunu akla getirmektedir. Bu soruya verilebilecek cevap ile ezginin kültürel ve yapısal sınırlılıklarının ortadan kaldırılabilmesi, tek sesli doku içerisinde geleneksel ezgisel yapılar dışında da bir dramatik devinim unsurunun kullanılır kılınabileceği düşünülmektedir.

METRİK ASİMETRİ

Polifonik veya homofonik dokulara koşut devinim sağlayıcıların, 20. Yüzyıl ile başlayan yeni müzik arayışlarında ortadan kaldırılan ilk araçlar arasında oldukları görülmektedir; kavramsal olarak müzikte yer bulmaya devam etseler de işlevsel olarak rollerinin değiştiği söylenebilir. Polifonik doku devinim işlevini genellikle kontrpuanla, homofonik doku ise çoğunlukla fonksiyonel armoni ile sağlamaktadır⁶.

Kontrpuan, birbirlerine koşut farklı hatların oluşturduğu bir ses kütleşi sunarken; bu hatların sürekli olarak yer değiştirmesi, atışması, birbirine cevap vermesi gibi dinamik süreçlerle müziği zaman içinde harekete zorlamaktadır. Ne var ki bu hatların hareketleri gerek “doğal” gerekse de doktriner kurullarla⁷ oldukça kısıtlanmış olduğundan hareket şemalarında yapılacak küçük bir değişiklik, devinimin aksamasına sebebiyet vermektedir.

⁴ Dizilerin, ait oldukları bağlama veya kültüre ait kimi fenomenler tarafından oluşturulduğu söylenebilecektir. Böylece diziler belli özellikler taşıyacaklardır. Örneğin Pisagor, dizileri doğal tam beşli ilişkileri üzerinden açıklamaktadır. Bunun sebebi tam beşli'nin, ikinci doğuşkan olmasıdır. Bu “doğal” yol ile yani bir sesin kendi içerisindeki yapılardan hareketle oluşturulan dizilerde, belirli bir perde önemlendirmesi, yani çekim noktası bulunduğu görülmektedir.

⁵ Bu tanımda, ezginin biçimsel ve estetik yapılanmasına ilişkin tüm olgular dışarda bırakılmış yalnızca önceki paragraflarda işaret edilen enerjisel özellikleri ele alınmıştır.

⁶ Bu noktada, dokuyu belirleyen temel unsurun, *müziği hareket ettiren araç* olduğundan; dahası Barok dönem içerisinde bir düzeyde armonik fonksiyonellikten, Klasik dönem içerisinde de sınırlı bir kontrpuan kullanımından bahsedilebilmektedir. Ancak, odaklanılan konu olarak dramatik akışın, Klasisizm içerisinde aslen armonik fonksiyonlar ile sağlanmakta olduğu; genellikle de *homofonik* bir doku kullanıldığı söylenebilir.

⁷ Burada “doğal” olarak tanımlanan kurullar, yukarıda işaret edilen fiziksel/aritmetik koyutlar; doktriner olarak tanımlananlar ise belli dönemlerin ya da kanaat önderlerinin estetik algıları üzerinden şekillenenler olarak özetlenebilir; çeşitli kontrpuan okulları, armoni ekolleri, vb. ile de örneklendirilebilir.

Fonksiyonel armoni ise dikey olarak, belirli doğal veya sunî işlevlerin müziği bir diğerine ittiği ön kabulüne dayalı bir hareketlilik sunmaktadır. En basit şekliyle “müzikal düalite” olarak adlandırılabilir bir gerilim-çözülme karşılığı çerçevesinde üst üste kurgulanmış ses yığınları, nihaî sona erişe doğru, birbirlerine doğru hareket etmek zorunda bırakılmakta; ardi ardına sıralanmış beklentilerin sonucunda devinim ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede her bir ses yığımıdaki küçücük bir değişiklik, gecikme, erken gelme, öğeler arası dengede baskın çıkma gibi durumlar tüm işlevi etkilemektedir.

Yer yer denenmiş olsa da ilk bilinçli, ikonik örneğiyle İgor Stravinsky'nin *Ateşkuşu* (1910) isimli eserinde karşılaşılan ve “metrik⁸ asimetri” olarak adlandırdığımız fenomenin, yukarıda sunulan devinim araçları dışında bir araç olarak müzik tarihinde yerini aldığı gözükmektedir. Bu ilk kullanımın ardından Stravinsky, bu aracı, müteakip bale eseri *Petruşka*'da (1911) ve en yoğun, ustaca şekliyle ise *Bahar Ayini*'nde (1913) kullanmıştır.

Bestecinin temel amacının, geleneksel dramatik devinimsel araçlara karşı yeni bir model geliştirmek olduğu söylenebilir. Zira adı geçen eserlerde yoğun bir şekilde melodi, armoni ve kontrpuan ile yani bildik tüm dokusal araçlar ile karşılaşılmakta ancak devinim çoğunlukla metrik asimetri ile sağlanmaktadır.

Şekil 1, *Bahar Ayini*'nin *Genç Kızların Dansı* isimli bölümünün girişinde, metrik asimetrinin en bilinen örneklerinden birisini göstermektedir. Tüm bölüm boyunca hâkim olan tek bir disonant akor ile Stravinsky, fonksiyonel armoninin hareket ettirici özelliğini devre dışı bırakmaktadır. Ortada tek bir akor ve onun tekrarları bulunmaktadır. Bu noktada müziğe dramatik bir hareket sağlamak için asimetrik gruplar oluşturulmuş, her bir grup çok kuvvetli aksanlamalar ile başlatılmıştır. Grup başları hem yaylılarda gelen aksanla hem de 8 kornonun ilgili vuruşu *sf* olarak seslendirmesiyle belirtilmiştir. Bu yolla, alışlagelmiş $\frac{2}{4}$ lük ölçünün metrik yapısının dışına çıkılmış ve zihinsel beklenti kırılarak enerji ve devinim sağlanmıştır.

⁸ Zaman zaman *ölçü* olarak çevrilen *meter* (ing.) sözcüğünün dilimizde net bir karşılığı bulunmamaktadır. En yakın karşılık olarak edebiyattaki “vezin” kullanılabilir. “Güçlü ve zayıf vuruşların yinelenen bir modeli” (Benward & Saker, 2003, s. 9) olarak tanımlanabilecek olan kavram “şiiirde ayağa karşılık gelen, vurgulu nabızların tekrar eden bir modelini” yani bir “nabız grubunu” (Scholes, 1970) belirtmek için kullanılmaktadır.

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS
LES AUGURES PRINTANIERES
DANSES DES ADOLESCENTES

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

C. ing.

Fag. 1 2

1.2 3.4
Cor. in Fa
5.6 7.8

1 & 2 senza sord.
sf sempre
sf sempre

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

arco (non div.)
Tutti (non div.)
arco (non div.)
arco (non div.)
arco (non div.)

sempre simile
sempre stacc.
sempre simile
sempre simile
sempre simile

VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

Şekil 1: İgor Stravinsky, *Bahar Ayini: Genç Kızların Dansı*, ölçü: 1-8

Her ölçü, belirli sayıda vuruşun, kuvvetli ve zayıf şekillerde gruplanmış yapılanmalarından meydana gelmektedir. Ölçüler bir gruplanmanın yani *meter*'in toplam sayısına işaret etmektedir. Özel bir durum belirtilmedikçe, ölçü göstergesi⁹, *meter* hakkında da bize bilgi vermektedir. Şekil 1'de görülen $\frac{2}{4}$ bir ölçü içerisinde ilki kuvvetli ikincisi zayıf olmak üzere 2 vuruş¹⁰ bulunduğunu ve her bir vuruşun da ikişerli¹¹ olduğu söylemektedir.

Stravinsky öncelikle, 1. ölçüden itibaren kuvvetli ve zayıf vuruşları arşe ve *staccato* ile ortadan kaldırmıştır. Tüm arşeler çekerek¹² yazılmış ve eşit kuvvet istenmiştir. Beklenmeyen yerlerde gelen aksanlamalar da ölçünün periyodikliğini kırmış ve müziğe bir devinim katmıştır. Bu devininin, "periyodikliğin arzulanmasından kaynaklanan ritmik bir dominantlık" durumu oluşturulmasından ötürü gerçekleştiği düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, fonksiyonel armoniye ait olan gerilim ve çözülüm unsurlarının ölçü üzerine uygulandığı söylenebilecektir. Böylece ölçü, metrik manipülasyon yoluyla yaratılan asimetri ile geleneksel olandan farklı olarak, zamanın taşıyıcısı değil yönlendiricisi olmaktadır.

⁹ İng. *time signature*

¹⁰ İng. *beat*

¹¹ İng. *binary*

¹² İng. *down bow*

Besteci bu konuda, ölçü çizgilerinin aksanlamalardan çok farklı şeyler olduğunu ve kendi müziği içerisinde, ikisinin karıştırılmaması gerektiğini söylemektedir. (Craft, 1959, s. 21)

Ayrıca Stravinsky bu etkiyi daha da ortaya çıkartan başka bir unsur da müziğinde sıklıkla kullanmaktadır. Debussy'nin müziğinde, fonksiyonel armoniden kaçmak ama yine de bir merkeze vurgu yapmak için kullanılan *ostinato* fikri Stravinsky'nin müziğinde de aynı işlevi yerine getirmekte, buna ek olarak bir pasiflik yaratarak, başka katmanlarda ortaya çıkan dinamizmin etkisini kuvvetlendirmektedir.

Pieter C. Van Den Toorn (1987) bu durumu, tümüyle hipnotize eden sabit ve sürekli bir yapı ile çok düzgün çalınması gereken ve ana vuruşları düzensiz yerleştirilmiş yapıların üst üste gelmesi olarak tanımaktadır.

Taruskin (2010, s. 183) ise Stravinsky'nin kullanımını “büyüleyici, yenilikçi dolayısıyla etkileyici” olarak değerlendirmekte ve “iki metrik tür olan ‘pasif ostinato’ ve ‘aktif’ değişen stresin tek bir doku içinde bir arada var olmasını sağlamayı” başardığını söylemektedir.



Şekil 2: İgor Stravinsky, *Bahar Ayini: Seçilmiş Olanın Yüceltilişi*, 114 (indirgeme)

Şekil 2, bas çalgıların sabit bir *ostinato* figür çalarken, keman ve viyolaların *pizzicato* ile zayıf zamanda sesler çaldığı bir yapıyı göstermektedir. Stravinsky, hiçbir unsurun birbirine senkoplu veya baskın olarak tanımlanamayacağı, yalnızca birbirleriyle ilişkiye giren, sabitliğin ve devinimin aynı anda farklı katmanlarda bulunduğu bir yapı ortaya koymaktadır.

“Metrik asimetri” olarak adlandırılabilir bu yapı ile müzikte, perdeden bağımsız bir devinim tasarlanabilmektedir. Birbirine diyalektik bir bağ içeren bu iki unsur, Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionizyak eğilimlerini akla getirmektedir: *Müziğin Tininden Tragedyanın Doğuşu* isimli kitabında Nietzsche, Antik Yunan şiirinde birbirine karşıt ancak birbirini bütünleyen bu iki eğilimden bahsetmektedir (Nietzsche, 2005). Birbirinden ayrılamaz bu iki karşıt eğilim, günümüzdeki yaygın kullanımıyla bu “dikotomi” tragedyayı doğurmaktadır. Benzer şekilde, fonksiyonel armonide tonik-dominant arasında oluşan ve müziğin zaman içerisinde hareketini sağlayan karşıtlık; düzenli metrik sistemin, asimetric karşıtlık ile çarpışması sonucunda, aralarında doğan diyalektik ilişkiler üzerinden de mümkün olabilmektedir.

MUSICA RICERCATA

György Ligeti tarafından 1953 yılında tamamlanan ve piyano için yazılmış 11 kısa karakter parçasından oluşan eser, bestecinin, yerleşik sistemin boyunduruğundan kurtulup, kendi fikirleriyle, deneysel ve özgür müzikler yazmaya başladığı dönemin başlangıcını göstermektedir.

Ligeti'nin erken dönem besteciliği, 1948 yılında Sovyet Komünist Partisi Merkez Komisyonu'nun *Szabad Nép* gazetesinde yayınlamış olduğu müzikal kararlar çerçevesinde şekillenmiştir. Henüz 20'li yaşlarının başında yazmış olduğu daha serbest ve deneysel çalışmalar, bu kapsamda olmadığı için basılma veya çalınma şansını yakalayamamıştır. Ardından Macar Sosyal Demokrat Partisi'nin kapatılışı ve Macar İşçi Partisi'nin kurulmasıyla ülkedeki diktatöryal düzen totaliter hale gelmiş ve 20. Yüzyıl müziğinin çoğuna kapı kapatılmıştır. Bu dönemde, Sovyetler Birliği Kültür Bakanı Andrey Jdanov tarafından “kökleri halk müziğine dayanan, anlaşılması kolay, iyimser ve canlandırıcı bir toplumcu-gerçekçi” müzik fikri ortaya atılmıştır. (Kereky, 2008)

Bu dönemde kendisini “Sovyet komünizminin sosyalist bir sistem yaratmanın bir yolu olduğuna inanmak isteyen radikal bir sosyalist” olarak tanımlayan Ligeti, bu inancı doğrultusunda anlaşılabilir, Macar halk tarzına yakın, Bartók ve Kodály arasında bir yerde, kromatizmden uzak bir besteci olmak için direndiğini ifade etmektedir. (Griffiths, 1983, s. 18) Bu yıllarda halk müziği materyali ile uğraşmak Ligeti için neredeyse günlük bir rutin haline gelmiş ve dolayısıyla bunun hiçbir öznel beceri ve hayal gücü gerektirmediğini düşünmeye başlamıştır. Ayrıca, hâlâ sosyalist olsa da komünizme inancını yitirdiğini, Jdanov'un fikirlerinin geçerliliğine de inanmadığını ifade etmektedir. (Kereky, 2008, s. 207-208)

1950'lerin başından itibaren, idolü olarak gördüğü Bartók'un ardından geliştirdiği post-Bartókyan stilin dışına çıkmak istemiş ve bu yolda ilk denemelerine başlamıştır. *Musica ricercata*'nın doğuşu, bu evrede, “yoktan yeni bir müzik” yaratma düşüncesi sonucunda gerçekleşmiştir.

Stravinsky'nin stilinden oldukça etkilendiğini ifade eden Ligeti, “Bildğim ve sevdiğim tüm müzikleri amacım için alâkasız görüyordum. Kendime sordum: Tek bir notayla ne yapabilirim?”

Ya da oktavı ile? Tek bir aralıkla? İki aralıkla? Bazı ritmik ilişkilerle? Bu şekilde, çoğu piyano için olmak üzere birkaç küçük parça ortaya çıktı” (Ligeti, 1967) demekte ve *Musica ricercata*’nın ana fikrini gözler önüne sermektedir.

Ligeti’nin *Musica ricercata*’daki yaklaşımı, birkaç açıdan önem arz etmektedir: Öncelikle “Genişletilmiş Tekseslilik”, müzikal bağlamdan bağımsız olarak tekseslilik içerisinde farklı doku tasarımları üretmeyi amaçladığı için, teksesli doku içerisinde ezgisellik dışı farklı her kullanım, bir araç olarak görülmektedir. Bu sebeple, Ligeti’nin “saf müzikal bağlam” içerisinde müziği nasıl hareket ettirdiği, bu çalışmanın kapsamı açısından başat önemi taşımaktadır. Ayrıca eserin, çalışmamıza konu olan ilk parçası, son dört ölçüsündeki <re> sesi haricinde, yalnızca <la> sesinden oluşmaktadır. Ezginin devre dışı bırakıldığı ve dramatik kurgunun bir perde üzerinden tanımlandığı bir anlatımın, ritmik manipülasyon harici yapılamayacağı düşünülmektedir. Bu yaklaşımla yapılacak bir analiz, Stravinsky’ninkine benzer ancak tek bir perde sınıfına indirgenmiş bir metrik asimetri kullanımının anlaşılmasını mümkün kılacaktır.

ANALİZ

Analiz Basamakları

Musica ricercata I’e uygulanan analiz basamakları aşağıdaki gibidir:

1. Form tespiti
2. Motiflerin tespiti
3. Motiflerin ölçülere dağılımları
4. Motiflerin kuvvetli ve zayıf zamanlara dağılımı
5. Yorumlar

1. Form Tespiti

Parça, 3 temel blok olarak parçalanabilmektedir. Bunlar, *giriş*, *sergi*¹³ ve *koda* olarak adlandırılmıştır.

¹³ Sergi adlandırması, Sonat formundakinden farklı olarak, Füg formuna benzer şekilde, motifik malzemelerin sergilendiği bir alan olarak kullanılmıştır.

	GİRİŞ	SERGİ						KODA	
		S ⁰	S ¹			Köprü			
Ölçü no	1	6	14	22	52	59	60	66	82
Ölçü göstergesi	4 4					3 4	4 4		
Hız	Sostenuto	Misurato	poco pesante				Prestissimo		Sostenuto
Gürlük	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>cresc.</i>	<i>ff</i>		<i>fff</i>		<i>fff</i>

Tablo 1: Form analiz tablosu

Giriş bölümü, her iki elde oktavlı ve pedallı olarak tremolo ile *ff* olarak çalınan <la> seslerinin¹⁴ duyurulmasıyla başlamaktadır. Tremololar ve pedal ile <la> sesine ait bir ses kütlesi yaratılmış ve ikilik nota uzunluğundaki bu kütle *sff* ile aynı <la> seslerine vurgu yapan sekizlik bir nota ile kesilmiştir. Bu yapı 2. ölçünün başında aynen tekrar edilmiş, 3. ölçünün başında ise sağ elde <La3> ve <La4> *sff* ile çalınırken sol elde <La1> ve <La2>'ye 4. ölçü sonuna kadar sessiz basım yapılmış ve tellerin sempatik olarak titremesi sağlanmıştır. 5 ölçü süren bu bölmede, tüm amaç çalım ve doğuşkanlar yoluyla <la> sesine dikkat çekmek, ayrıca bir ses kütlesi yaratmaktır. 3. ölçünün sol eli hariç tüm çalımlar kuvvetli zamanlarda başlamakta ve vurgulamaktadır. Dörtlük notaya 66 metronom işareti, *sostenuto* ifadesi ve notasyon biçimi, aslında serbest olarak da yazılabilecek bu bölmeyi, parçanın her açıdan en geleneksel yazımlı bölümü haline getirmektedir. Bir taraftan tüm esere hâkim olarak sesi tanıtırken hem görsel hem de hareketsel olarak eserin geri kalanına kontrast oluşturmaktadır. 6. ölçü ile birlikte eserin, tarafımızca üç parçada değerlendirilen, Sergi (S) bölümü başlamaktadır. Dokusal olarak başlayan ancak motifik materyalin henüz devreye girmemiş olduğu 6-13. ölçüler arası S⁰ olarak, 14-59. ölçüler arası S¹ olarak, 60-65. ölçüler arası ise köprü olarak değerlendirilmiştir. Bu üç bölgenin aynı başlık altında değerlendirilmiş olmasının temel sebebi, müzikal materyalin sergilendiği bölgeler olmaları ve aynı dokuda yazılmış olmalarıdır. S⁰ bölgesi, S¹'in hazırlayıcısı ve hattâ giriş bölümü olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, eserin bütününde ortaya konulacak kimi yapıları önceden çağrıştırmaktadır.

¹⁴ La1-La2, La5-La6



Şekil 3: *Musica ricarcata 1*, 6-13. ölçüler

Öncelikle 6-9. ölçüler arasında genişten dara doğru yazılan notalar, müzikte bir hızlanma veya zamanda daralma imgesi ya da illüzyonu yaratarak ileride yaşanacak durumu önceden çağrıştırmaktadır. Parçanın giriş bölmesi, 6. ölçüde sol elde başlayan ve sistematik olmayan bir şekilde farklı vuruşlarda belirip, 10. ölçüden itibaren 8’li aralıklarla değişmeli olarak ortaya çıkan <la> sesinin, 13. ölçüden itibaren, köprüye kadar değişmeyen bir şekilde devam edecek bir *ostinato*ya dönüşmesi ile son bulmaktadır.












14-59. ölçüler arasındaki S^1 , metrik asimetri olarak adlandırılan fenomenin gerçekleştiği, eserin en dikkat çekici bölmesidir. Sol eldeki statik *ostinato*ya karşılık sağ elde, devamlı olarak farklı vuruşların aksanlanarak bu yolla devinimi sağlayan muhtelif uzunluklardaki motifler ortaya çıkarılmaktadır. Motifler ölçünün farklı vuruşlarında ortaya çıktıkları için periyodiklik oluşmamakta ve dinleyici devamlı olarak $\frac{4}{4}$ lük ölçü akışının dışına itilmektedir. Asimetri kaynaklı bu sendeleme hissi, sol eldeki statik *ostinato* ile birleştiğinde zamansal bir kayma hissi yaratmaktadır. Ayrıca 22. ölçüde başlayan *stringendo* da ayrı bir katmanda müziğe hız kazandırmaktadır. Bu durum, elinde kamera ile yavaş yavaş hızlanarak koşan bir kimsenin belirsiz adım aralarında anlık ileri *zoom* yapmasına benzetilebilir. Bu zamansal kayma hissi, motiflerin iyice kısaldığı, hızın ve gürlüğün artarak 60. ölçüde *fff prestissimo*’ya ulaştığı zirve noktasına kadar sürmektedir. Burada *ostinato* sona ermekte ve sağ el ile sol el oktavlarla, aynı motifi devam ettirmektedir. Aksanlardan anlaşıldığı üzere, $\frac{5}{8}$ olarak tasarlanan bu motif $\frac{4}{4}$ ölçü içerisinde yazılarak bir “bilişsel kırılganlık” oluşturulmuştur. Metrik asimetri ve *ostinato*nun yaratmış olduğu zamansal kaymaya, bu bölgedeki yapı ile deyim yerindeyse “fren yapılmakta” ve devinim durdurulmaktadır. Bu durum 66. ölçüde başlayan Koda’ya kadar sürmektedir.

¹⁵ İng. Cognitive dissonance

Koda 66. ölçüde, Giriş bölümündeki ses kütesinin bu sefer parçalara ayrılmış bir şekilde pedalsız ve kesik kesik oktavlardan oluşan bir hali olarak değerlendirilebilir. İki ölçüde bir çalınan sekizliklerden, yedilemeye kadar sistematik olarak daralan ve 72. ölçüden itibaren piyanonun en alt ve en üst oktavlarındaki <la> seslerinin tekrarlanarak 82. ölçüdeki <re> sesine ulaşan eser 85. ölçüde son bulur. Tüm parça boyunca duyulan <la> sesi, en sondaki <re> sesinin dominantı olarak değerlendirilip, kadansa ulaştığı düşünülebilir. Böylece aslında <la-re> (V-I) kadansı içindeki <la> sesinin zamansal genişlemesi olarak yorumlanabilir. <la> sesi birçok unsurlarına ayrılmış ve ayrı bir boyut kazanarak zaman içerisine serilmiştir. Bu serim de dramatik bir anlatım ile sunulmuştur. Yukarıda sözü geçen anlayışla—Nietzsche referansı—söylemek gerekirse, sol eldeki Apollonyen *ostinato*, sağ eldeki Dionizyak asimetri ile varoluşun ikiliği içerisinde bir drama oluşturulmuştur. Zaman içerisinde devinim, denge-düzen önermesine karşıt kaotikliği çeken imgesiyle, dionizyak öge ile sağlanmıştır.

2. Motiflerin Tespiti

Motifler, 14-65. ölçüler arasındaki S¹ ve Köprü bölmeleri içerisinde tespit edilmiştir. Parçanın diğer bölmelerinde herhangi bir motifik materyal bulunmamaktadır. Motifler, herhangi bir sus'u kapsamayan, fragmentasyon vb. yollarla birbirinden türetilip türetilmedikleri değerlendirmeye katılmaksızın, aksan ile başlayıp sus veya yeni bir aksan gelene kadar süren yapılar olarak değerlendirilmiştir. Yalnızca oktav üstten veya alttan çalınışlar, aynı motif olarak değerlendirilmiştir. Yapılan analizde önemli olan motifik türetme veya gelişme olmadığı ve zamansal kaymaları oluşturan temel unsur aksanlama olduğu için bu şekilde bir yaklaşım benimsenmiştir. Parçada tespit edilen toplam 11 motif aşağıdaki gibidir:

1		5a		8a	
2a		5b		8b	
2b		6a		9	
3		6b		10	
4a		6c		11a	
4b		7		11b	

Tablo 2: Motifler

Tüm motifler aksan ile başlamakta ve diğer seslerinde *tenuto* veya *staccato* ibaresi bulunmaktadır (11. motif hariç). Bu durum bestecinin aynı sestem her seferinde farklı bir tını istediğini göstermektedir. Ayrıca motiflerin uzunlukları da birbirlerinden farklıdır, böylece farklı dizilimler ile farklı devinimsel hareketler üretmektedirler. [7, 10] motifleri 1,5 vuruş; [8a, 8b, 9] motifleri 2 vuruş; [1, 6a, 6b, 6c, 11a, 11b] motifleri 2,5 vuruş; [3, 4a, 4b, 5a, 5b] motifleri 3,5 vuruş; [2a, 2b] motifleri 4 vuruş uzunluğundadır.

3. Motiflerin Ölçülere Dağılımı

14	15	16	17	18
1	1	2a	2a	2b

19	20	21	22	23	
2b (devam)	3	3	3	3	4a

24	25	26	27	28	
4a (devam)	3	4a	4a	2a	4a

29	30	31	32	33	
4a (devam)	3	4a	4a	3	4a

34	35	36	37	38
4a (devam)	2a	2a	2b	4b

39	40	41	42	43
2b	5a	5b	5a	5a

44	45	46	47	48		
6a	6b	5a	5a	7	8a	8a

49	50	51	52	53			
6a	7	8a	8a	8b	6c	6c	6c

54	6c	55	6c	56	6c	57	9	58	9	10				
59	10	10	60	4	11	11	61	11	62	11	63	11	11	11
64	11	65	11	66	11									

Tablo 3: Motiflerin ölçülere dağılımı

Dağılıma bakıldığında, motiflerin yoğunluklu olarak “zayıf zaman”larda belirdiği, dolayısıyla buraların kuvvetlendirildiği görülmektedir. Zayıf zamanların kuvvetlendirilmesiyle caz veya Latin Amerika müziklerinde sıklıkla karşılaşılmaktadır ancak buradaki durumdan farklı olarak bu müziklerde bir periyodiklik söz konusudur. Periyodiklik olduğunda herhangi bir asimetri oluşmamakta, bu yüzden de devinim başka araçlarla—hattâ bizatihi periyodiklikle—sağlanmaktadır.

$\frac{4}{4}$ lük ölçüde 1. vuruş ölçünün kuvvetli, 3. vuruş ise yarı kuvvetli vuruşudur. Ayrıca her bir vuruşun ikiye bölünmesi durumlarında da 1. vuruş zamanın kuvvetli kısmı, ikinci vuruş zamanın zayıf kısmı olarak nitelendirilmektedir. Yani klasik müzik teorisi açısından kuvvetli ve zayıf zamanların dağılımı şu şekildedir:

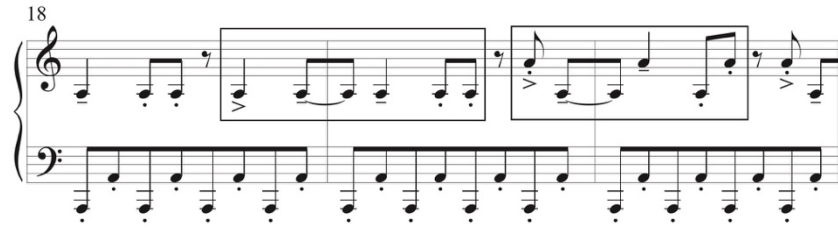
	1	2	3	4
	K	Z	YK	Z
	♪	♪	♪	♪
$\frac{4}{4}$	♪	♪	♪	♪
	k	z	k	z

Tablo 4: $\frac{4}{4}$ lük ölçüde kuvvetli ve zayıf zamanların dağılımı¹⁶

Kuvvetli zamanlar ve ikincil olarak da zamanın kuvvetli kısımları enerjinin doğal olarak bulunduğu ve hareketin başladığı yerler olarak değerlendirilebilir. Zayıf zamanlar ve zamanın zayıf kısımları ise “potansiyel enerjinin henüz kinetikleşmemiş”, yani harekete dönüşmemiş

¹⁶ **K:** Kuvvetli zaman; **Z:** Zayıf zaman; **YK:** Yarı kuvvetli zaman; **k:** zamanın kuvvetli kısmı; **z:** zamanın zayıf kısmı

birikim noktaları olarak düşünülebilir. Bu noktaların önemlendirilerek, ezgisel veya motifik bir başlangıç noktası haline getirilmeleri yani güçlendirilmeleri, içlerinde potansiyel olarak bulunan enerjinin açığa çıkmasına sebebiyet vermektedir. Dinleyicide alışkanlık kırılmasına sebebiyet verdiği düşünülen bu durumun, periyodik olmayan yani asimetrik şekilde devam ettirildiğinde de farklı noktalarda patlayan enerjiden kaynaklı bir devinim sağlandığı düşünülmektedir. Burada önemli olan bir diğer nokta, asimetrinin oluştuğunu çalana veya dinleyene gösterecek ikinci bir katmanın varlığıdır. Zira tek katman içerisinde bir referans noktası olmadan ikinci katmandaki enerji patlamalarının algılanmasının görece zor olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4: *Musica ricarcata 1*, 18-20. ölçüler

Şekil 4'te görüldüğü üzere, sol el partisi tüm sekizlik notalar bağlanmış ve *staccato* ile vuruşları eşitlenmiş bir şekilde hareket ederken, sağ elde 18. ölçü, 3. vuruşun zayıf zamanında **2a** motifi belirlemektedir. Ölçü çizgilerine bakılmaksızın, sapları bağlı olarak, ölçü yazım kuralları gözetilmeden yazılmış bu motif ve aynı şekilde arkasından 19. ölçünün 4. vuruşunda gelen **3** motifi, hem $\frac{4}{4}$ lük ölçüye hem de sağ eldeki *ostinato*'ya görsel ve işitsel kontrast oluşturmaktadır. Bu durum zayıf zaman aksanlarının anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

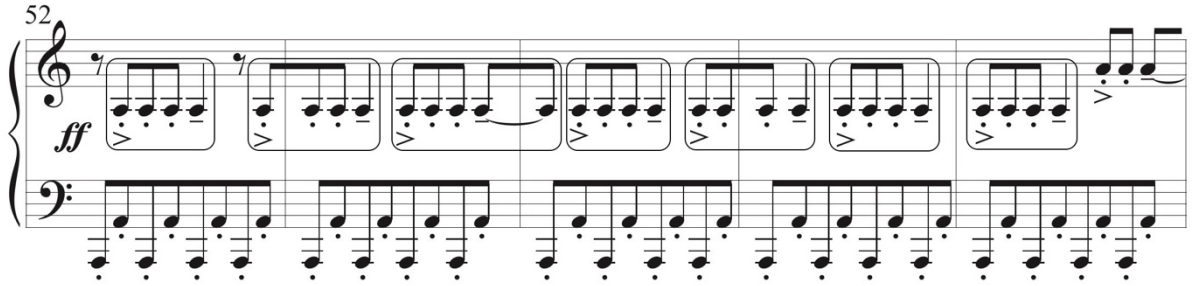
4. Motiflerin Kuvvetli ve Zayıf Zamanlara Dağılımı

Motiflerin, ölçü, vuruş ve kuvvetlerine göre dağılımları aşağıdaki gibidir:

Ölçü	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Zaman	2Z	2Z	2Z	3YK	3z	4Z	4Z	4Z	3z	3z
Ölçü	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Zaman	3z	3z	3z	3z	4Z	4Z	4Z	4Z	3z	3z
Ölçü	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
Zaman	3z	4Z	4z	-	1K	1K	1z	1z	1z	1z
Ölçü	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
Zaman	1z 4z	3z	3z	1K 3z	1K 3z	2Z	1K 2z 4z	3YK	1z 4z	3Z
Ölçü	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63
Zaman	1z 4Z	2z	1K 3z	1z 3z	3z	1K 2z	1K 3z	2Z 4z	3YK	1z 4Z
Ölçü	64	65								
Zaman	2z	1K 3z								

Tablo 5: Motiflerin kuvvetli ve zayıf zamanlara dağılımı

Tablo 6’da görüldüğü üzere 51 ölçülük bölgede toplam 65 kere gelen motiflerin %81.5’i zayıf zaman veya zamanın zayıf kısmında, %13.8’i kuvvetli zamanda, %4.6’sı yarı kuvvetli zamanda yer bulmaktadır. Kuvvetli zamanda getirilen motifler, ya aynı motiflerin arka arkaya sıralanışı esnasında kuvvetli zamana, ya da bir önceki motifin bitişinin arkasına konulan sustan ötürü ölçü başına denk gelmektedir. Bestecinin kurgusundan ötürü kuvvetli zamanlar beklendiği şekilde algılanamamaktadır.



Şekil 5: *Musica ricercata 1*, 52-56. ölçüler

Şekil 5’te 53. ölçüde yarı kuvvetli, 56. ölçüde ise kuvvetli zamana denk gelen bir motif görülmektedir. Ancak örnekte görüldüğü üzere aynı motif sürekli olarak farklı zamanlara denk getirilmiş ve zamansal bir kayma hissi yaratılmıştır. Sol elde belirli olan zamansallığa karşı sağ eldeki belirsizliğin ve beklenmedik kuvvet patlamalarının, devinimi ve dramayı sağladığı düşünülmektedir.

YORUM

Musica ricercata isimli eserin ilk parçasında György Ligeti, tek ses ve oktavlarından bir müzik yazmayı hedeflemiştir. Tek bir ses, hangi kombinasyonlarda kullanılırsa kullanılsın tek sesli (monofonik) bir doku üretmek durumundadır. Tek sesli dokunun, devinimsel ve dramatik aracı da ezgidir. Ancak tek bir ses kullanma tercihi ezgi yazımına da olanak vermemektedir. Bu sebeple Ligeti, müzikal bir yapı kurabilmek için farklı tercihlere yoğunlaşmıştır. Bu tercih, müzik tarihinde Stravinsky tarafından ortaya atılan, yoğun olarak kullanılan ve tarafımızca “metrik asimetri” olarak adlandırılan fenomendir. Stravinsky, metrik asimetriyi, armoni veya kontrpuan dışında son derece işlevsel bir devinim unsuru olarak kullanmıştır. Bunun için geleneksel armonik fonksiyonlardan uzak durulmakta, ezgisel merkezler ve ritmik nabızlar *ostinatolar* ile sağlanmaktadır. Ardından *ostinatolar*ın yarattığı beklenti, farklı partilerde

periyodik olmayan ve içinde bulunulan zamanın zayıf hatları kuvvetlendirilip potansiyel enerjinin açığa çıkarılması sonucunda kırılmakta ve müzikal hattın devinimi sağlanmaktadır. Bu devinimsel fenomen aslında armonideki dominant benzeri bir “ritmik dominant” olarak değerlendirilebilir. Armonidekinin tersine burada dominant, yani devinimin asıl aracı, aynı anda durağanlığı sağlayan araç ile ancak aynı anda bulunuyorsa işlevini yerine getirebilmektedir. Bu eserde durağanlığı sağlayan *ostinato*, devinimi sağlayan asimetri ile aynı anda kullanılmış böylece bir çözülme ihtiyacı yaratılmıştır. Bu ihtiyaç da yarattığı enerji ile müziği zamanda hareket ettirmiş yani devinimi sağlamıştır.

Metrik asimetrinin tek sesli müziklerde, ezgisellikte kullanımının, farklı dokular oluşturulabileceği düşünülmektedir. Zira ezginin oluşumu, içinde bulunulan bağlam ile ilişkilidir. Örneğin Klasik Türk Müziği içerisinde usûl, ezginin oluşumunu direkt olarak etkilemektedir. Usûlün, metrik asimetri yoluyla manipülasyonunun, farklı bir ezgisellik oluşturacağı ve dolayısıyla tek seslilik içerisinde yeni bir dokuya sebebiyet vereceği beklenebilir.

Dokunun, Mirriam-Webster (2022) tarafından yapılan “bir cismin veya maddenin parçacıklarının düzeni veya birleşme şekli” tanımına bakıldığında, unsurların düzeni veya birleşme şeklinin, dokuyu oluşturan temel unsur olduğu göze çarpmaktadır. Bu sebeple, bu unsurlarda yapılacak değişikliklerin yeni dokuların oluşumuna olanak verebileceği yorumu yapılabilecektir.

Bu sebeple, Stravinsky’nin polifonik dokular içerisinde, Ligeti’nin de bu örnekte yalnızca bir ses ile kullanmış olduğu bu fenomenin, tek sesli doku içerisinde, özellikle de ezgiler üzerinde kullanımı sonucunda farklı, bir o kadar da zengin bir tek sesli dokunun ortaya çıkacağı düşünülmektedir.

Ayrıca Metrik Asimetri bağlamında tek sesli ve çoksesli, farklı türlerde eserler üretilmesinin ve bunlar üzerine analitik çalışmalar yapılmasının—bu fenomene gerek bestecilikte gerekse de müzikolojik araştırmalarda cesaretle eğilmenin—bilime ve sanata nitelikli katkılar sağlayacağı; dahası, başka disiplinlere ve uygulama alanlarına ilham vereceği, yaratıcı modeller oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Benward, B., & Saker, M. N. (2003). *Music: In Theory and Practice, Vol. 1*. Boston: McGraw-Hill.
- Çakar, Ş. Ş. (2004). *Türk Müziği Teorisi ve Makamlar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Cone, E. T. (1962). Stravinsky: The Progress of a Method. *Perspectives of New Music*, 1(1), 18-26.
- Craft, R. (1959). *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Company.
- Dunsby, J. (1989, February). Considerations of Texture. *Music & Letters*, 70(1), 46-57.
- Dyson, G. (1923, Nisan). The Texture of Modern Music. *Music & Letters*, 4(2), 107-118.
- Griffiths, P. (1983). *György Ligeti*. London: Robson Books.
- Karadeniz, M. E. (1980). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kerefy, M. (2008, September). 'A "New Music" from Nothing': György Ligeti's *Musica ricercata*. *Study Musicologica*, 49(3/4), 230-230
- Lester, J. (1989). *Analytical Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton.
- Ligeti, G. (1967). *Requiem / Lontano / Continuum* (CD booklet). France: Studio Reihe Neuer Musik.
- Miriam-Webster. (2022, Mayıs 12). *Texture*. Miriam-Webster: miriam-webster.com adresinden alındı
- Miriam-Webster. (2022, Mayıs 12). *Texture*. Retrieved from Miriam-Webster: miriam-webster.com
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu (Çev. Mustafa Tüzel)*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ringer, A. L. (2023, May 1). *Melody*. Retrieved from Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018357>.
- Scholes, P. (1970). "Metre", *The Oxford Companion to Music*, ed. John Owen Ward. London and New York: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press
- Toorn, P. C. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*. New York: Oxford University Press
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsîkîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.