



Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,
The Journal of Social Sciences Institute
Sayı/Issue: 40 – Sayfa / Page: 173-186
ISSN: 1302-6879 VAN/TURKEY

Makale Bilgisi / Article Info
Geliş/Received: 11.05.2018 Kabul/Accepted: 27.05.2018

TONALİTE-ATONALİTE KARŞITLIĞI AÇISINDAN A. SCHÖNBERG'İN MÜZİK ESTETİĞİ

A. SCHOENBERG'S MUSICAL AESTHETICS IN REGARD TO THE TONALITY-ATONALITY OPPOSITION

Dr. Öğr. Üyesi Fırat İLİM
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Felsefe Bölümü
firatilim@yyu.edu.tr

Öz

Bu makalenin amacı, yirminci yüzyılda yaşamış olan Avusturyalı müzisyen ve teorisyen Arnold Schönberg'in atonal müzik uygulaması üzerinde somutlaştırdığı müzik estetiği anlayışını tarihsel ve teorik koşulları içerisinde açıklamaktır. Bu bağlamda, öncelikle Schönberg'in müziğinin eleştirel bir şekilde eklemlendiği klasik üçlüsel armoni ve onun tarihsel önseli kabul edilen antik armoni kavrayışlarının ana uğraklarını kısaca açıklayacağız. Söz konusu kapsamda, Antik Yunan dünyasından Pythagorasçıların ve Aristoxenus'un çalışmalarının önemi belirtilecek ve Avrupa Orta Çağ *organum* müziği, *Musica Enchiriadis* ve *Scolia Enchiriadis* gibi tonal dönem öncesi temel uğraklara değinilecektir. Ardından üçlüsel armoni fikrinin kısa bir yapısal analizi sunulurken *tonalite* fikri açıklanacaktır. Son olarak, yukarıda verili olan arka plandan yola çıkarak Schönberg'in atonal müziğinin olanaklı bir yapısal analizini sunacak ve nihayet, onu müzik estetiği açısından klasik batı müziği geleneği içerisinde konumlandırmaya çalışacağız. Bu son bölüm konu ile ilgisinde 12 ton müziğinin *dizi*, *matris*, *yansıtma*, *tersine çevirme* ve *yansıtıp tersine çevirme* gibi temel kavramlarının kimi teknik analizlerini de içerecektir.

Anahtar Kelimeler: Antik Yunan Müziği, Organum, Üçlüsel Armonî, Tonalite, Atonalite, 12-Ton Müziği.

Abstract

The aim of this paper is, to explain Austrian musician and theorist of twentieth century Arnold Schoenberg's understanding of atonal music that is embodied in his atonal music application, in its historical and theoretical conditions. In this regard, we will firstly expose briefly the main moments of the conception of classical tertian harmony, to which Schoenberg's music is critically articulated and of its historical predecessor, the ancient harmony. Within the given extent, significance of the studies of Pythagoreanists and of Aristoxenus of Ancient Greek will be indicated and the main moments of pre-tonal period as European medieval *organum* music, *Musica Enchiriadis* and *Scolia Enchiriadis* will be mentioned. Thereafter, by presenting a structural analysis of tertian harmony, the idea of tonality will be clarified. Using the given background, we will finally try to position Schoenberg's atonal music in the history of classical western music tradition in terms of musical aesthetics, by presenting a possible structural analysis of it. This last chapter will also include some technical analyses of the basic concepts of 12-tone music such as *series*, *matrix*, *inversion*, *retrograde* and *retrograde-inversion*.

Keywords: Ancient Greek Music, Organum, Tertian Harmony, Tonality, Atonality, 12-Tone Music.

Giriş

A. Schönberg yirminci yüzyıl müzik tarihinde devrimci etkilere sahip olan atonal müziğin en önemli temsilcilerinden biridir. Onun müziğinin devrimci yönü sıklıkla tartışılmış olmakla birlikte, Adorno'nun deyişiyle bu “yeni müzik”in (1975) tarihselliği halen tartışma götürür bir konudur. Atonalite fikrinin bir kopuş olduğu doğruysa da, bu kopuşun hangi koşullar içerisinde gerçekleştiğini yine onun tarihselliği içerisinde anlamaya çalışmak elzemdir. Böylesi bir inceleme, şüphesiz, öncelikle onun kendisine karşı çıktığı tonaliteyi yine kültür tarihinin bir konusu olarak tüm açıklığıyla belirlemeyi gerektirir. Bu çalışmada biz, söz konusu sorunsalı, yani atonal müziği tarihsel ve teorik koşulları içerisinde belirlemeye çalışacağız. Diğer bir deyişle, *tonalite* fikrinin gelişimini tarihsel yöntemle açıklayacak ve kavramı tarihsel belirlenimi içerisinde Schönberg'in *atonalite* anlayışı ile karşılıklı olarak konumlandıracağız. Bu bağlamda, birinci bölümde Antik dönemden miras kalan terminoloji ve müzikal düzeyin oldukça kısa bir özeti sunulacaktır. İkinci bölümde *tonal* müziğin tarihsel gelişimi ve ana ağırlık noktaları sunulacaktır. Bu iki bölüm Schönberg'in *atonalite* fikrinin hangi zeminde şekillendiğini ve önerilen yeniliğin tonalite ile karşıtlık ilişkisini somutlamak için bir arka plan olarak kullanılacak ve bu arka plandan hareketle atonal müziğin neliği sorgulanacaktır.

1) Üçlüsel Armoni Öncesi Dönem

Klasik batı müziği Antik dönemde ortaya çıkmış olan iki müzikoloji geleneğinden beslenir. Pythagorasçı gelenek, sayı gizemciliği üzerine kurulu müzikal oran ve aralık hesaplamaları ile bilinir. *Kithara* isimli enstrüman üzerinde yapılmış olan bu hesaplar dönemin koşulları içerisinde ele alındığında oldukça ilerici uygulamalardır ve bugün dahi kullanılan belli başlı ses aralıklarının tespitini oldukça erken bir dönemde sağlamış olması bakımından müzikoloji tarihine önemli katkılar sağlamıştır. (Eraydın, 2006: 21-22) Aristoteles'in öğrencilerinden Aristoxenus'un çalışmalarının ayırt edici yönü ise öncelikle onun yöntemsel yeniliğidir. Aristoxenus Pythagorasçıların göz merkezci oransal hesaplamalarının yerine kulak merkezci işitsel bir yöntem kullanmıştır. Bu iki gelenek, günümüz müzik terminolojisinin *tam aralık*, *yarım aralık*, *oktav*, *dizi*, *ton*, *melodi*, *modülasyon*, *konsonans* ve *dissonans* gibi temel terimlerini kazandırmıştır. (Mathiesen, 1999: 294-344; Fubini, 2006: 61-64)

Yukarıda kısaca değindiğimiz iki geleneğin içerisinde yetiştiği Antik Yunan müziği günümüz çok sesli müziğinden birçok noktada farklılaşır. Öncelikle, günümüz klasik batı müziği, gelişimini önemli oranda, antiklerin sahip olmadığı üç ana teknik olanağa borçludur: Bunlar *tampere sistemi*, standartlaştırılmış nota yazımı ve piyano enstrümanıdır. Organolojik açıdan Antik dönemin günümüzden oldukça ilkel koşullara sahip olduğu açıktır. Ancak bunun yanında, *tampere* sisteminin ve standartlaştırılmış nota yazımının hem müzik eğitiminde hem de müziğin yazılı kültürün bir parçası haline gelmesinde oldukça önemli tarihsel katkıları olmuştur. Söz konusu olanakların yokluğunda, Antik dönemden günümüze kalan miras, yukarıda saydığımız kurucu çekirdek terminoloji, özellikle *tetrakord* olarak adlandırılan dört seslik müzikal aralıklar, belirli müzikal diziler ile bunların *tetrakordların* bağlantısı yoluyla kuruluş ve icra biçimlerine dair teknik açıklamalardan ileri gidememektedir. Bu sayılanlar dışında, günümüz çok seslilik, armoni ve kompozisyon anlayışlarının antiklerinki ile aynı kategoriler altına yerleştirilmesi estetik gerekçelerden ziyade kavramsal gerekliliğe dayanır. (Apel, 1974: 352-354)

Antik Yunan müzik geleneğine ait kuramlar ve döneme ait literatür Orta Çağa gelinceye kadar, neredeyse 8 yüzyıl unutulmaya yüz tutmuştur. Bu döneme gelene kadar, ünlü müzik kuramcılarında Capella ve Quintilianus gibi yazarların eserlerinde Yunan geleneğine dair atıflar yok denecek kadar azdır. Bu geleneğe atıfların yeniden görülmeye başlaması, MS. 6. yüzyılda Cassiodorus ve Boethius'un eserleriyle gerçekleşir. (Mathiesen, 2006: 109-112) Müzikte bu geriye

dönüş, 9. yüzyıla gelinceye kadar devam edecektir. Müziğin Orta Çağ eğitim sistemine temel bir unsur olarak girişi ise, Capellacı eğitim anlayışının yerini, 7 *liberal sanat* arasında müziğin temel dört sanattan biri olarak gösterildiği Boethiusçu eğitim anlayışının almasıyla olmuştur. (Bower, 2006: 150) Müziğin Orta Çağ eğitim kurumlarında yaygın olarak kullanılması, müzik icrasında, eğitiminde ve kaydında birtakım teknik ihtiyaçlar doğurmuştur. Örneğin, bugün kullandığımız anlamda bir notasyon sistemi M.S. 9. yüzyıla kadar kullanılmış değildi. Ancak bu tarihlerde geliştirilen *neuma* notasyonu ile birlikte kilise şarkıları (*chant*) belirli oranda kayıt altına alınabilir olmuştur. (Apel, 1974: 571-573; Kaygısız 2009: 76-77)

Dokuzuncu yüzyıla gelene kadar bir sorun teşkil etmeyen, kilise şarkılarının birlikte söylenişi de müzik eğitiminin ve keşişlerin gündelik hayatının birer parçası haline geldiğinde, teorik müzik eğitimine eşlik eden “performans” unsurunun, müziğe bakış açısında farklılığa yol açmaya, müziği seküler ihtiyaçlar düzlemine çekmeye başladığı görülecektir. Bu değişimin yol açtığı teorik kırılma, 9. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan, müzik teorisyeni ve din adamı Alman Huchbald’a ait olduğu öne sürülen *Musica Enchiridis* ve bu esere şerh niteliğinde olan ve yine bazı kaynaklarda Huchbald’a atfedilen *Scolia Enchiridis* isimli eserlerin etkisiyle gerçekleşecektir. *Musica Enchiridis* çok sesli müzik tartışmaları içermesi, müzikal tartışmalarını somut ve görece seküler düzeyde ele alması, ideal armoni fikrinden ziyade icrayla ilgili / performatif armoni uygulamalarının önemsenmesi gerektiğini öne sürmesi ve birlikte şarkı söyleme imkanı yaratacak yeni düzenlemeler önermesi gibi yönleriyle müzik tarihinin en büyük etki yaratmış çalışmalarından biridir. (Bower, 2006: 153-164)

Musica Enchiridis ve *Scolia Enchiridis*’teki tartışmaların sonrasında, yine 9. yüzyılda ortaya çıkan *organum* isimli bir erken çok sesli müzik türü Avrupa çok sesli müziğinin oluşumunda oldukça önemli bir uğraktır. *Organum*larda *kontrpuanın* ilk örneklerine rastlarız. Yani, ana melodiye genellikle “noktaya karşı nokta” şeklinde eşlik eden ikinci bir melodiye. 15. yüzyılın başlarına kadar dört farklı *organum* türü kullanılmıştır. *Paralel Organum* (900-1050) , *Serbest ve Karşı Organum* (1050-1150) , *Melismatik Organum* (1200-1300) ve *Ölçülü Organum* (1300-1450). *Paralel organumun* temel özelliği, ana melodiye dörtlü veya beşli aralıklarla eşlik eden kontrpuan kullanımınıdır. *Serbest ve karşı organumda* buna üçlü aralıkta süren kontrpuan eklenir. *Melismatik organumda* ise ana melodiye eşlik eden iki ayrı kontrpuan partisiyonu görülür ve bunlar tonun 5. ve 8. derecelerinde ya da 3. ve 5. derecelerinde yazılır. Son olarak *ölçülü*

*organum*da noktaya karşı 3 ve daha fazla kontrpuan görülür; 1-5-8 üçlemeleri armoninin esası durumundadır ve tam üçlemeler eserin iç partiyonlarında daha baskındır. (Apel, 1974: 626-628)

2) Üçlüsel Armoni Dönemi

Üçlüsel armoni ifadesi, *üçlü aralıklar* üzerine kurulu armoni anlayışı için kullanılır. Üçlü aralık, müzikal dizideki bir sesin, bu sestem çıkıcı yönde “T+T” (*büyük üçlü*) veya “T+Y / Y+T ” (*küçük üçlü*) aralık gidilerek bulunan derecesidir. *Üçlü* teriminin bununla ilgili, farklı bir kullanım anlamı daha vardır. Bir (kök) sesin *üçlüsü*, kök sesi birinci derece olarak kabul ettiğimizde, çıkıcı yönde üçüncü derecedir. Dolayısıyla hangi sesi kök ses olarak aldığınıza göre aynı işlem uygulanarak söz konusu sesin üçlüsü bulunabilir.

Armoni ve kontrpuan yazımı ile ilgili en kritik tarihsel uğrak, üçlü aralığın 13. yüzyılda müzik teorisine *concord / uyumlu* olarak girmesidir. Her ne kadar Aristoxenusçu gelenekte ve örneğin Guido d'Arezzo'nun *Micrologus* isimli eserinde kullanılıyorsa da, Geç Orta Çağda kullanılışı ve teoriye sistemli girişi yenidir. Bu konuda Avrupa'da iki kaynak işaret edilmektedir: 13. yüzyılda Paris'te eğitim veren Johannes de Garlandia'ya atfedilen *De Mensurabili Musica* (1240) isimli metin ve İngiliz Walter Odington'ın *De Speculatione Musicae* (1300) isimli eseri. (Apel, 1974: 848-849)

Üçlüsel armoni kurallarına göre, bir *akoru* üzerine kurulu olduğu ilk ve temel sesine, bu akoru *kök sesi* denir. Akoru kurmak için, kök sestem itibaren iki kez, dizinin izin verdiği sınırlarda, bir büyük ve bir küçük üçlü aralıkla ilerler ve kök ses üzerine iki ses daha eklemiş oluruz. Bir *büyük üçlü* ve bir *küçük üçlü* aralığın art arda dizilmesiyle oluşturulan bu iki tür akora *doğal akor* denir. Akor bu iki tür üçlü aralıktan hangisinin önce geldiğine göre *minör* ya da *majör* akor adını alır.

Üçlüsel armoni, 15. yüzyıldan başlayarak yirminci yüzyılın başlarına kadar sürmüş olan bir uyum ilkesine dayanır. Buna göre, ana melodiye paralel yazılan kontrpuan kök sesin üçüncü derecesi ve yine üçüncü derecenin üçüncü derecesi, yani kök sesin beşinci derecesi kullanılarak oluşturulan akorlarla işlenir. Bu uygulama, dizinin üzerine kurulu olduğu temel sesi, teknik isimlendirmeye *tonu* merkez alır ve akor kurulumları tonun izin vermediği seslerin hiç kullanılmaması ya da oldukça tutumlu kullanılmasıyla gerçekleşir. Ton merkezci bu anlayış *tonalite* olarak kavramsallaştırılır ve tonalite fikrinin tarihsel kanonikleşmesi Barok dönemle gerçekleşir. Bu uygulamalara ek olarak, kontrpuanda *kromatik* yürüyüşlerin görülmeye başlanması da Barok dönemin temel özelliklerindedir. Bu

son özellik, yani kontrpuanda görülen kromatik yürüyüşler 19. yüzyılda Romantikler tarafından uç noktalara vardırıılır ve dahası, çözülmeyen bırakılan akorlar tonalitenin sınırlarını zorlamaya başlar.

3) Üçlüsel Armoni Sonrası Dönem: A. Schönberg

Üçlüsel armoni sonrası dönem, yirminci yüzyılın başlarından itibaren, yeni bir armoni anlayışının görülmeye başlandığı, halen süregelen bir dönemdir. Armonik sistemin paralel akorlar ve dörtlü akorlar ile kasti bozuluşu ve yer yer tamamen terk edilişi ve daha ziyade kontrpuan üzerinden ilerleyen alışılmamış farklı organizasyonel müzik türlerinin görülmeye bu dönemin en belirgin özelliklerindedir. Bu dönemin başat müzikal tarzlarından biri olan atonal müzik türünün kavramsal olarak gelişimi ise ancak 20. yüzyılda, J. M. Hauer ve Schönberg'in öncü çalışmaları ile mümkün olmuştur.

Schönberg, müzisyen bir aileden gelmesine rağmen, müzik eğitimini gençlik zamanlarından arkadaşı Zemlinski'den armoni, kontrpuan ve kompozisyon dersleri olarak almıştır. Onun 1897 gibi erken bir dönemden başlayarak 1909 yılına kadar bestelediği eserler, armoni açısından karmaşık olsa da, tonaliteye bağlılık gösterir. Schönberg bu döneme kadar, R. Strauss ve Mahler gibi müzisyenlerle çalışır; 1904'te Berg ve Webern'i öğrenci olarak kabul eder. (McDonald, 2008: 1-54) İlk dönem eserlerinde tonaliteye bağlılığı açıkça görülmekle birlikte, 1907-8 yılına ait *String Quartet No:2*'nin son bölümünde, Schönberg'in, tonaliteyi terk etmeye başladığı görülür. 1909 tarihli *Drei Klavierstücke* (Opus 11) eserinde artık tonaliteden söz etmek mümkün değildir. Merkez notanın bulunmadığı, armonik ve melodik yapının birbiri içerisine, ayırt edilemeyecek şekilde sokulmuş olduğu bu tür müzik türü -Schönberg *pantonal* terimini daha uygun bulmuşsa da- yaygın olarak *atonal müzik* olarak isimlendirilir. Schönberg'in atonal müzik türünde verdiği eserleri arasında *Orkestra İçin Beş Parça*, *Opus 16* (1909), *Erwartung*, *Opus 17* (1924), *Pierrot Lunaire*, *Opus 21* (1912) sayılabilir.

Schönberg'in tonalite fikrine karşı çıkışı işitsel gerekçelerden ziyade kimi kavramsal gerekçelere dayanır: Ona göre, müzik estetiğinde güzellik fikrinin doğal yasalara dayandırılmasına dair yaygın bir ıskellik ve aynı zamanda birbiriyle bağlaşıklık olan müzikal otoriterlik ve konformizm süregelmiştir. Schönberg'in kendi ifadelerine başvuracak olursak:

“İnsanlar “konforu” buldular ve rahatı tercih ettiler. Çağdaş insanın amacı, zahmetsiz bir yaşam geçirmektir. Yani, az hareketli, az yıpratıcı bir yaşam. Bu yüzden insan yüzeyselleşmiştir. Araştırmaz, incelemeyi, var olanla yetinir. “Konfor”, zihinsel tembellikle eş anlamlıdır. Bu, müzik için de geçerlidir... Geleneksel müzik durağandır. Ton sisteminin dışına çıkmaz, dolanır durur. Her ne kadar romantik besteciler kakışimli ses ve akorlarla düzenin (tonun) sınırlarını zorladılarsa da, bu yeterli değildir. Sonuçta, düzenin (tonun) içinde hareket ederler. Tam kopuş yoktur. Nasıl toplumdaki yozlaşmış ve tutucu, ahlaki değerlere karşı mücadele ediyorsak, yerleşmiş müzik kurallarına karşı da mücadele etmeli ve bu kuralları yıkmalıyız... Müzikte çözülen sınırlar, insan-doğa, ruh ve dünya, ahlak ve toplum kurallarının simgeleridir.” (Schönberg, 1911'den aktaran: Kaygısız: 269)

Schönberg'e göre, estetik bir yargının gerekçesinin, örneğin dokuzlu akor diye bir şeyin mümkün olmadığı ya da paralel beşlinin kötü tınladığı gibi yargıların açıklanmadan bırakılmasının kendisi tuhaf bir ölçüt muğlaklığına işaret eder. (Schoenberg, 1988: Chapter I) Burada örtük olarak sürdürülen ölçüt, müzik teorisinde oldukça uzun süre etkisini sürdürmüş olan eski bir düşünce, *taklit ilkesinin* egemenliğidir. Schönberg'e göre, doğanın taklidi fikrinden evvel öncelikle sorgulanması gereken, doğanın yasalarını dolaylı olarak bilebileceğimize dair varsayımın doğruluğudur:

“En ilkel durumunda sanat doğanın basit bir taklididir. Fakat o hızla düşüncenin daha geniş anlamında doğanın taklidine dönüşür, yani, sadece dışsal doğanın değil, içsel doğanın taklidine. Diğer bir deyişle, sanat yalnızca nesnenin ya da izlenime yol açan durumların temsilini gerçekleştirmez, fakat en nihayetinde tüm bu izlenimlerin kendilerinin ötesinde, onların Ne, Neden ve Nasıl olduklarına gönderimde bulunmaksızın yapar bunu. Dolaylılık olmadığı için, özgün, dışsal nesnenin çıkarsanması burada belki de sadece ikincil bir önem taşır.” (Schoenberg, a.e. : 18)¹

Schönberg'in büyük bir açıklıkla dikkatini çeken, doğalcılık-uzlaşımalcılık karşıtlığının bu iki seçenektan hangisini uygularsak

¹ Metin içerisindeki bu ve tercümanı belirtilmemiş diğer alıntılar makale yazarı tarafından özgün dilinden tercüme edilmiştir.

uygulayalım bugünkü armoni anlayışını temellendiremeyeceğidir. Örneğin *doğuşkanlar / selenler* ve akor kurulumu ilişkisinde doğalcılığı temel alarak tonun tüm derecelerinin doğuşkanlarını incelemek bize tonalite düşüncesinin doğalcılığa dayandırılmayacağını oldukça basit bir yolla gösterir. Nitekim Schönberg de bu noktada armoni açısından *uyumlu / konsonant* aralıkları doğuşkanlar gibi doğal bir ilkeye dayandırılmasından kaçınır; yalnızca majör ve minör ikili, yedili ve dokuzlu akorları *uyumsuz / dissonant* olarak kabul eder ve bunlar dışındaki akorların çeşitli derecelerle uyumlu kabul edilip kullanılabileceğini savunur. (Schoenberg, a.e. : 22)

Schönberg'in "ölçüt muğlaklığı" ile kastettiği, doğalcılığa dayandırılıyor gibi görünen tonalite fikrinin, aksi şekilde kimi uzlaşım sal kuralları ölçüt olarak mevcut otoriterliğin devamını sağlamaya yönelik hareket ettiğidir. Dahası, sanatta doğalcılığa dayanmayı gerektiren aşkın bir ilkenin mevcut olmadığı gibi, uzlaşım sallık sanat alanında özgürlüğün karşısındaki en temel engellerden biri olarak değerlendirilmelidir. Schönberg bu durumun ifşasını yirminci yüzyıl avangart hareketlerinde yaygın olarak görülen bir yolla, sanatsal prosedürlerin uç noktalara vardırılması yoluyla gerçekleştirir:

"Schönberg'in eserleri, içerisinde gerçekte hiçbir şeyin başka türlü olamayacağı ilk eserlerdir: Onlar tek bir şey içindeki protokol ve yapıdır. Onlarda oyunun özgürlüğünü garanti altına alan uzlaşım dan eser kalmamıştır. Schönberg görüldüğü haliyle oyuna oldukça eleştirel durur... O şöyle der: Müzik süslememelidir; o hakiki olmalıdır" ve "Müzik beceriden (Können) değil, zorunludan (Müssen) ileri gelmelidir." (Adorno, 1975: GS, 12, 47)

Schönberg'in *atonal* müziğinin söz konusu çekirdek düşüncüyü uygulamada ölçüt aldığı ilkeleri şu şekilde özetleyebiliriz: Öncelikle tonalitenin temeli olan, belli bir "merkez ses" etrafına kurulu organizasyondan, bu organizasyonu ima edecek armonik uygulamalar ve vurgulardan kaçınılır. İkinci olarak, tonaliteyi vurgulamak için kullanılan ve tonal müziğin en önemli unsurlarından biri olan *kadansların* klasik kullanımlarından kaçınılır. Üçüncü olarak, klasik kullanımda melodi, eserin porte üzerinde yatay düzlemde ilerleyişi olarak düşünülebilecek iken; armoni, *organon* türlerinde gördüğümüz gibi, daha ziyade melodik yürüyüşün dikey düzlemde genişletmesiyle ilgilidir. Dolayısıyla, klasik kullanımda, eserin melodik yürüyüşünü

takip eden, ana melodiye paralel kontrpuanlar ile çok seslilik sağlanır; böylece, örneğin, birbirine paralel 4 partiyonun gösterdiği yatay ilerleyiş, dikeyselliği açısından armoniyi oluşturur ve birbirlerine “uyum” ilkesi ile bağlıdır. Schönberg’in *atonal* müziğinde ise, ana melodi ve kontrpuanlar üzerinde gösterilmesi beklenen paralel organizasyonlar birbiri içerisine geçecek şekilde örgütlenir; yani, melodi ve armoni unsurları kasti olarak iç içe sokulur. Bunun anlamı, eserin özsel kısmı olan ana partiyonun, paralel kontrpuanlar içerisine dağıtılması, böylece orkestranın ana enstrümanının görevinin orkestranın tamamına dağıtılmasıdır. (Schoenberg, 1988: 23-33; Kaygısız: 271) Belirtilmesi gereken bir diğer nokta da şudur ki, armoni, atonal müzikte, kendinde bir değer taşımak yerine fonksiyonel bir işleve sahiptir; yani, işlevi, kullanım amacına göre belirlenmektedir.²

Klasik kullanımda, bir akorun kurulumunda, eserin söz konusu kısımlarında baskın olan *ton derecelerinin* kök ses olarak kullanımı esastır. Yani, belli bir bölümde kullanılacak olan akor, baskın olan ton derecesinin akoru veya ilgili akorlarından biri olur. Ancak akorların birbirine *ilgili* olmakla bağlantısını mümkün kılan, akorlar içerisindeki ortak sesler olmakla birlikte; bu ortaklık bir çevrim halinde devam ettirildiğinde, iki akoru “ilgili” kılanın tonaliteden başka bir ilke olmadığı rahatlıkla görülür. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, tonun A olarak seçildiğini varsayalım. A ve C doğal akorlarının iki ortak sesi vardır³; aynı şekilde, C ve E akorlarının da. Fakat bu devam ettirildiğinde şöyle bir dizi elde ederiz: A-C-E-G-B-D-F. Buradan görüleceği gibi, temel ilkeyi koruyarak işlemi sürdürdüğümüzde akorlar arasında herhangi bir hiyerarşik bağıntı varsaymamızı gerektiren bir sonuç söz konusu olmaz; akorlar birbirleri ile –kök ses etrafında- üçlü ve yedili ilgiyle bağlıdır ve herhangi bir akordan başlandığı zaman yine aynı çember türetilebilir. Buna rağmen, tonun ana akorunun, yani A’nın temel akor olmasının hiçbir zorunlu nedeni yoktur. İkinci olarak, bir akorun kök sesinin *çıkıcı* üçlü derecesi ile ilgisi, aynı şekilde, *inici* üçlü derecelere de kurulabilir. Nitekim günümüzde temelleri atılmakta olan *negatif armonide*⁴ bu uygulamaya

² Bunda, Schönberg’in İzlenimcilik akımına ilgisi de etkili olmuş olabilir. Nitekim, onun yaptığı resimlerde de izlemine etkilere rastlarız. Bkz: http://www.schoenberg.at/6_archiv/paintings/works/paintings_e.htm. (Erişim Tarihi: 23.10.2017)

³ Dikkat edileceği üzere, C, A’nın üçlüsüdür. Ve her iki akor da kendi içlerindeki seslere “üçlü” derece ile bağlıdır. Dolayısıyla; A akorunu açtığımızda “A-C-E” seslerini, C akorunu açtığımızda “C-E-G” seslerini buluruz. Yani, akorların birbiriyle “ilgili” olmasını belirleyen de “üçlü” derecedir.

⁴ Jakob Collier’in henüz oldukça yeni ve alışılmadık teorisi.

açıklıkla rastlanmaktadır.

Diğer taraftan Schönberg'in atonalite uygulamasında *kromatik yürüyüş*, yani, sadece dizinin izin verdiği seslerin değil, dizinin kapsadığı aralığın tüm seslerinin (12 sesin/tonun) kullanılabilirdiği bir melodik yürüyüş biçimi de mevcuttur. Bu uygulama her ne kadar Barok Dönem'le ve özellikle J.S. Bach ile başlayan bir *uyumsuzluk (dissonans)* uygulaması olarak istisnai şekilde kullanılmış ve Romantik Dönem'de yaygın bir hal almışsa da, Schönberg'in getirdiği özgünlük, tüm *dissonant* aralıkları istisna gözetmeyerek kullanıma sokmaktır. Tüm bu uygulamalarda kendini gösteren temel düşünce, doğalcı yaklaşımın öne sürdüğü katı kuralcılığın kasti olarak tersyüz edilmesi ve doğalcı yaklaşım tarafından uygun görülmeyen armonik pratiklerin kasti olarak kullanılarak sanatta uzlaşsallık fikrinin vurgulanmasıdır.

12 Tonlu Dizisel Müzik

Schönberg'in tonaliteden kurtulmayı deneyen 12 tonlu dizisel müziğinde, müzikal materyalin bütünlüğünü koruyabilmek için, eser boyunca tekrarlanan bir figür bulunmalıdır. Bu, 12 sestem oluşan bir figür olacaktır. "12 ton" ile kastedilen, bir dizinin içerisinde bulunan 7 sese ara sesleri de dâhil ederek, bir oktavlık ses aralığı içerisindeki 12 sesin tamamının kullanılabilir kılınmasıdır. Bu kullanımın dikkat edilecek yönü, tonaliteyi anırtmaması, çağrıştırmaması; buna rağmen eserin bütünlüğünü sağlayacak bir ana figür oluşturulmasıdır. Bu nedenle, herhangi bir sesin diğerlerinden daha fazla görünür olmasını engellemek için, dizi içerisindeki tüm 12 ses kullanılmadan bu 12 sestem birinin tekrar kullanılmaması kuralı belirlenmiştir. 12 tonun tekrarı sadece yatay düzlemde değil, yatay veya dikey düzlemin toplamında tekrarlanmış olması yeterlidir. (Kelley, 2017) Yöntem, bu haliyle kısıtlayıcı görülebilir. Fakat ele alınan dizideki seslerin diziliş sırası bize tam olarak 479,001,600⁵ dizi kalıbı kullanma olanağı verir. Buna göre, diyelim ki 479,001,600 permutasyondan birini şu şekilde seçtik: G, A#, D, F#, A, C, E, G#, B, C#, D#, F⁶ Bu dizinin aynı şekilde tekrarlanmasından bir eser çıkmayacağı aşikârdır. Bu nedenle, alınan dizi üzerine üç türlü işlem yapılması öngörülmektedir: "Yansıtma", "Tersine Çevirme" ve "Yansıtıp Tersine Çevirme". (Apel, 1974: 766-770)

⁵ Olası tüm dizilerin sayısı: 12x11x10x9x8x7x6x5x4x3x2x1.

⁶ Buradaki örnek Berg: Concerto For Violin And Orchestra'dan alındı. Kaynak: <http://www.people.carleton.edu/~jondon/2ndviennese.htm>. (Erişim Tarihi: 25.10.2017)

Yansıtma, dizinin aralıkları korunarak, süre değerlerinin sondan başa doğru yansıtılması işlemidir.



Şekil 1

Görüldüğü gibi, Şekil 1'deki 1 numaralı örnek partiyonda bulunan ilk üç ölçü aşağıda yansıtılmıştır. Burada yapılan, melodik yürüyüş korunarak, nota değerlerinin simetriğinin alınmasıdır. Yani, C-B-G şeklindeki yürüyüş aynı, süreler ise farklıdır.

Tersine çevirme, melodik yürüyüşün inişlilik-çıkışlilik niteliğinin geriye doğru çevrilmesi işlemidir. Aşağıda Şekil 2'de görüldüğü gibi, nota süre değerleri korunmakla beraber, melodik yürüyüşün inişlilik ve çıkışlilik nitelikleri tersine doğru yönlendirilmektedir:



Şekil 2

Yansıtıp Tersine Çevirme ise, söz konusu iki işlemin de uygulanmasıdır. 12 ton müziğinin olanakları elbette bu kadar belirlenmiş değildir, örneğin bu işlemlerin uygulanacağı partiyonun seçimi, partiyonların sırasının değiştirilmesi veya portenin orta çizgisi esas alınarak porte içerisinde yansıtılması gibi olanaklar da mevcuttur. Bu olanaklar içerisinde düşündüğümüzde, 12 ton müziği, tüketilmesi mümkün görünmeyen olasılıklar barındırmaktadır.

Tüm bu olası işlemler matris üzerinde herhangi bir 12 ton seçimiyle şu şekilde gösterilebilir⁷:

	I4	I3	I5	I1	I8	I10	I7	I6	I11	I0	I9	I2	
P4	4	3	5	1	8	10	7	6	11	0	9	2	R4
P5	5	4	6	2	9	11	8	7	0	1	10	3	R5
P3	3	2	4	0	7	9	6	5	10	11	8	1	R3
P7	7	6	8	4	11	1	10	9	2	3	0	5	R7
P0	0	11	1	9	4	6	3	2	7	8	5	10	R0
P10	10	9	11	7	2	4	1	0	5	6	3	8	R10
P1	1	0	2	10	5	7	4	3	8	9	6	11	R1
P2	2	1	3	11	6	8	5	4	9	10	7	0	R2
P9	9	8	10	6	1	3	0	11	4	5	2	7	R9
P8	8	7	9	5	0	2	11	10	3	4	1	6	R8
P11	11	10	0	8	3	5	2	1	6	7	4	9	R11
P6	6	5	7	3	10	0	9	8	1	2	11	4	R6
	RI4	RI3	RI5	RI1	RI8	RI10	RI7	RI6	RI11	RI0	RI9	RI2	

Şekil 3

Burada, Şekil 3'te P harfiyle gösterilen, dizinin özgün formu; I harfiyle gösterilen, dizinin tersine çevrilmiş formu; R harfiyle gösterilen ise dizinin yansıtılmış formudur. Sayılar ise, dizinin 12 sesini, ilk ses için 0 (sıfır) kullanılarak, 1, 2, 3 vb. şeklinde gösterme amaçlıdır. (Cherlin, 2007: 237-242) “12 ton müziği” adı verilen bu metodun tam anlamıyla kullanıldığı ilk eser, *Piano Suit, Opus No:25*'tir. Bu metodun bilinen en başarılı örneği ise *Moses und Aron* isimli tamamlanmamış eserdir.

Sonuç

Bu çalışmada Schönberg'in atonal müzik anlayışının müzik tarihinin gelişim süreci içerisindeki özel anlamını açıklayabilmek için onun tarihsel ve kuramsal temellerini sunduk. Sunulan verilerden şu sonuçlara varmaktayız: Tonalite fikri kültür tarihinin görece geç bir döneminde ortaya çıkmış olan ve gerek toplumsal koşullar ile, gerekse müzik estetiğinin kimi teorik ve pratik sorunları ile ilgisinde şekillenmiş bir kültür tarihi olgusudur. Bu hususun tonalite düşüncesinin neredeyse tarih dışı bir ölçüt olarak ele alınmasına dair

⁷ Görsel kaynağı: https://training-course-material.com/training/Wzorce_Projektowe. (Erişim Tarihi: 23.10.2017)

literatürdeki yaygın kanı karşısında vurgulanması özel önem teşkil eder. Benzer şekilde, Schönberg'in atonal müzik anlayışı da belirli kimi teorik gerekçelendirmelere karşı belirli bir bağlamda ortaya çıkmış tarihsel bir harekettir. Yine sonuç olarak belirtmek gerekirse, Schönberg'in atonalite fikrinin ayırt edici yönlerinden bazıları da müzik tarihinin, müzik estetiğinin ve klasik armoni anlayışının temellerine dair kapsayıcı bir bakışa sahip eleştirel bir hareket olması ve Fubini'nin (2006: 125) deyimiyle Schönberg'in "kendi eseriyle başlatmış olduğu devrimin anlamını sayısız kuramsal yazısında ayırtmaya çalışan ilk müzisyen" olmasıdır. Bu yönleriyle Schönberg, öğrencisi de olan Adorno'nun kuramcılığı yanında besteciliğiyle de saf tutmasında önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Öte yandan, belki burada kısa bir hatırlatma ile diyebiliriz ki, yenilikçi bir müzik teorisinin, içerisinde çalışılan disiplin gereğince alametifarikasını yine de kökensel anlamda bir estetik etkinlikte kendi materyali üzerinde cisimleşirmesi beklenir. Mamafih kavramsal ve kuramsal yetkinliğin ürünü olan bir eserin estetik düzeyde kabul görmesi de elbette bir zorunluluk gereği değildir; çalışmamızda incelediğimiz sanatsal prosedürlerin teorik gerekçelendirilmelerine dair yetkinlik onları yine de işitsel birer kültür nesnesi olarak avantajlı bir konuma taşımayabilir. Schönberg'in kuramsal öncülüğü de bu kötü talihle geç olmayan bir tarihte yüzleşecektir. 1908'de Bösendorf Saal'daki performansta Schönberg'in tonal müzikten kopuşu bir skandal olarak görülür. Sonraki gün Yeni Viyana Günlük Haber gazetesi bu olayı suç haberlerinin bulunduğu sayfadan verir ve sonucun "kedi ciyaklamasından farksız" olduğunu savunur. (Küçük, 2015: 24-25)

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1990). *Kompositionen*. [CD, Album), Mainz: Wergo.
- Adorno, T. W. (1975). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Agnew, V. (2008). *The Power of Music in Other Worlds*. New York: Oxford University Press.
- Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bower, C. (2006). M., *The Transmission Of Ancient Music Theory Into The Middle Ages*, "Collective, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, Cambridge, 2006" içinde, s. 136-168.

- Burney, C. (1789). *A General History of Music*. Volume I, New York: Harcourt, Brace and Company.
- Burney, C. (1957). *A General History of Music*. Volume II, New York : Dover Publications, Inc.
- Cherlin, M. (2007). *Schoenberg's Musical Imagination*. New York: Cambridge University Press.
- Eraydım, M. (2006). *Müziğin Doğasında Varolan Fizik ve Matematik Öğelerinin Çağdaş Teoremler İçerisinde İncelenmesi*. İstanbul: Y.Ö.K. Ulusal Tez Merkezi.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte Estetik*. Çeviren: Fırat Genç, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kelley, R. (2017, 30 Ekim). *Introduction to Post-Tonal Music Analysis*. Kaynak: <http://www.robertkelleyphd.com/12-tone.htm>
- Küçük, D. (2015). *20. Yüzyıl Başı Modernizmi Kapsamında Arnold Schönberg'in Op. 17 Erwartung Operası'nın İncelenmesi*. Eskişehir: Y.Ö.K. Ulusal Tez Merkezi.
- Mathiesen, T. J. (1999). *Apollo's Lyre, Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Mathiesen, T. J. (2006). *Greek Music Theory*, "Collective, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, Cambridge, 2006" içinde, s. 109-136.
- McDonald, M. (2008). *Schoenberg (Master Musicians Series)*. New York: Oxford University Press.
- Nettles, B. (1987). *Berklee College of Music, Harmony*. Volume I-IV, Berklee Press.
- Schoenberg, A. (1988). *Theory of Harmony*. Translated by Roy E. Carter, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Schoenberg, A. (1970). *Fundamentals of Musical Composition*. Translated by Gerald Strang, London: Faber and Faber Limited.
- Tagore, R. S. S. M. (1963). *Universal History of Music*. Volume XXXI, Varanasi: The Chowkhamba Sanskrit Series Office.