

Uluslararası Müzik Araştırmaları: Makam Teorisi ve Analizi, Vokal Anlatı ve Müzikal Oyunculuk, Felsefi Yaklaşımlar

Editör: Gülay Karamahmutoğlu

Uluslararası Müzik
Araştırmaları:
Makam Teorisi ve Analizi,
Vokal Anlatı ve Müzikal
Oyunculuk, Felsefi
Yaklaşımlar

Editör:

Gülay Karamahmutoğlu



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgurayinlari.com

✉ info@ozgurayinlari.com

Uluslararası Müzik Araştırmaları: Makam Teorisi ve Analizi, Vokal Anlatı ve Müzikal Oyunculuk, Felsefi Yaklaşımlar

Editör: Gülay Karamahmutoğlu

Language: Turkish-English

Publication Date: 2026

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8998-27-6

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1265>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Karamahmutoğlu, G. (ed) (2026). *Uluslararası Müzik Araştırmaları: Makam Teorisi ve Analizi, Vokal Anlatı ve Müzikal Oyunculuk, Felsefi Yaklaşımlar*. Özgür Publications. DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1265>.

License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgurayinlari.com/>



Editörden

Müzik araştırmaları, günümüzde yalnızca melodik ve ritmik yapıların çözümlenmesiyle sınırlı kalmayan; tarihsel bağlam, kültürel aktarım, icra gelenekleri, performans estetiği ve düşünsel sorgulamayı birlikte ele alan geniş bir disiplinlerarası alan hâline gelmiştir. Müziksel olguların anlamı artık yalnızca sesin düzenlenişinde değil, bu düzenin üretildiği kültürel hafızada, sahnelendiği performatif bağlamlarda ve beslendiği felsefi temellerde şekillenmektedir. Bu nedenle çağdaş müzikoloji, makam kuramından vokal anlatıya, sahne performansından müzik felsefesine uzanan çok katmanlı bir inceleme alanı olarak giderek daha bütüncül bir yaklaşım gerektirmektedir.

“Uluslararası Müzik Araştırmaları: Makam Teorisi ve Analizi, Vokal Anlatı ve Müzikal Oyunculuk, Felsefi Yaklaşımlar” bu kitap, müzik araştırmalarının kuramsal, performatif ve düşünsel boyutlarını bir araya getiren disiplinlerarası bir çalışmadır. Kitap, makam ve mugam sistemlerinin analitik incelenmesinden vokal performansın anlatısal işlevine, müzikal tiyatronun sahneleme pratiklerinden müzik düşünçesine ilişkin felsefi tartışmalara uzanan geniş bir yelpazede, müzikoloji alanına bütüncül bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, hem geleneksel müzik teorilerinin yapısal derinliğini hem de çağdaş müzik pratiklerinin estetik ve kavramsal çeşitliliğini görünür kılarak, müziksel düşünçenin çok katmanlı doğasını ortaya koymaktadır.

“Müzikal Tiyatronun Tarihsel Gelişimi, Türsel Yapısı ve Performans Disiplinleri: Vokal Performansın Anlatısal İşlevi” başlıklı ilk bölüm, müzikal tiyatronun ritüel kökenlerden modern sahneye uzanan gelişimini disiplinlerarası bir bakışla ele almakta; müzikal oyunculuk, şarkı söyleme ve dansın dramatik eylemi birlikte kurduğu bütünleşik yapıyı sahne sanatları bağlamında yeniden değerlendirmektedir. Vokal performansın anlatısal işlevine yapılan vurgu, insan sesinin dramaturjik süreçteki belirleyici rolünü ortaya koyarak, müzikal tiyatronun tarihsel ve performatif boyutlarına ilişkin tartışmalara önemli bir katkı sunmaktadır.

İkinci bölümde yer alan “Bayati Şiraz Makamında Tar Çalgısı İçin Bestelenmiş Altı Eser ile Nihâvend Makamının Karşılaştırmalı Analizi”: Bayati Şiraz mugamı ile Nihâvend makamını karşılaştırmalı bir perspektifle ele alarak Türkiye ve Azerbaycan müzik geleneklerinin ortak aralık mirasına rağmen farklı icra pratiklerini ortaya koymaktadır. Makam ve Mugam kavramları tarihsel, teorik ve kültürel bağlamlarıyla ele alınarak değerlendirilmekte, tar

repertuarında yer alan Bayati-Şiraz mugamında altı eserin analizleri üzerinden iki sistemin dizisel kuruluş, seyir mantığı ve karar-güçlü ilişkilerinde belirgin benzerliklerle karakteristik ayrışmalar ortaya konulmaktadır. Tar çalgısının organolojik ve performatif özelliklerini dikkate alan bu çalışma, teorik yapı ile pratik icra arasındaki ilişkiyi somut örneklerle görünür kılmakta; Türk ve Azerbaycan müzik kültürleri arasındaki tarihsel, teorik ve estetik bağları makamsal düzeyde daha anlaşılır bir üslupta ele almaktadır.

Üçüncü bölüm, “Sesin Ötesini Düşünmek: Franz Liszt’in Müziğinde Sanatlararası İmgelem”, Liszt’in müziğini yalnızca teknik bir virtüozite alanı olarak değil, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa kültüründe edebiyat, resim, ikonografi ve felsefi düşünceyle kesişen geniş bir estetik uzam olarak ele almakta; Liszt’in program anlayışını müziğin dışsal kaynaklara bağımlılığı şeklinde değil, müziğin kendi içinde yeni bir imgesel düzen kuran yaratıcı bir düşünme biçimi olarak yorumlamaktadır. Weimar döneminin kurumsal ortamının Liszt’in estetik ufkunu nasıl genişlettiğini gösteren bu yaklaşım, bestecinin müziğini yalnızca virtüoziteye dayalı bir alan olarak değil, düşünsel ve imgesel bir ifade biçimi olarak yeniden değerlendirmeye davet eder. Liszt’in müzikle diğer ifade biçimleri arasında kurduğu yaratıcı bağlar, onun estetik dünyasını anlamak için hem tarihsel hem kavramsal düzeyde önemli ipuçları sunar. Bu çerçeve, müzik felsefesi açısından bölümün düşünsel yönünü belirginleştirmektedir.

“Conservative Reason in Music: A Thought Experiment on Instrumental and Value Rationality” başlıklı son bölüm, müzikte muhafazakârlık tartışmalarını Weber’in araçsal ve değer yönelimli akıl ayrımı üzerinden yeniden düşünmekte; müzikal kurumlar, pedagojik yapılar ve dijital platformlarda süreklilik-değişim gerilimini analitik bir kesinlikle ele almaktadır. Geliştirilen “eleştirel süreklilik” modeli, geleneğin hem kurucu işlevlerini hem de yeniden üretebildiği hiyerarşik yapıları birlikte değerlendirerek müzik kurumlarının süreklilik iddialarını felsefi bir temelde sorgulamak için normatif bir araç sunmaktadır.

Müziğin teorik, performatif ve felsefi boyutlarını bir araya getirerek müziksel düşüncenin tarihsel, kültürel ve estetik katmanlarının bütüncül bir perspektifle ele alındığı dört bölümden oluşan kitap hem ulusal hem uluslararası müzik araştırmalarına yeni açılımlar sunmayı hedefleyen kapsamlı bir başvuru kaynağı niteliği taşımaktadır.

Gülay KARAMAHMUTOĞLU

Ön Söz

Bu kitap, müziğin kuramsal, uygulamalı ve felsefi-estetik boyutlarını disiplinlerarası bir perspektifle ele alan özgün çalışmaları bir araya getirir. Tar repertuarı bağlamında, tar için bestelenmiş eserlerin makam ve mugam teorisi çerçevesinde karşılaştırmalı analizleri sunulur; bu analizler notasyon, icra pratiği ve yorumlama süreçlerini bütüncül bir yaklaşımla değerlendirir. Vokal anlatı ve müzikal oyunculuk bölümleri, performans pratiklerini ve uygulama odaklı teknikleri sistematik olarak ortaya koyarak müzikal oyunculuğun teknik, dramatik ve yorumlayıcı boyutlarına ilişkin somut çıkarımlar sağlar. Kuramsal metinler, müzikte araçsal ve değer-rasyonelliğin epistemik ve etik sonuçlarını tartışarak estetik ve felsefi literatüre katkıda bulunur. Uluslararası katkılarla zenginleşen derleme, analitik titizlik ile performatif duyarlılığı birleştirerek müzik teorisi, müzikal tiyatro çalışmaları ve estetik, felsefe alanlarında yeni araştırma yolları ve disiplinlerarası diyalog olanakları açmayı hedeflemektedir.

İçindekiler

Editörden	iii
Ön Söz	v

Bölüm 1

Müzikal Tiyatronun Tarihsel Gelişimi, Türsel Yapısı ve Performans Disiplinleri: Vokal Performansın Anlatısal İşlevi	1
<i>Altun Burcu Çankaya</i>	

Bölüm 2

Bayati-Şiraz Makamında Tar Çalgısı İçin Bestelenmiş Altı Eser ile Nihâvend Makamının Karşılaştırmalı Analizi	39
<i>M. Arda Balkay</i>	

Bölüm 3

Sesin Ötesini Düşünmek: Franz Liszt'in Müziğinde Sanatlararası İmgelem	85
<i>Selen Balkan Erem</i>	

Bölüm 4

Conservative Reason in Music: A Thought Experiment on Instrumental and Value Rationality	103
<i>Güncel Gürsel Artıktay</i>	

Müzikal Tiyatronun Tarihsel Gelişimi, Türsel Yapısı ve Performans Disiplinleri: Vokal Performansın Anlatısal İşlevi

Altun Burcu Çankaya¹

Özet

Bu bölüm, müzikal tiyatronun tarihsel gelişimini, türsel yapısını ve performans disiplinlerini incelemekte; özellikle vokal performansın anlatısal işlevine odaklanmaktadır. Antik dönemin ritüel ve performatif pratiklerinden başlayarak, müzik, hareket ve dramatik anlatının zaman içinde nasıl evrilerek birbirine bağlı sahne biçimlerine dönüştüğü ortaya konmaktadır. Operet, vodvil, revü, varyete ve müzikhol gibi temel öncüllerin ortaya çıkışı, modern müzikal tiyatronun hibrit estetik ve dramaturjik temellerini şekillendiren önemli aşamalar olarak ele alınmaktadır. Bu türlerin her biri, müzikal tiyatronun bugün sahip olduğu anlatı stratejileri, müzikal üsluplar ve performans gelenekleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir.

Çalışmada, müzikal tiyatronun temel performans disiplinleri olan oyunculuk, şarkı söyleme ve dans da ayrıntılı biçimde tartışılmaktadır. Bu disiplinlerin birbirinden bağımsız beceriler değil, bütünleşik bir performans sisteminin parçaları olduğu vurgulanmaktadır. Müzikal tiyatro oyuncusu, fiziksel ifade, vokal teknik ve dramatik niyet arasındaki karmaşık ilişkiyi aynı anda yönetmek zorundadır. Bu bağlamda vokal performans, yalnızca müzikal bir unsur değil, anlatının temel taşıyıcılarından biri olarak değerlendirilir. Vokal tını, üslup, nefes kullanımı, vurgu ve dinamik tercihler; karakterin psikolojisini, duygusal dönüşümlerini ve dramatik eylemini görünür kılan anlatısal araçlardır.

Vokal performansı müzikal tiyatronun tarihsel ve türsel gelişimi bağlamına yerleştiren bu bölüm, şarkı söylemenin dramatik eylemin bir uzantısı olarak işlediğini göstermektedir. Sonuç olarak müzikal tiyatro, tarihsel kökenleri, türsel çeşitliliği ve insan sesinin anlatısal gücüne dayanan disiplinlerarası bir sahne sanatı olarak konumlanmaktadır.

1 Müzik Eğitimi, Solist, Besteci, e-posta: altunburcuc@gmail.com

1. Giriş

Çağdaş sanat anlayışında disiplinler arasındaki sınırların giderek geçirgenleşmesi, sahne sanatlarının üretim ve icra biçimlerini de derinden etkilemektedir. Bu bağlamda, gösteri sanatlarında yer alan oyuncuların performansları ile sahne üzerinde kurgulanan yapının bütünsel niteliği arasında güçlü bir karşılıklı etkileşim olduğu görülür. Sanat alanlarının birbirleriyle kurduğu bu çok yönlü ilişki, özellikle müzikal tiyatro gibi multidisipliner türlerde daha belirgin bir hâl alır. Müzikal tiyatro, doğası gereği şarkı söyleme, dans ve oyunculuk disiplinlerinin eşzamanlı olarak kullanıldığı bir sahne sanatıdır ve bu üçlü yapının uyum içinde işlemesi, performansın etkileyciliğini doğrudan belirler (Altınay, 2018: 42).

Günlük yaşamda bireylerin duygularını şarkı söyleyerek ya da çatışmalarını dans ederek ifade etmemeleri, müzikal tiyatronun temel zorluklarından birini oluşturur. Müzikal oyuncusunun görevi, sahnede gerçekleşen bu olağanüstü anlatım biçimlerini seyircinin “yaşamsal gerçeklik” algısıyla uyumlu hâle getirmek ve dramatik yapıyı inandırıcı kılmaktır. Bu nedenle müzikal oyunculuğu, yalnızca teknik becerilerin değil, aynı zamanda yüksek düzeyde bir ikna edicilik, bütünsel performans yönetimi ve disiplinlerarası farkındalık gerektirir (Kaya, 2020: 57).

Müzikal tiyatrodaki metin (oyunculuk), müzik (şarkı söyleme) ve koreografi (dans) birbirinden bağımsız unsurlar değildir; aksine, dramatik yapıyı taşıyan ve birbirini tamamlayan bileşenlerdir. Bu unsurların sahne üzerinde organik bir bütünlük oluşturması, müzikal yazarının dramaturjik tercihleri, yönetmenin sahneleme anlayışı ve müzikal oyuncusunun çok yönlü performans kapasitesi ile mümkündür (Demir, 2019: 103). Dolayısıyla müzikal tiyatro, yalnızca bir sahne sanatı değil, aynı zamanda disiplinlerarası bir performans pratiği olarak değerlendirilmelidir.

Müzikaller, tarihsel süreç içinde sahne sanatlarının gelişimiyle birlikte biçimsel ve içeriksel dönüşümler geçirmiştir. Başlangıçta sahne üzerinde ortaya çıkan bu tür, zamanla farklı estetik anlayışlar, kültürel eğilimler ve toplumsal değişimlerle birlikte çeşitlenmiş; kendi içinde farklı türler, alt kategoriler ve anlatım biçimleri oluşturmuştur (Özkan, 2017: 21). Modern müzikal tiyatroya gelindiğinde ise türün hem dramatik hem müzikal hem de koreografik açıdan zenginleştiği, daha karmaşık yapılar kazandığı görülmektedir.

Araştırmalar, müzikal tiyatro alanında zaman zaman kavram karmaşası yaşandığını, özellikle müzikal türlerinin birbirinden kesin sınırlarla ayrılmadığını göstermektedir. Müzikallerin yapısal özellikleri, tarihsel gelişimleri ve performans bileşenleri üzerine yapılan çalışmalar, türün çok katmanlı bir yapıya sahip

olduğunu ortaya koymaktadır (Yıldırım, 2021: 66). Bu nedenle müzikalleri oluşturan unsurların ayrıntılı biçimde incelenmesi, müzikal tiyatronun bütüncül olarak anlaşılması açısından önem taşır.

Bu çalışmanın temel amacı, müzikaller ve müzikal oyunculuğu üzerine kapsamlı bir inceleme sunmak; müzikal kavramını uygun tanımlarla açıklığa kavuşturmak ve müzikal tiyatronun temel bileşenleri olan tiyatro, dans ve müzik arasındaki etkileşimi ortaya koymaktır. Ayrıca müzikal oyunculuğunun gerektirdiği teknik ve sanatsal yeterlikler, oyuncunun üstlendiği sorumluluklar ve müzikal performansın sahne üzerindeki bütünsel işleyişi de çalışmanın odak noktaları arasındadır.

Bu bağlamda çalışma, müzikal tiyatronun tarihsel gelişimini, türsel çeşitliliğini ve performans disiplinlerini inceleyerek; müzikal oyunculuğunun çok yönlü yapısını akademik bir çerçevede değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece müzikal tiyatronun hem kuramsal hem uygulamalı boyutlarına ilişkin kapsamlı bir bakış açısı sunulmaktadır.

2. Müzikal Tiyatro: Tanımlar, Türler ve Tarihi

2.1. Müzikal Tiyatro: Tanımlar

Tanım 1 (Müzikal): (sıfat) Müzikle ilgili. (isim) Müzik eşliğinde sergilenen film veya tiyatro oyunu.

Tanım 2 (Müzikal ve Müzikal Tiyatro): Müzikal, kendine özgü bir olay örüntüsü olan, müzik, dans ve diyalogların olaylarla bütünleştiği duygusal ve eğlendirici sahne gösterisi, oyun ya da filmidir. Hikâye ve duygusal içerik (mizah, acı, aşk, öfke), sözcükler, müzik, hareket ve drama, bir bütün halinde ve teknik yönleri ile birlikte iletilir. 20. yüzyılın başlarından itibaren ‘müzikal tiyatro’, kısaca müzikal olarak anılmıştır. Antikçağdan bu yana müzik, dramatik ifadenin bir parçası olmuştur. Bugün anladığımız manadaki çağdaş batı müzikalleri ise 19. yüzyılın başında ortaya çıkmışlardır.” (Türk Dil Kurumu, 1998: 1870)

Tanım 3 (Müzikal Tiyatro): Müzikal Tiyatro, dramatik unsurlarla müziğin, şarkının, dansın ve koreografinin bir bütün içerisinde yorumlandığı, döneminin şartlarıyla paralel olarak eğlendirmenin yanı sıra düşündüren, sorgulayan ve sorgulatan gösterilerin günümüzdeki adıdır. Sözlük karşılığı ‘müzikli anlatım’ demek olan Musical (Müzikal) sözcüğü, Batı Tiyatrosu’nda İkinci Dünya Savaşı’ndan bu yana belirli bir müzikli sahne türü için kullanılır oldu. Daha eskiden bu tür oyunlara, Musical Comedy (Müzikal Komedi) adı verilirdi. (Tuncay, 1999: 366)

Tanım 4 (Müzikal): Günümüzde ‘Müzikal (Musical)’ terimi, ‘Müzikal Komedi (Musical Comedy)’ ve ‘Müzikli Oyun (Musical Play)’ türlerini içeren genel bir ad olarak kullanılır ve İngiltere’de sektörleşmeye başlayan “Music Hall”lerde varlığını pekiştirir. (Bilge, 2011: 5)

Tanım 5 (Müzikolojik): “Müzikal” kelimesini etimolojik manada incelediğimizde; müzikle ilgili, içinde müzik öğeleri barındıran gibi anlamlar ile karşılaşırız. Bir sahne ve gösteri sanatı türü olarak; kendisine özgü bir olay örgüsü barındıran, müzik, dans ve diyalogların olaylarla bütünleştiği duygusal veya eğlendirici sahne gösterisi ya da film şeklinde tanımlanabilecek olan müzikal ise “müzikal film” ve “müzikal tiyatro” adı altında iki ana formu bünyesinde barındırmaktadır. (İncidelen, 2014)

Tanım 7 (Müzikal): Bir müzikal veya müzikli komedi tiyatrosunun; dramatik bir metni, oyunculuğu ve konuşma diyaloglarını, müzik, şarkı ve dansa ek olarak dekor, kostüm ve gösteriyle birleştirmek suretiyle eğlendirmeyi amaçlayan bir türdür (Kasapoğlu, 2007: 14).

Tanım 8 (Müzikal Tiyatro): Dramatik unsurlarla müziğin, şarkının, dansın ve koreografinin bir bütün içerisinde yorumlandığı ve dönemin şartlarıyla paralel olarak, eğlendirmenin yanı sıra düşündüren, sorgulayan ve sorgulatan gösterilerin günümüzdeki adıdır. (Bilge, 2011: 3)

Tanım 9 (Müzikal): Sözcük karşılığı müzikli anlatım demek olan Musical (Müzikal) sözcüğü Batı tiyatrosunda İkinci Dünya Savaşı’ndan bu yana belirli bir müzikli sahne türü için kullanılır oldu (Tuncay, 1999: 366).

Tanım 10 (Performans Çalışmaları): Müzikal tiyatro, dramatik anlatının müzik, ritim, beden hareketi ve sözlü performans aracılığıyla çok katmanlı bir biçimde sahneye taşındığı, seyirciyle duygusal ve estetik bir etkileşim kurmayı amaçlayan bir sahne sanatıdır. Performans çalışmaları literatüründe müzikal, “eşzamanlı çoklu ifade biçimlerinin dramatik bir bütünlük içinde örgütlendiği hibrit bir performans türü” olarak değerlendirilir (Carlson, 2004: 112).

Tanım 11 (Tiyatro Kuramı): Tiyatro kuramcıları müzikali, “dramatik aksiyonun yalnızca sözle değil, müzik ve hareket aracılığıyla da ilerlediği, bu nedenle klasik dramatik yapıdan farklı bir anlatım mantığına sahip sahneleme biçimi” olarak tanımlar. Bu yaklaşımda müzikal, dramatik metnin ötesine geçen bir “görsel-işitsel anlatı sistemi”dir (Pavis, 1998: 245).

Tanım 12 (Müzikolojik): Müzikoloji açısından müzikal tiyatro, “müzikal numaraların dramatik yapının organik bir parçası hâline geldiği, müziğin yalnızca eşlik değil, anlatıcı bir işlev üstlendiği sahne formu” olarak tanımlanır. Bu tanıma göre müzik, karakterlerin iç dünyasını, çatışmalarını ve dramatik dönüşümlerini ifade eden temel araçtır (Cook, 2001: 67).

Tanım 13 (Sahne Sanatları Pedagojisi): Sahne sanatları eğitiminde müzikal tiyatro, “oyunculuk, şarkı söyleme ve dansın eşit ağırlıkla talep edildiği, çok-disiplinli bir performans pratiği” olarak kabul edilir. Bu tanıma göre müzikal oyuncusu, üçlü performans becerisini bütüncül bir sahne varlığına dönüştürmekle yükümlüdür (Zarrilli, 2009: 54).

Tanım 14 (Kültürel Çalışmalar): Kültürel çalışmalar literatüründe müzikal, “toplumsal değerleri, kimlikleri ve kültürel temsilleri müzik ve performans aracılığıyla yeniden üreten popüler bir sahneleme biçimi” olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım, müzikallerin yalnızca eğlence değil, aynı zamanda kültürel bir söylem alanı olduğunu vurgular (Auslander, 2008: 89).

Tanım 15 (Tarihsel): Tarihsel açıdan müzikal tiyatro, operet, vaudeville, revue ve melodram gibi türlerin birleşiminden doğan, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında biçimsel kimliğini kazanan modern bir sahne sanatıdır. Bu tanım, müzikalin tarihsel süreklilik içinde gelişen bir tür olduğunu vurgular (Kenrick, 2010: 13).

Tanım 16 (Dramatürjik): Dramatürjik açıdan müzikal, “dramatik yapının müziksel yapıyla paralel ilerlediği, sahneleme kararlarının müzikal kompozisyonla doğrudan ilişkili olduğu bir anlatı formu”dur. Bu tanım, müzikalde dramaturjinin yalnızca metne değil, müziğin dramatik işlevine de dayandığını belirtir (Hischak, 2009: 22).

2.2. Müzikal Tiyatronun Tarihsel Gelişimi

Müzikal tiyatronun kökeni incelendiğinde, drama, müzik ve dansın insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren birbirinden ayrılmayan bir bütün oluşturduğu görülür. Tuncay’ın belirttiği gibi, ilkel toplumların ritüellerinde ortaya çıkan bu birliktelik, daha sonra Antik Yunan sahne sanatlarında sistematik bir biçim kazanmıştır (Tuncay, 1999: 366). Bu dönem, müzikal tiyatronun temelini oluşturan dramatik anlatı ile müziğin iç içe geçtiği ilk örnekleri barındırır.

Antik Yunan’da tragedyanın kökeni, Milat’tan önce yedinci ve altıncı yüzyıllarda Dionysos adına düzenlenen törenlerde söylenen “dithrambos” şarkılarına dayandırılır. Şener’in aktardığına göre, bu şarkıları söyleyen korolar, tanrının kutsal hayvanı olan teke kılığına girerek hem şarkı söylemekte hem de kaba hareketlerle dans etmektedir. Zamanla bu koro şarkıları belirli bir biçim kazanmış, şiirsel bir nitelik edinmiş ve bu yapıya bir de konuşan kişi olan “hypokrites” eklenince tiyatronun ilk diyalog yapısı ortaya çıkmıştır. Yunanca “tragos” (teke) ve “aoide” (şarkı) sözcüklerinin birleşiminden oluşan “tragoidia” yani tragedya, böylece dinsel bir ritüelden bağımsız bir sanat formuna dönüşmüştür (Şener, 1998: 16).

Aristoteles'in Poetika'sında belirttiği gibi, bu dönemin tragedyaları "prologos", "epeisodion", "exodos" ve koro bölümlerinden oluşan belirli bir yapıya sahiptir. Türe'nin açıklamasına göre, bu bölümlerin bazıları olay örgüsüne sıkı sıkıya bağlıyken bazıları daha bağımsızdır; ancak her durumda koro, dans ve şarkı aracılığıyla anlatının ayrılmaz bir parçası hâline gelir (Türe, 2001). Bu yapı, müzikal tiyatronun dramatik ve müzikal bütünlüğünün tarihsel temelini oluşturur.

Benzer bir bütünlük Antik Yunan komedyalarında da görülür. Komedyaya, toplum için bir rahatlama ve eğlenme aracı olarak işlev görürken, Roma döneminde tiyatro müzikle daha da iç içe geçmiştir. Bu dönemin önemli türlerinden biri olan pantomimus, sözsüz fakat müzik ve dansla desteklenen bir sahneleme biçimi olarak öne çıkar. Pantomimusun temel öğeleri olan müzik, dans ve dramatik hareket, müzikli sahne sanatlarının sürekliliğini gösterir. Nitekim bu tür, ilkel toplumların ritüellerindeki kutsallık düzeyini tamamen kaybetmeden, değişen toplumlara uyum sağlayarak varlığını sürdürmüştür (Pantomimus, 2006).

Orta Çağ'a gelindiğinde müzik ve drama yine bir arada kullanılmaya devam etmiştir. Gizli halk tiyatrolarında ve kilise bünyesindeki Miracle ve Morality oyunlarında müzik önemli bir yer tutar. Brockett'in aktardığına göre, birçok Orta Çağ temsilinde oyuncular sahneye çıkmadan önce müzik çalmır, oyun sırasında melek koroları ilahiler söyler, bölümler arasında çalgılar veya insan sesiyle müzik yapıldı. Bu oyunlar, halk ezgilerinden ilahilere kadar geniş bir müzikal yelpazeye sahipti (Brockett, 2000: 122).

Orta Çağ tiyatrosuna bakıldığında, sahneleme düzeni ve oyunculuk anlayışının oldukça geniş bir çeşitlilik gösterdiği görülür. Oyunlarda yer alan kişi sayısı kimi zaman küçük bir topluluktan yüzlerce kişiye kadar çıkabiliyor. Oyuncular çoğunlukla buldukları bölgenin halkı arasından seçiliyordu. Provalara katılım zorunlu tutuluyordu, disiplin sağlamak için çeşitli yaptırımlar uygulanıyordu. Bazı oyunların uzun sürmesi nedeniyle kostümlü prova yapılmadığı durumlar da vardı. Sahne düzeni genellikle basitti; oyuncular sahnede beklerdi, sırası gelen öne çıkar, rolü tamamlandığında yeniden geriye çekilirdi. Açık havada oynanan bu oyunlarda ses kullanımı en önemli unsurlardan biriydi. Dinsel içerikli oyunlarda melodik söyleyiş tercih edilirken, yerel oyunlarda günlük konuşma dili daha yaygındı. Karakterlerin çoğu belirli kalıplara dayandığı için oyunculuk becerisi sınırlı bir gereklilik olarak görülüyordu ve bazı sahnelerde gerçekçilik kaygısıyla oyuncuların yerine kuklaların kullanıldığı bile oluyordu.

Rönesans döneminde ise halk tiyatrosu ile saray tiyatrosu arasındaki ayırım belirginleşmiştir. Halk tiyatrosu müziği yoğun biçimde kullanmaya devam

ederken, saray tiyatrosunda müziğin rolü azalmış; bunun temel nedeni opera sanatının doğuşudur. Opera, saray çevresinin estetik tercihlerini belirlemiş ve müzikli oyundan çok “oyun müziği” anlayışı öne çıkmıştır. Bu süreçte operet, opera ile müzikal tiyatro arasında bir köprü işlevi görmüş gerek diyalog gerekse müzik içeren yapısıyla müzikal tiyatronun gelişimine önemli katkı sağlamıştır. Bilge’nin belirttiği gibi, operetler genellikle mutlu sonla biter, gerçekçi olmayan diyaloglar içerir ve seyirciden büyük bir dramatik beklenti talep etmez; ancak müzikal tiyatronun biçimsel gelişiminde önemli bir rol oynar (Bilge, 2011: 5).

On yedinci yüzyılın sonlarına doğru Napoli, İtalyan operasının merkezi hâline gelmiştir. Provenzale tarafından kurulan ve Alessandro Scarlatti tarafından geliştirilen bu okul, “bel canto” geleneği, uzun arylar ve çembalo eşliğindeki “secco recitativo” ile tanınır. Yener’in belirttiği gibi, bu dönemde müzik şiirin önüne geçmeye başlamış; Bononcini, Porpora ve Piccini gibi besteciler opera sanatına yeni teknikler kazandırmıştır. Orkestra eşlikli resitatifler bu yenilikler arasındadır (Yener, 1992: 9).

İngiltere’de 17. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan müzikal komedi, 19. yüzyıldaki Musical Play türünün öncüsü olmuştur. Bu müzikli oyunlar, dramatik açıdan daha tutarlı ve ustalıklı bir yapı sunar. Türe’nin belirttiği gibi, müzik bu oyunlarda sistematik bir kurguya hizmet eder; toplumsal sorunlar hem güldürür hem düşündürür. “West Side Story” gibi yapımlar, neşe ve hüznü bir arada sunan bu geleneğin modern örnekleridir. “Musical” terimi zamanla hem müzikal komediyi hem müzikli oyunu kapsayan genel bir ad hâline gelmiş ve İngiltere’de gelişen Music Hall geleneğiyle birlikte güçlenmiştir. Bu mekanlardaki başarı, İngiliz müziklerinin Avrupa ve Amerika’da turneler yapmasına olanak sağlamış; Amerikalılar da bu geleneği kendi kültürlerine uyarlayarak Minstrel Show’ları geliştirmiştir (Türe, 2001).

Müzikal tiyatronun modern anlamda ortaya çıkışı ise 19. yüzyılın ortalarına dayanır. 1850’lerde çeşitli müzikli oyunlar sahnelense de Broadway’de 1866’da sahnelenen “The Black Crook”, tarihçiler tarafından ilk “müzikal tiyatro” örneği olarak kabul edilir. Hamit’in aktardığına göre, bu eser 474 kez sahnelenmiş ve sonraki müzikaller için ilham kaynağı olmuştur. Sinemanın gelişmesiyle birlikte müzikaller tiyatrodan beyazperdeye taşınmış ve bu alanda da geniş bir izleyici kitlesi edinmiştir (Hamit, 2014).

2.3. Müzikal Tiyatroların Kendi İçinde Oluşturduğu Türler

Müzikal tiyatro literatürünü incelerken, kavramların çoğu zaman birbirine geçtiği ve türler arasında net sınırların bulunmadığı görülmektedir. Bu durum yalnızca müzikal filmler için değil, sahne üzerinde icra edilen müzikal tiyatrolar için de geçerlidir. Dolayısıyla müzikal tiyatro türlerini açıklığa kavuşturmak,

tarihsel gelişimi ve sahneleme pratiklerini anlamak açısından önem taşır. Nitekim müzikal türlerinin kökeni, doğrudan sahne sanatlarına ve özellikle müzikal tiyatro geleneğine dayanır (Sağkan, 2010: 2).

Müzikal tiyatro, tarihsel süreç içinde farklı estetik anlayışlar, toplumsal beklentiler ve sahneleme biçimleri doğrultusunda çeşitlenmiş; bu çeşitlilik zamanla belirli alt türlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Neale, müzikal türünün kendi içinde “müzikal komedi, müzikal oyun, sahne arkası müzikali, rock müzikali” gibi alt başlıklara ayrıldığını ve bu ayrımın hem tarihsel hem de biçimsel temellere dayandığını belirtir (Neale, 1999: 96). Bu bölümde, müzikal tiyatronun gelişiminde önemli rol oynayan temel türler ele alınmaktadır.

2.3.1. Revü (Revue)

Fransa kökenli revü, “çeşitli dans ve oyunlardan oluşmuş, zengin görünümlü sahne gösterisi” olarak tanımlanır (TDK, 1998: 1859). Revü, müzik, popüler şarkılar, dans numaraları ve kısa skeçlerin gevşek bir öykü çerçevesinde birbirine bağlandığı bir gösteri biçimidir.

Revü, dramatik bütünlükten ziyade görsel ihtişamı ve eğlenceyi önceleyen bir müzikal türüdür (Sağkan, 2010: 14). Bu yönüyle, modern müzikal tiyatronun görsel-işitsel estetiğinin erken örneklerinden biri olarak kabul edilir.

2.3.2. Varyete

Varyete, “şarkı, dans, hokkabazlık ve temsil gibi aralarında doğrudan ilişki bulunmayan farklı oyunlardan oluşan” bir gösteri türüdür (TDK, 1998: 2334). 1840’lardan itibaren İngiltere’de işçi sınıfının başlıca eğlence biçimlerinden biri hâline gelmiş; gösteriyi düzenleyen varyeteciler, programı izleyicinin beklentilerine göre şekillendirmiştir (Sağkan, 2010: 148). Varyete, dramatik bütünlükten ziyade çeşitliliği ve seyirciyle doğrudan ilişkiyi önceleyen yapıyla müzikal tiyatronun popüler eğlence köklerini temsil eder.

2.3.3. Müzikhol (Music Hall) Eğlencesi

Müzikhol, 19. yüzyıl İngiltere’inde gelişen ve zamanla müzikal tiyatronun önemli öncüllerinden biri hâline gelen bir sahne formudur. “Childs”, müzikholü “izleyicisinin aynası olan bir sanat formu” olarak tanımlar; yani müzikhol, toplumun gündelik yaşamını, mizahını ve popüler kültürünü sahneye taşır (Childs & Appertices, 1992: 123). Bu yönüyle müzikhol revü ve varyete geleneğiyle akraba olup, modern müzikal tiyatronun toplumsal ve eğlence odaklı yönünü beslemiştir.

2.3.4. Operet (Operette)

Operet, eğlenceli ve hafif konulu, konuşmalı bölümler içeren ve basit müzik yapılarıyla karakterize edilen bir müzikal türüdür (Sağkan, 2010: 14). İlk dönemlerde “hafif opera” olarak adlandırılan operet, 1850’lerden itibaren Fransa’da Jacques Offenbach’ın çalışmalarıyla belirgin bir kimlik kazanmıştır. Offenbach’ın Théâtre des Bouffes-Parisiens’de sahnelediği satirik ve komik oyunlar, kısa sürede popülerleşmiş ve “opera buffles” ya da “operet” olarak anılan yeni bir türün doğmasına yol açmıştır (Fisher, 2003: 198).

Operet, zamanla yalnızca operanın hafif bir versiyonu olmaktan çıkmış; İngiltere, ABD, Avusturya ve Almanya’da gelişerek modern müzikal tiyatronun önemli bir öncülü hâline gelmiştir. Fisher, operetin vodvil türünün üzerine inşa edildiğini ve vodvilin hem operetin hem de müzikal tiyatronun atası olduğunu vurgular (Fisher, 2003: 198).

2.3.5. Vodvil (Vodville)

Vodvil, 1700’lü yıllarda panayır eğlencelerinden doğmuş ve 1800’lerde en popüler tiyatro türlerinden biri hâline gelmiştir (McCormick, 1993: 113). Başlangıçta birkaç şarkı ve kısa oyundan oluşan vodvil, zamanla edebi içeriğini geliştirerek hızlı tempolu bir durum komedisine dönüşmüştür. Orta sınıfa hitap eden bu türde konular genellikle gündelik yaşamdan seçilir; metinler hafif, mizahi ve eğlencelidir (Sağkan, 2010: 153). Vodvil operet ve modern müzikal tiyatronun dramatik ve komik yapısını şekillendiren temel kaynaklardan biridir.

Bu türlerin her biri, müzikal tiyatronun tarihsel gelişiminde belirleyici bir rol oynamış; modern müzikal tiyatronun biçimsel ve estetik açıdan zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Revü, varyete ve müzikhol eğlencesi popüler kültürün dinamizmini sahneye taşıırken; operet ve vodvil, dramatik yapı ile müzik ve mizahın birleştiği daha bütünlüklü bir sahne geleneğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu nedenle müzikal tiyatro, tek bir biçime indirgenemeyen, tarihsel açıdan geniş bir birikime sahip, çok yönlü bir tür olarak değerlendirilmelidir.

Türkiye’de operet geleneği, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirginleşmiş ve yirminci yüzyılın ilk yarısında yaygın bir sahne formu hâline gelmiştir. Operet besteciliğinin öncüsü olarak kabul edilen Dikran Çuhacıyan, özellikle Leblebici Horhor operetiyle geniş bir kitle tarafından tanınmış ve türün yerli örneklerinin gelişmesine önemli katkı sağlamıştır. Onu İsmail Hakkı Bey’in doğu müziği sistemleri içinde bestelediği operetler izlemiş; daha sonra Dr. Suphi Ezgi, Hasan Ferit Alnar, Muhlis Sabahattin Ezgi ve Cemal Reşit Rey gibi isimler bu türde üretim yaparak operetin Türkiye’deki gelişimini sürdürmüştür (Kasapoğlu, 2007: 30).

2.3.6. Müzikal Komedi (Musical Comedy)

Müzikal komedi, “sempatik bir öykünün espriler ve neşeli şarkılarla harmanlandığı” bir müzikal türü olarak tanımlanır (Sağkan, 2010: 14). Bu tür, özellikle 1930’lardan 1950’lerin sonuna kadar Fred Astaire ve Gene Kelly gibi sanatçılarla özdeşleşmiş; Amerikan sahne ve sinema müziklerinin karakteristik biçimlerinden biri hâline gelmiştir. Çalışlar, müzikal komediyi burlesk ve hafif opera geleneklerinin birleşiminden doğan; revü, varyete, bale, vodvil, müzikhol, caz, pantomim ve popüler müzik unsurlarını bünyesinde barındıran bir güldürü türü olarak tanımlar (Çalışlar, 1993: 119).

Müzikal komedinin tarihsel kökeni daha da geriye uzanır. Türe (2011), 17. yüzyıl sonlarında İngiltere’de komedi oyunları içinde kullanılan neşeli ve komik şarkıların, daha sonra “Musical Comedy” adıyla anılacak hafif müzikli oyunlara dönüştüğünü belirtir. Bu oyunlar, 19. yüzyılda ortaya çıkan “Musical Play” türüne öncülük etmiş; dramatik açıdan daha tutarlı, daha ustalıklı ve toplumsal meseleleri ele alan bir yapıya evrilmiştir. “West Side Story” gibi örneklerde görüldüğü üzere, müzik artık yalnızca eğlence unsuru değil, dramatik kurguyu taşıyan temel bir bileşen hâline gelmiştir.

2.3.7. Ballad Opera (Halk Şarkısı Operası)

Müzikal komedinin öncüllerinden biri olarak kabul edilen ballad opera, 18. yüzyıl İngiltere’sinde ortaya çıkan ve popüler halk şarkıları ile konuşmalı diyalogların birleşiminden oluşan bir sahne türüdür (Fisher, 2003: 416). Ballad opera halk kültürü ile tiyatral anlatıyı bir araya getirmesi bakımından, modern müzikal tiyatronun dramatik-müzikal yapısına önemli bir zemin hazırlamıştır. Bu tür, aristokrat opera geleneğine karşı daha halkçı, daha mizahi ve daha erişilebilir bir alternatif sunmuş; sonraki yüzyıllarda gelişecek müzikal komedi ve müzikal oyun türlerinin biçimsel özelliklerini etkilemiştir.

2.3.8. Müzikal Oyun (Musical Play)

Müzikal oyun, müzikal komediden daha ciddi ve dramatik bir yapıya sahip olan bir türdür. Bu türde müzik, yalnızca eğlence unsuru olarak değil, dramatik aksiyonun ilerlemesine hizmet eden bir anlatım aracı olarak kullanılır. Şarkılar, karakterlerin iç dünyasını, çatışmalarını ve psikolojik dönüşümlerini ifade eden dramatik bir işlev üstlenir.

Yirminci yüzyılın ortalarında Rodgers & Hammerstein ikilisinin “Oklahoma!”, “Carousel” ve “The Sound of Music” gibi yapımlarıyla belirginleşen bu tür, müzikal tiyatronun dramatik yönünü güçlendiren bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Musical Play, müzikal tiyatronun “hikâye merkezli” yaklaşımını temsil eder.

2.3.9. Sahne Arkası Müzikali (Kulis Müzikali / Backstage Musical)

Sahne arkası müzikalleri, tiyatro üretiminin perde arkasında yer alan süreçleri sahneye taşıyarak izleyicinin bu dünyayı içeriden görmesini sağlar. Bu yapımlarda öykü, bir gösterinin hazırlık aşamalarından provalara, oyuncular arasındaki ilişkilere ve kuliste yaşanan dinamiklere kadar uzanan geniş bir çerçevede gelişir (Carlson, 2004: 112).

Sahne ile kulis arasındaki geçişlerin bilinçli biçimde kullanılması, bu tür müzikallere belirgin bir meta-tiyatro niteliği kazandırır. Böylece sahne arkası müzikalleri, müzikal tiyatronun yaratım sürecini sahne üzerinde yeniden kurarak onu dramatik bir içeriğe dönüştüren özgün bir anlatım biçimi hâline gelir (Pavis, 1998: 245).

2.3.10. Rock Müzikali (Rock Musical)

Rock müzikali, 1960'lardan itibaren popüler müzik kültürünün etkisiyle ortaya çıkan ve rock müziğin ritmik, vokal ve enerjik yapısını sahneye taşıyan bir müzikal türüdür (Sternfeld, 2006: 45).

“Hair,” “Jesus Christ Superstar” ve “Rent” gibi yapımlar, rock müzikalinin hem müzikal tiyatroya hem de gençlik kültürüne yeni bir ifade alanı kazandırdığını göstermektedir (Mordden, 1988: 212).

Bu tür, toplumsal meseleleri, politik temaları ve gençlik kültürünü sahneye taşımaya bakımdan modern müzikal tiyatronun yenilikçi yönünü temsil eder. Rock müzikali, müzikal tiyatronun müzik estetiğini genişleten ve popüler kültürle güçlü bağlar kuran bir türdür (Caley & Lannin, 2005: 54).

2.3.11. Jukebox Müzikali

Jukebox müzikali, halihazırda bilinen popüler şarkıların dramatik bir kurgu içinde yeniden düzenlenmesiyle oluşturulan bir türdür. Bu müzikallerde şarkılar, hikâyeyi ilerletmek veya karakterlerin duygusal durumlarını ifade etmek için kullanılır (Neale, 1999: 96). “Mamma Mia!”, “We Will Rock You” ve “Jersey Boys” gibi yapımlar, popüler müzik repertuarının sahneye uyarlanmasıyla geniş kitlelere hitap eden bir müzikal form yarattığını göstermektedir.

Jukebox müzikali, müzikal tiyatronun popüler kültürle kurduğu ilişkiyi güçlendiren, seyirciye tanıdık bir müzikal deneyim sunan bir türdür (Caley & Lannin, 2005: 54).

2.3.12. Müzikal Drama ve Modern Müzikal

Müzikal drama, sahne sanatları literatüründe çoğu zaman müzikal oyun olarak adlandırılan ve müzikal tiyatronun dramatik yönünü öne çıkaran bir

türdür. Sağkan'ın da belirttiği gibi, bu türün temel özelliği, yüzeysel eğlence anlayışından uzaklaşp derinlikli bir öykü yapısına ve çok boyutlu karakterlere dayanmasıdır. Müzikal drama, şarkıları yalnızca sahneyi renklendiren bir unsur olarak değil, olay örgüsünü ilerleten ve dramatik gerilimi taşıyan bir araç olarak kullanır (Sağkan, 2010: 14). Bu nedenle müzikal komediden daha bütünlüklü bir anlatı sunar.

Müzikal drama, operetin müzikal yoğunluğunu korurken onun ağır ve mesafeli havasından uzak durur; aynı zamanda müzikal komedinin enerjisini alır fakat mantık dışı öğelerden kaçınır. Mordden'in ifadesi bu ayrımı net biçimde ortaya koyar: “Müzikal komedide şarkı söyleyen müzikalmış gibi izlenim bırakırken, müzikal dramada şarkıları söyleyen karakterlerdir. Ve söylemek zorundadırlar yoksa seyirci onların nasıl hissettiklerini bilemez” (Mordden, 1999: 88). Benzer şekilde, müzikal komedide dans çoğunlukla sahneye hareket katmak için kullanılırken, müzikal dramada dansın işlevi dramatik yapıyı güçlendirmektir (Sağkan, 2010: 157).

Bu türün gelişiminde 1927 tarihli Show Boat önemli bir dönüm noktasıdır. Oscar Hammerstein ile Jerome Kern'in ortak çalışması olan bu yapım, Amerikan yaşamını ve toplumsal temalarını sahneye taşıyan ilk başarılı müzikal olarak kabul edilir (Sağkan, 2010: 157). Hammerstein, bu başarıdan sonra Viyana operetlerinden ayrıışan yeni bir sahne formu yaratmak amacıyla “müzikal oyun” kavramını kullanmaya başlamış ve böylece modern Amerikan müzikalinin temelleri atılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hammerstein'in besteci Richard Rodgers ile kurduğu ortaklık, müzikal dramanın klasikleşmiş örneklerini ortaya çıkarmıştır. “Oklahoma!” (1943), “Carousel” (1945), Allegro (1947), “South Pacific” (1949) ve “The King and I” (1951) gibi yapımlar, hem Broadway tarihinde uzun süre sahnede kalmış hem de müzikal dramanın estetik ölçütlerini belirlemiştir (Sağkan, 2010: 157). “Mordden” müzikali, bu beş müzikal dramanın *yapı taşları* olarak nitelendirilir (1988: 142).

Bordman'a göre müzikal dramalar, kendilerinden önceki müzikallerden; güçlü müzikleri, oyunculuk ve şarkıcılık becerisine sahip sanatçıları, derinlikli karakterleri ve toplumsal çatışmaları ele alan öyküleriyle ayrılır. Ayrıca büyük bütçeler, gelişmiş sahneleme teknikleri ve bütünlüklü bir dramaturji anlayışı bu türün belirgin özellikleridir. Bordman, müzikal dramanın tiyatroya “bütünlük ve bilinçli bir yaratıcılık” getirdiğini vurgular (Bordman, 2001: 142).

Müzikal dramanın gelişimi özellikle Soğuk Savaş ve Vietnam Savaşı dönemlerinde hız kazanmıştır. Bu yıllarda yaşanan toplumsal bunalımlar, Amerikan müzikal tiyatrosunu daha karanlık, duygusal ve eleştirel bir çizgiye

yönelmiştir. Bordman, savaşın yarattığı ruh hâlinin iyimser yapıtların azalmasına yol açtığını ve müzikal tiyatroyu daha gerçekçi bir anlatı evrenine taşıdığını belirtir (Bordman, 2001: 583). Bu dönemde *West Side Story* (1957), “*Fiddler on the Roof*” (1964) ve “*Cabaret*” (1966) gibi yapımlar, sosyal statü, ırk, kimlik ve toplumsal çatışmalar gibi konulara cesurca yaklaşarak müzikal dramının yönünü belirlemiştir.

1970'lere gelindiğinde yönetmen ve koreograflar, müzikal dramının sahneleme anlayışına daha fazla yaratıcılık katmaya başlamıştır. Hal Prince'in “*Sweeney Todd*” yorumunda olduğu gibi, yönetmenler artık yalnızca besteci ve yazarın eserini sahneye taşımakla kalmamış, yapıtın estetik çerçevesini yeniden şekillendiren yaratıcı ortaklara dönüşmüştür (Bordman, 2001: 583). Bu dönemden sonra ortaya çıkan müzikal dramalar, yazarlar tarafından “modern müzikal” olarak adlandırılmıştır.

Avrupa'da da müzikal drama giderek baskın bir tür hâline gelmiştir. İngiltere'de “*Jesus Christ Superstar*” ve “*Evita*”, Fransa'da “*Les Misérables*” gibi yapımlar hem kendi ülkelerinde hem de Broadway uyarlamalarında büyük başarı elde etmiştir. 1970'lerden sonra sahnelenen modern müzikaller: “*Company*” (1970), *Follies* (1971), *Chicago* (1975), “*Sweeney Todd*” (1979), “*Rent*” (1996)- yalnızca dramatik yapılarıyla değil, aynı zamanda sahne teknolojisinin yoğun kullanımıyla da dikkat çekmiştir. Bordman'ın belirttiği gibi, bu dönemin müzikallerinde “dikkatle üzerinde durulmuş detaylar, muhteşem kostüm ve dekorlar, mimari ve elektronik olarak tasarlanmış hareketli ışık kuleleri, dönen platformlar ve özel efektler” önemli bir yer tutar (Bordman, 2001: 722).

2.4. Mega-Müzikaller

Mega-müzikaller, 1980'lerden itibaren küreselleşmenin etkisiyle ortaya çıkan yeni bir müzikal tiyatro anlayışını temsil eder. Turan'ın tanımıyla bu yapımlar, yalnızca müzikleriyle değil; sahne teknolojisi, dekor tasarımı ve görsel ihtişamıyla da öne çıkan, uluslararası dolaşıma uygun, yüksek bütçeli ve güçlü bir pazarlama stratejisiyle desteklenen kültürel ürünlerdir (Turan, 2009: 1). Bu dönemde müzikal tiyatro, yalnızca sanatsal bir üretim alanı olmaktan çıkarak küresel bir endüstriye dönüşmüş; mega-müzikaller bu dönüşümün en görünür örnekleri hâline gelmiştir.

1980'lerde şekillenen bu estetik, *Cats*, *The Phantom of the Opera*, *Les Misérables*, *Miss Saigon* ve *Sunset Boulevard* gibi uzun yıllar sahnede kalan yapımlarla somutlaşmıştır. Bu eserler, yalnızca Broadway'in değil, dünya sahnelerinin de kalıcı parçaları hâline gelmiş; türün sınırlarını genişletmiştir. Sternfeld'in belirttiği gibi, “mega-müzikal” terimi 1980'li yıllardan itibaren New York Times tarafından sıkça kullanılmış; zamanla “blockbuster

musical”, “spectacle show” ve “extravaganza” gibi benzer kavramlarla da ilişkilendirilmiştir. Ancak en yaygın ve yerleşik kullanım “mega-müzikal” olmuştur (Sternfeld, 2006: 1).

Mega-müzikallerin oluşumunda hem sahne üzerindeki unsurlar hem de onları çevreleyen ekonomik ve kültürel koşullar belirleyicidir. 1980'lere damgasını vuran bu yapımlar, büyük ölçekli prodüksiyonları, etkileyici sahne mekanizmaları ve dramatik yoğunluklarıyla türün karakteristik özelliklerini taşır. Dikkat çekici bir diğer ortak nokta ise bu müzikallerin çoğunun İngiltere kaynaklı olmasıdır. Broadway'in uzun yıllar Amerikan besteciler, söz yazarları ve yönetmenler tarafından şekillendirildiği düşünülürse, İngiliz yapımlarının bu alanda baskın hâle gelmesi önemli bir kırılma noktasıdır.

Bu kırılmanın merkezinde Andrew Lloyd Webber bulunur. “Cats” müzikalinin 1982'deki başarısı, onu, yalnızca İngiltere'nin değil, tüm müzikal tiyatro dünyasının en etkili bestecilerinden biri hâline getirmiştir. Onun ardından Alain Boublil ve Claude-Michel Schönberg gibi Fransız yaratıcıların “Les Misérables” ve “Miss Saigon” ile elde ettikleri başarı, Broadway'in estetik yönelimini kökten değiştirmiştir. Böylece Amerikan müzikal tiyatrosu, uzun süre koruduğu ulusal kimliğini kısmen yitirerek uluslararası bir estetikle yeniden şekillenmiştir.

Mega-müzikallerin “mega” olarak adlandırılmasının nedeni yalnızca yabancı kökenli olmaları değildir. Asıl belirleyici unsur, bu yapımların hem konu hem de sahneleme açısından olağanüstü bir büyüklük taşımasıdır. Sternfeld'in de vurguladığı gibi, mega-müzikaller genellikle epik boyutlu aşk hikâyeleri, savaşlar, tarihsel olaylar, dini temalar ve insanlık hâllerini ele alır; böylece seyirciyi belirli bir zaman ya da mekânın ötesine taşıyan evrensel bir anlatı kurarlar (Sternfeld, 2006: 2). Bu nedenle New York'un gündelik yaşamını anlatan hafif konular yerine, daha geniş kapsamlı ve duygusal yoğunluğu yüksek öyküler tercih edilir.

Örneğin, “The Phantom of the Opera”, 19. yüzyıl Paris'ini yalnızca bir arka plan olarak kullanır; asıl vurgu, takıntılı bir aşkın dramatik etkisindedir. “Les Misérables” ise Fransız Devrimi'ni tarihsel bir olay olarak değil, özgürlük, adalet ve bağışlanma gibi evrensel temalar üzerinden işler. Bu tür yapımlarda melodramatik yapı güçlüdür; seyircinin duygusal katılımı yoğunlaşır ve çoğu zaman sahne ile izleyici arasındaki sınır duygusal bir ortaklığa dönüşür. Komedi unsurları ise genellikle sınırlı ölçüde kullanılır; yalnızca dramatik yoğunluğu dengelemek amacıyla yer alır.

Mega-müzikaller, bu özellikleriyle hem sahne teknolojisinin sınırlarını zorlayan hem de küresel izleyici kitlesine hitap eden bir müzikal tiyatro

anlayışı yaratmıştır. Büyük ölçekli dekorlar, hareketli sahne mekanizmaları, özel efektler ve güçlü dramatik temalar, bu türün ayırt edici unsurlarıdır. Dolayısıyla mega-müzikaller, yalnızca bir tiyatro türü değil, aynı zamanda modern kültür endüstrisinin en görünür ve etkili ürünlerinden biri olarak değerlendirilir.

3. Müzikal Tiyatroyu Oluşturan Temel Disiplinler ve Müzikal Tiyatro Oyuncululuğu

3.1. Müzikal Tiyatro Performansını Oluşturan Üç Temel Disiplin: Şarkı, Dans ve Oyunculuk

Müzikal tiyatro, doğası gereği üç temel disiplinin —şarkı söyleme, dans etme ve oyunculuk— aynı anda ve uyum içinde kullanılmasını gerektiren bir sahne sanatıdır. Bu disiplinlerin her biri kendi içinde nefes kontrolü, bedensel farkındalık, duygusal aktarım, ritim duygusu, denge, partnerle uyum, hayal gücü ve dürtü gibi pek çok alt beceriye ayrılır. Moore ve Bergman'ın da belirttiği gibi, müzikal tiyatro oyuncusunun temel sorumluluğu bu teknikleri birbirinden bağımsız parçalar olarak değil, sahne üzerinde bütünleşmiş bir ifade biçimi olarak kullanabilmesidir (Moore ve Bergman, 2008). Bu nedenle müzikal oyuncululuğu, yalnızca teknik bir yeterlilik değil, aynı zamanda disiplinli bir çalışma süreci ve yüksek bir sahne bilinci gerektirir.

Müzikal tiyatro performansının bu çok katmanlı yapısı, onu diğer sahne sanatlarından ayıran en önemli özelliklerden biridir. San Diego State University Müzikal Tiyatro Programı'nın yöneticisi Paula Kalustian, müzikal tiyatroyu Shakespeare, bale ve opera ile akraba bir sanat olarak tanımlar ve bu alanın özgünlüğünü, oyuncunun sahneye çıkmadan önce gösterdiği yoğun hazırlık, enerji ve tutkuya bağlar (Bilge, 2011: 5). Bu vurgu, müzikal tiyatronun yalnızca bir performans türü değil, aynı zamanda çok yönlü bir sanatçı kimliği gerektiren bir disiplin olduğunu gösterir.

Üç temel disiplinin bir araya gelmesi, müzikal tiyatro oyuncusundan hem fiziksel hem duygusal hem de vokal açıdan bütünlüklü bir performans bekler. Oyunculuk, şarkı söyleme ve dans etme arasındaki geçişlerin doğal ve organik olması, sahnedeki anlatının inandırıcılığını doğrudan etkiler. Bu nedenle müzikal tiyatro, oyuncuların yalnızca teknik becerilerini değil, aynı zamanda sahne üzerinde kendilerini özgürce ifade edebilme kapasitelerini de ortaya koydukları bir alan sunar. Müzikal oyuncusu, sahnede hem bir hikâye anlatıcısı hem bir vokal yorumcu hem de bir dansçı olarak var olur; bu çok yönlülük de müzikal tiyatroyu benzersiz kılan temel unsurlardan biridir.

Müzikal tiyatro performansı, üç disiplinin birbirine eklemlendiği, teknik ustalıklarla sanatsal ifadenin buluştuğu bir sahne pratiğidir. Bu yapı, oyuncudan yalnızca yetenek değil, aynı zamanda yoğun bir çalışma disiplini, yüksek bir sahne farkındalığı ve güçlü bir duygusal katılım talep eder. Bu nedenle müzikal tiyatro, sanatçının tüm potansiyelini kullanmasını gerektiren en bütüncül sahne sanatlarından biri olarak değerlendirilir.

3.1.1. Şarkı - Vokal Performans

Müzikal tiyatrodaki şarkı söylemek, yalnızca doğru notaları üretmek ya da kulağa hoş gelen bir tını yaratmakla sınırlı değildir; sahnedeki dramatik anlatının en güçlü taşıyıcılarından biridir. Şarkı, karakterin iç dünyasını, bastırıldığı duyguları, görünmeyen çatışmalarını ve sahne üzerindeki eylemini yönlendiren motivasyonlarını açığa çıkaran bir ifade alanı hâline gelir. Moore ve Bergman, vokal performansın ancak teknik doğruluk ile duygusal bağın sahne eylemi içinde birleştiği noktada gerçek anlamını bulduğunu vurgular; onlara göre şarkı söylemek, yalnızca ses üretmek değil, “eylem hâlindeki duyguyu” görünür kılmaktır (Moore & Bergman, 2008: 3). Bu nedenle müzikal tiyatro oyuncusu için ses, estetik bir araç olmanın ötesinde, dramatik bir taşıyıcıdır.

Vokal performansın bu çok katmanlı yapısı, oyuncudan hem bedensel hem zihinsel hem de duygusal düzeyde gelişmiş bir teknik donanım talep eder. Nefes kontrolü, rezonansın doğru kullanımı, artikülasyonun açıklığı, ritim duygusu, metnin alt metnini kavrama ve duygusal süreklilik gibi unsurlar, şarkının dramatik işlevini belirleyen temel bileşenlerdir. Şarkı söyleme süreci, bu açıdan bakıldığında, yalnızca bir müzikal cümleyi seslendirmek değil, karakterin duygusal yolculuğunu müzikal bir yapı içinde yeniden kurmaktır. Oyuncu, her şarkıda karakterin hangi noktada olduğunu, neyi savunduğunu, neyi kaybettiğini ya da neyi arzuladığını bilmek zorundadır; aksi hâlde vokal performans teknik olarak doğru olsa bile dramatik açıdan boş kalır. Müzikal tiyatrodaki kullanılan vokal stiller oldukça geniş bir yelpazeye yayılır. Kimi yapımlar klasik şan tekniğine yakın bir söyleyiş gerektirirken, kimileri popüler müzik, rock, caz ya da konuşmaya yakın “speech-like” bir vokal estetiği talep eder. Ancak hangi stil tercih edilirse edilsin, belirleyici olan oyuncunun karakterle kurduğu duygusal bağıdır. Seyirci, bir şarkıyı yalnızca “güzel söylendiği” için değil, karakterin içsel gerilimini, kırılganlığını, öfkesini ya da kararlılığını o sesin içinde duyabildiği için etkileyici bulur. Bu noktada vokal performans, estetik bir beğeni nesnesi olmaktan çıkar; sahnedeki dramatik gerilimin taşıyıcısı hâline gelir.

Paula Kalustian, müzikal tiyatro performansını Shakespeare, bale ve opera ile akraba bir sanat olarak tanımlarken, bu alanı diğerlerinden ayıran şeyin

“olağanüstü derecede yoğun çalışma, enerji ve tutku” olduğunu belirtir (Bilge, 2011: 5). Bu vurgu, vokal performansın yalnızca doğal yetenekle değil, sistemli bir eğitim, disiplinli bir çalışma ve sahneye karşı yüksek bir sorumluluk bilinciyle gelişebileceğini gösterir. Müzikal oyuncusu, sahnede şarkı söylerken aynı anda karakterin eylemini sürdürmek, partnerleriyle ilişki kurmak, koreografiye uyum sağlamak ve sahnenin ritmini taşımak zorundadır. Dolayısıyla vokal performans, müzikal tiyatrodaki hiçbir zaman izole bir beceri değildir; her zaman beden, mekân ve dramatik bağlamla iç içedir.

Bu nedenle müzikal tiyatro oyuncusu, yalnızca “iyi bir şarkıcı” olmakla yetinemez. Sesini dramatik bir araç olarak kullanabilen, vokal tekniği ile sahne eylemini bütünleştirebilen, şarkı söylerken de karakterin düşünce ve duygularını sürdürebilen çok yönlü bir yorumcu olmak zorundadır. Şarkı söylemek, bu bağlamda, karakterin duygusal yoğunluğunu yükselten, sahnenin ritmini belirleyen ve hikâyenin dramatik akışını ileri taşıyan bir performans biçimine dönüşür. Özellikle “I want song” olarak adlandırılan, karakterin arzularını ve hedeflerini dile getirdiği şarkılar, müzikal dramaturjisinde dönüm noktaları olarak kabul edilir; bu tür şarkılarda vokal performans, karakterin kimliğini kuran temel unsurlardan biri hâline gelir.

Sonuç olarak vokal performans, müzikal tiyatronun yalnızca bir bileşeni değil, sahnedeki dramatik anlatının merkezinde yer alan bir ifade alanıdır. Oyuncunun sesi, karakterin ruh hâlini görünür kılan bir araç olduğu kadar, sahnenin duygusal atmosferini kuran temel unsurlardan biridir. İyi yazılmış ve iyi yorumlanmış bir şarkı, seyircinin karakterle kurduğu empatik bağı derinleştirir; müzikal tiyatronun etkileyiciliği de büyük ölçüde bu ses-duygu-eylem üçgenindeki bütünlüğe dayanır.

3.1.2. Müzikal Tiyatrodaki Dans ve Beden Kullanımı

3.1.2.1. Müzikal Tiyatrodaki Dans

Dans insanın kendi duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi ve toplumla bir iletişim kurabilmesi için anlam içeren hareketler topluluğunun, meydana getirdiği estetik ve ritmik özelliğe sahip bir yaratıcılığın sonucu olan fiziksel ve duygusal davranıştır (Aktaş, 1999: 4). Dans ve tiyatro yüzyıllardır süren süreç içerisinde performans ve ifadenin ortak çalışmasıyla doğal olarak birbirleriyle kaynaşmışlardır. Dans disiplini tiyatrodaki kullanılmaya başladığından bu yana tiyatro dans disiplinini etkisi altına almıştır. Operetler, vodviller ve burleskin inişe geçmesiyle, müzikal tiyatro geleneğinde hareket (movement) varyasyonlarıyla şekillenen prodüksiyonlar çeşitlenmeye başlamıştır. Doğal olarak bu şekillenme, bestecinin tercih ettiği müziğin türünden, dekor ve kostüm tasarımcılarının yaratımından, müzikalin ne zaman ve nerede geçtiğinden ve en önemlisi

yönetmenin yorumundan çok büyük ölçüde etkilenecektir. Müzikal tiyatro genellikle, tap, klasik, caz ve dönem dansları ile çoğu yerde iş birliği yapar. Çünkü bu dans formları, şarkılı danslı revülerden doğan erken dönem müzikalleri ile çok iyi uyum sağlamaktadırlar. Bu tarz tutarlı bir konusu ve olaylar dizisi olmayan şovlardaki esas amaç, eğlendirmek ve güldürmekten ibarettir. Ve bunun bir sonucu olarak, dansların çoğu yüksek tempoludur.

Dans, müzikal tiyatronun yalnızca görsel açıdan etkileyici bir unsuru değil, aynı zamanda anlatının ritmini, duygusal yoğunluğunu ve karakterlerin ilişkilerini görünür kılan temel bir ifade biçimidir. Müzikal sahnede hareket, dramatik yapının ayrılmaz bir parçası hâline gelir; karakterin ruh hâlini, içsel çatışmalarını ve sahnedeki eylemini beden aracılığıyla seyirciye aktarır. Moore ve Bergman'ın belirttiği kinestetik farkındalık *-bedenin mekânla, ritimle ve diğer oyuncularla kurduğu ilişkiyi algulama becerisi-* müzikal oyuncusunun sahip olması gereken temel yetkinliklerden biridir (2008: 3). Bu farkındalık, oyuncunun yalnızca koreografiyi doğru uygulamasını değil, aynı zamanda hareketin dramatik anlamını kavramasını da sağlar.

Müzikal tiyatrodaki dans, tek bir stile bağlı kalmaz; aksine, tarihsel süreç içinde gelişen pek çok dans biçiminin birleşiminden oluşur. Klasik balenin çizgisel estetiği, caz dansının dinamikliğini, modern dansın yerçekimiyle ilişkili hareket anlayışı, tap dansının ritmik vurguları ve çağdaş dansın özgür formu, müzikal tiyatro sahnesinde bir araya gelebilir. Bu çeşitlilik, müzikal oyuncudan hem teknik esneklik hem de stil farkındalığı talep eder. Örneğin West Side Story'de Jerome Robbins'ın koreografisi, karakterlerin sosyal gerilimlerini dans aracılığıyla görünür kılar; Chicago'da Bob Fosse'nin minimal ve keskin hareket dili, anlatının karanlık tonunu destekler. Bu örnekler, dansın yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda dramatik bir araç olduğunu gösterir.

Dansın müzikal tiyatrodaki işlevi, yalnızca sahneye hareket katmak değildir. Bir koreografi, karakterin duygusal durumunu, içsel çatışmalarını ve hikâyedeki konumunu görünür kılar. Bu nedenle dans, dramatik yapının bir parçası hâline gelir. Sternfeld'in belirttiği gibi, müzikal tiyatrodaki hareket "sahnenin ritmini belirleyen, duygusal yoğunluğu artıran ve anlatının atmosferini şekillendiren bir dramatik araçtır" (Sternfeld, 2006: 42). Hareket, sahnenin duygusal tonunu belirler; kimi zaman bir gerilimi yükseltir, kimi zaman bir duyguyu yoğunlaştırır, kimi zaman da sahnenin atmosferini dönüştürür.

Bu bağlamda müzikal oyuncusu, yalnızca teknik olarak dans edebilen biri değildir. Hareketi bir ifade aracına dönüştürebilen, ritim ve beden koordinasyonunu dramatik bütünlük içinde kullanabilen, sahnede hem bireysel hem kolektif bir varlık gösterebilen bir sahne sanatçısıdır. Dans, oyuncunun

bedenini yalnızca fiziksel bir araç olmaktan çıkarır; onu karakterin duygusal ve psikolojik dünyasının bir uzantısı hâline getirir.

Ayrıca müzikal tiyatrodaki dans, oyuncunun fiziksel dayanıklılığını, nefes kontrolünü ve sahne üzerindeki enerjisini belirleyen önemli bir unsurdur. Pek çok müzikalde oyuncu, şarkı söylerken aynı anda dans etmek zorundadır; bu durum nefes, ritim ve beden koordinasyonunun kusursuz bir uyum içinde çalışmasını gerektirir. Kalustian'ın vurguladığı gibi, müzikal tiyatro performansı “olağanüstü derecede yoğun çalışma, enerji ve tutku” gerektirmektedir (Bilge, 2011: 5). Bu ifade, dansın müzikal tiyatrodaki fiziksel ve duygusal yükünü açıkça ortaya koyar.

Dans, müzikal tiyatronun dramatik, estetik ve fiziksel bütünlüğünü sağlayan temel bir bileşendir. Hareket, sahnenin ritmini belirler, karakterin duygusal derinliğini görünür kılar ve anlatının atmosferini şekillendirir. Bu nedenle müzikal tiyatro oyuncusu, dansı yalnızca teknik bir beceri olarak değil, sahne üzerinde anlam üreten bir ifade biçimi olarak kullanmak zorundadır.

Özellikle yirminci yüzyıl sonlarında gelişen müzikal tiyatro, değişimin getirdiği yeni stiller ile değişik dans formlarıyla yakınlık kurmaya başlamıştır ve bunun bir sonucu olarak da Amerika'daki fenomen yönetmen/koreograflar, müzikal tiyatro dansını tüm dünyaya tanıtmıştır. Jerome Robbins ('West Side Story', 'On the Town', 'Fiddler on the Roof'), Bob Fosse ('Sweet Charity', 'Chicago', 'Cabaret'), ve Susan Stroman ('Contact', 'The Producers') gibi çağdaş sanatçılar, müzikal tiyatro koreografisini alışılmadık bir biçimde heyecanlandırıcı kılarak bir çığır açmışlardır ve son 20 yıla bakıldığında popüler müzik sektörüne ilham kaynağı olmuşlardır. Daha sonraki dönemlerde ise koreograflar, hikâyeyi anlatırken dansları daha ilginç kılabilmek için, müziği boş bir tuval gibi kullanmaya başlamışlardır. Rock müziklerinin ('Hair', 'Rent' ve 'Tommy') çıkışı, daha özgür ve özgün bir bakış açısıyla koreografa daha efektif bir görev yüklemiştir. Yine aynı dönemde, Broadway ve West End, Stroman'ın 'Contact'ı ve 'Bring In Da' Noise, 'Bring In Da' Funk' gibi dans tabanlı müzikaller ile kucaklaşmıştır. O günlerde tap ve birkaç dönüşten ibaret olan müzikal tiyatro dansı böylelikle, dansın ana aksiyon olduğu prodüksiyonlarla tanışmıştır (Bilge, 2011: 18-20).

3.1.2.2. Müzikal Oyunculukta Bedenin Dramaturjik İşlevi ve Sahne Eylemi

Müzikal tiyatrodaki beden, oyuncunun en temel enstrümanıdır ve dramatik anlatımın sahnede görünür hâle gelmesinde merkezi bir rol oynar. Arıkan'ın belirttiği gibi, “çok yönlü bir oyuncu vücut yapısına dış aksiyon ve iç aksiyonun yansımaları için uyarıcı etkilere karşılık verebilmelidir” (Arıkan, 2015: 30). Bu ifade, oyuncunun bedenini yalnızca fiziksel bir taşıyıcı olarak değil, sahnedeki

duygusal ve düşünsel süreçlerin aktif bir yansıma alanı olarak kullanması gerektiğini gösterir. İçsel dürtülerin bedensel eyleme dönüşmesi, oyuncunun sahnedeki inandırıcılığını belirleyen temel unsurlardan biridir.

Arıkan, oyuncunun kendi bedenini bir “alet” gibi tanıması gerektiğini vurgularken, bunun yalnızca fiziksel farkındalıkla sınırlı olmadığını; aynı zamanda seyirci üzerinde ikna edici bir etki yaratabilme becerisini de içerdiğini belirtir. Ona göre oyuncunun başarısı, “maddesel yaratıcılığını kendisine mal etmesine, uyarıcı gücüne ve vücut hareketlerinin uyumuna” bağlıdır (2015: 30). Bu uyum, dış aksiyonun kontrolü ile karakter özelliklerinin doğru biçimde saptanması arasındaki ilişkiyi güçlendirir. Oyuncu, bedeninin hangi bölgesinin hangi duyguyu taşıdığını, hangi hareketin hangi dramatik anlamı ürettiğini bilmelidir.

Bu bağlamda beden, metin kadar —hatta kimi durumlarda metinden daha fazla— dramatik bir işlev üstlenebilir. Shakespeare’in Titus Andronicus oyununda Lavinia’nın ikinci perdeden itibaren sözsüz kalmasına rağmen pandomim aracılığıyla anlatımını sürdürmesi, Arıkan’ın örneklediği gibi, bedenin dramatik gücünü çarpıcı biçimde ortaya koyar. Benzer şekilde Antony and Cleopatra’daki Kleopatra karakteri, jestleri, duruşu ve sahne enerjisiyle dramatik etkiyi artıran bir figürdür. Bu örnekler, bedenin yalnızca bir destek unsuru değil, sahnenin anlam kurucu öğelerinden biri olduğunu gösterir.

Arıkan, oyuncunun “kol ve bacak hareketlerinin farkında olması, uygun durumları saptaması ve vücuduna uygun pozisyonlarda imgeleminde yarattığı rolü sindirmesi” gerektiğini belirtir (2015: 30). Bu yaklaşım, oyunculukta beden–zihin bütünlüğünün önemini vurgular. Oyuncu yalnızca imgelemlerle hareket etmemeli, yalnızca fiziksel pozisyonlara da dayanarak rolü mekanik hâle getirmemelidir; her iki unsurun sahnede eşzamanlı olarak var olması gerekir. Duygusal dürtü ile bedensel eylem arasındaki bu uyum, sahne gerçekliğini oluşturan temel dinamiktir.

Arıkan ayrıca oyuncunun fiziksel kapasitesini geliştirmesi gerektiğini, bunun da çeşitli sportif faaliyetlerle desteklenebileceğini ifade eder. Yüzme, tenis ve eskrim gibi sporların “çabukluk ve estetik açıdan” oyuncuya katkı sağladığını belirtir (2015: 30). Bu tür çalışmalar, oyuncunun bedenini daha esnek, daha kontrollü ve daha dayanıklı hâle getirir; sahne üzerindeki fiziksel gerilimi azaltır ve oyuncunun estetik duyarlılığını güçlendirir. Estetik olgunluğa erişmiş bir beden, bilinçsiz kas kullanımını ve acemice sahne uygulamalarını ortadan kaldırır; oyuncunun sahneye daha özgür ve kontrollü bir biçimde yerleşmesini sağlar.

Esnek bir bedene sahip olan oyuncular, müzikal tiyatrolarda daha etkileyici ve başarılı bir şekilde yol alabilirler. Oyuncunun kasları, kemikleri, dokuları, organları ve beden yapısı her şeyle mükemmel bir bağlantı içinde olmalıdır. Müzikal tiyatrodaki oyuncular, vokal ve fiziksel ustalıkları aracılığıyla, bir düşünceyi veya duyguyu biçimlendirmek için anlamlı ve etkileyici bir yol bulmaktadırlar.

3.1.3. Oyunculuk (Dramatik Yorum ve Sahne Eylemi)

TDK Sözlüğünde oyuncu: “Sinema, perde veya bir gösteride rol alan sanatçı, aktör, aktris” olarak tanımlanmaktadır (Güncel Türkçe Sözlük, 2025). Bu tanım, oyuncululuğu bir sanat icrası olarak ele alır ve oyuncunun temel işlevinin “rol almak” olduğunu ve oyuncululuğu başka bir kişiyi temsil etme eylemi olarak görür.

Tiyatro kuramı açısından oyuncu Arıkan’a göre oyuncu yalnızca rol yapan kişi değildir; vücut yapısını tanımalı, vücudu bir araç gibi algılayabilecek yeteneğe sahip olmalı ve seyirci üzerinde inandırıcı bir etki bırakabilmelidir (Arıkan, 2015: 30). Bu tanım, oyuncululuğun bedensel farkındalık, ikna gücü ve dramatik eylem boyutlarını vurgular. Bilge, müzikal tiyatrodaki oyuncululuğun merkezî rolünü şöyle açıklar: “Müzikal tiyatro sanatçıları, her şeyden önce oyuncudurlar” (Bilge, 2008: 26). Bu tanım, müzikal oyuncunun yalnızca şarkıcı veya dansçı olmadığını; tüm disiplinleri dramatik yorum içinde birleştiren kişi olduğunu gösterir.

Bu tanımlar bağlamında oyuncu kısaca: Bir karakteri canlandıran, dramatik bir yapımda rol alan, bedenini, sesini ve duygusunu bir enstrüman gibi kullanan, sahne, ekran veya sesli medya için performans üreten, yaratıcı ve yorumlayıcı bir sanatçı olarak açıklanabilir.

Müzikal tiyatrodaki oyunculuk, sahnedeki tüm disiplinlerin merkezinde yer alan ve şarkı ile dansın dramatik anlam kazanmasını sağlayan temel unsurdur. Oyunculuk olmadan şarkı yalnızca bir melodi, dans yalnızca bir hareket dizisi olarak kalır; ancak dramatik yorum devreye girdiğinde bu unsurlar karakterin eylemine, duygusuna ve hikâyedeki dönüşümüne hizmet eden bir bütün hâline gelir. Paula Kalustian’ın müzikal tiyatroyu Shakespeare, bale ve opera ile akraba bir sanat olarak tanımlaması da bu bütüncül yapıya işaret eder; ona göre müzikal performansın özgünlüğü, “olağanüstü derecede yoğun çalışma, enerji ve tutku” gerektirmesinde yatar (Bilge, 2011: 5). Bu vurgu, müzikal oyuncululuğunun yalnızca teknik beceri değil, aynı zamanda güçlü bir sahne bilinci ve dramatik sezgi gerektirdiğini gösterir.

Müzikal tiyatro oyuncululuğu, klasik tiyatro oyuncululuğundan farklı olarak, duygunun hem sözle hem bedenle hem de sesle aynı anda ifade edilmesini

gerektirir. Moore ve Bergman, müzikal oyuncusunun sahnede “duygusal bağ, eylem ve teknik bütünlüğü aynı anda sürdürebilmesi” gerektiğini vurgular (2008: 3). Bu nedenle oyuncu, şarkı söylerken de dans ederken de karakterin dramatik eylemini kesintiye uğratmamalı; her hareket, her nefes ve her vokal üretim, karakterin içsel yolculuğuyla uyum içinde olmalıdır. Bu bütünlük sağlanmadığında performans parçalı görünür; seyirci karakterin duygusal sürekliliğini takip etmekte zorlanır.

Müzikal tiyatrodaki oyunculuk, yalnızca metni yorumlamak değil, aynı zamanda müziğin ve hareketin dramatik işlevini anlamakla da ilgilidir. Bir oyuncu, sahnede söylediği her şarkının “neden”ini bilmek zorundadır: Bu şarkı hangi duygudan doğuyor? Karakter bu anda neden konuşmak yerine şarkı söylüyor? Bu soruların yanıtı, müzikal dramaturjisinin temelini oluşturur. Pek çok müzikalde şarkı, karakterin içsel eşliğini temsil eder; artık konuşarak ifade edemeyeceği bir duygusal yoğunluğa ulaştığında şarkıya geçer. Bu nedenle oyuncunun dramatik yorumu, vokal performansın anlamını belirleyen en kritik unsurdur.

Ayrıca müzikal tiyatro oyunculuğu, sahne partnerleriyle kurulan ilişkiyi de içerir. Oyuncu, yalnızca kendi duygusal yolculuğunu değil, sahnedeki diğer karakterlerle olan etkileşimini de beden, ses ve ritim aracılığıyla görünür kılmalıdır. Sternfeld, müzikal tiyatrodaki oyunculuğun “kolektif bir ritim duygusu ve sahne üzerindeki ortak enerjiyi taşıma becerisi” gerektirdiğini belirtir (Sternfeld, 2006: 58). Bu nedenle müzikal oyuncusu, sahnede yalnızca bireysel bir performans sergilemez; aynı zamanda toplu sahnelerde ritmik ve duygusal bir uyumun parçası olur.

Müzikal tiyatrodaki oyunculuk, aynı zamanda fiziksel bir dayanıklılık ve zihinsel bir süreklilik gerektirir. Oyuncu, yoğun koreografiler ve zorlu vokal partiyonlar arasında karakterin duygusal bütünlüğünü korumak zorundadır. Bu durum, oyuncunun sahne üzerinde hem bedensel hem duygusal olarak “çift kanallı” bir farkındalık geliştirmesini gerektirir. Bir yandan nefesini kontrol ederken, diğer yandan karakterin niyetini, ilişkilerini ve sahnedeki eylemini sürdürmelidir. Bu nedenle müzikal tiyatro oyunculuğu, tiyatronun en çok yönlü ve en talepkâr performans biçimlerinden biri olarak kabul edilir.

Sonuç olarak müzikal tiyatrodaki oyunculuk, dramatik yorumun, vokal performansın ve hareketin birleştiği noktada ortaya çıkan bütüncül bir sahne pratiğidir. Oyuncu, sahnede yalnızca bir hikâye anlatmaz; aynı zamanda müziği, bedeni ve duyguyu aynı anda kullanarak çok katmanlı bir ifade alanı yaratır. Bu nedenle müzikal tiyatro oyunculuğu, teknik ustalık ve yüksek bir sanatsal duyarlılık gerektiren, disiplinler arası bir performans biçimidir.

4. Müzikal Tiyatroda Vokal Teknik ve Yorum

4.1. Müzikal Türlerine Göre Vokal Yaklaşımın Tarihsel Gelişimi

Müzikal tiyatrodaki vokal yaklaşım, türün tarihsel gelişimiyle birlikte sürekli değişmiş; her dönem kendi müzikal estetiğini, dramatik yapısını ve oyuncudan beklenen vokal tekniğini belirlemiştir. Bu nedenle müzikal tiyatro oyuncusunun vokal yaklaşımı yalnızca teknik bir beceri değil, aynı zamanda tarihsel ve dramaturjik bir zorunluluktur. Bilge'nin de vurguladığı gibi, "müzikal tiyatro sanatçıları, her şeyden önce oyuncular" (Bilge, 2008: 26). Bu ifade, vokal tekniğin dramatik anlatımın ayrılmaz bir parçası olduğunu açıkça ortaya koyar.

4.1.1. Golden Age/Altın Çağ (1940-1959): "Legit" Vokal Estetiği ve Klasik Form

Golden Age dönemi, Rodgers ve Hammerstein'in "Oklahoma!" (1943) müzikaliyle başlatılır ve müzikal tiyatronun klasikleşmiş estetiğini temsil eder. Bu dönemde vokal yaklaşım, klasik şan tekniğine yakın, temiz rezonanslı ve geniş melodik hatlara dayanan bir söyleyiş biçimidir. Arıkan'ın belirttiği gibi, oyuncu "vücut yapısını tanıyıp bir alet gibi algılayabilmeli ve inandırıcılık yeteneğini kullanabilmelidir" (Arıkan, 2015: 30). Golden Age vokal estetiği, bu inandırıcılığı destekleyen kontrollü ve rezonanslı bir söyleyiş gerektirir.

Golden Age döneminin müzikal estetiği, sahne üzerinde şarkı, dans ve dramatik anlatımın organik bir bütünlük içinde ilerlemesini temel alır. Bu dönemde müzikal yapı, yalnızca eğlence amaçlı numaralardan oluşmaz; aksine, her şarkı ve dans sahnenin dramatik akışını destekleyen bir işlev üstlenir. Geniş orkestrasyonlar, melodik açıdan zengin ve çoğunlukla "A-A-B-A" formuna dayanan şarkı yapılarıyla birleşerek dönemin karakteristik ses dünyasını oluşturur. Bu estetik, romantik ve iyimser temaların hâkim olduğu dramatik yapıyla uyumlu bir vokal yaklaşımını zorunlu kılar. Bu nedenle Golden Age müzikallerinde oyuncudan beklenen vokal teknik, klasik şan geleneğine yakın, temiz rezonanslı ve kontrollü bir "legit" söyleyiştir. Arıkan'ın oyunculuk için belirttiği "vücut yapısını tanıyıp bir alet gibi algılayabilme ve inandırıcılık yaratabilme" gerekliliği (Arıkan, 2015: 30), bu dönemin vokal estetiğinde de karşılığını bulur; çünkü karakterin duygusal gelişimini ilerleten şarkılar, yalnızca teknik doğrulukla değil, dramatik bütünlükle icra edilmelidir. Böylece Golden Age müzikali, müzikal ve dramatik açıdan bütünlüklü bir yapı sunar ve vokal yaklaşım bu bütünlüğün merkezinde yer alır.

4.1.2. Golden Age Sonrası Dönem (1960–1969): Deneysel Yapılar ve Doğal Söyleyiş

1960'lı yıllar, müzikal tiyatronun estetik, dramaturjik ve müzikal açıdan köklü bir dönüşüm geçirdiği bir dönemdir. Bu dönemde toplumsal hareketler, gençlik kültürünün yükselişi, politik atmosferdeki değişimler ve popüler müzik türlerinin çeşitlenmesi sahne sanatlarını doğrudan etkilemiştir. Kenrick, 1960'ları "Broadway'in geleneksel estetiğinin çözülmeye başladığı ve popüler müzik türlerinin sahneye hâkim olduğu bir dönem" olarak tanımlar (Kenrick, 2008: 215). Bu çözüme, yalnızca dramatik yapı ve sahneleme anlayışında değil, vokal estetikte de belirgin bir kırılmaya işaret eder.

Golden Age'in klasik şan tekniğine yakın "legit" vokal yaklaşımı, bu dönemde yerini daha doğal, konuşmaya yakın ve popüler müzik türleriyle uyumlu bir söyleyiş biçimine bırakmıştır. Everett ve Laird, 1960'ların müzikal tiyatrosunu "yeni müzikal dillerin denendiği ve popüler kültürle daha doğrudan ilişki kuran bir yapı" olarak tanımlar (Everett & Laird, 2017: 142). Bu değerlendirme, dönemin vokal estetiğinin neden daha esnek, daha gündelik ve daha az idealize edilmiş bir yapıya yöneldiğini açıklar.

Bu dönüşümün en görünür örneklerinden biri Hair (1967) müzikalidir. Rock müziğin enerjisini, gençlik kültürünün isyankâr tonunu ve dönemin politik atmosferini sahneye taşıyan bu yapı, müzikal tiyatrodaki hem müzikal dilin hem vokal yaklaşımın hem de dramaturjik yapının radikal biçimde değiştiğini gösterir. McLamore, 1960'ları "müzikal tiyatronun modernleşme sürecinin başlangıcı" olarak değerlendirir ve bu dönemde geleneksel Broadway formunun yerini daha çağdaş bir anlatı biçimine bıraktığını belirtir (2017: 189).

Bu dönemde vokal yaklaşımın doğal bir çizgiye kayması, oyunculuk anlayışındaki dönüşümle de doğrudan ilişkilidir. Arıkan'ın oyunculuk için vurguladığı "bedensel farkındalık ve inandırıcılık" gerekliliği (Arıkan, 2015: 30), 1960'ların müzikal tiyatrosunda vokal kullanımının da daha sahici, daha içten ve karakterin toplumsal bağlamıyla uyumlu bir yapıya yönelmesine katkı sağlamıştır. Artık oyuncudan beklenen, yalnızca teknik doğruluk değil; karakterin duygusal gerçekliğini, çatışmalarını ve sahnedeki eylemini ses aracılığıyla görünür kılabilesidir.

Symonds ve Taylor, bu dönemi "müzikal tiyatronun toplumsal dönüşümleri sahneye taşıdığı ve estetik sınırlarını genişlettiği bir dönem" olarak tanımlar (Symonds & Taylor, 2014: 98). Bu genişleme, vokal estetiğin de sınırlarını zorlamış; oyuncuların pop, folk, rock ve *psychedelic müzik* türleri arasında geçiş yapabilen daha esnek bir vokal yaklaşımı geliştirmesini zorunlu kılmıştır.

Golden Age sonrası dönem, müzikal tiyatrodan hem dramatik hem müzikal hem de vokal açıdan köklü bir dönüşümün yaşandığı bir süreçtir. Bu dönemde vokal yaklaşım, klasik şan geleneğinden uzaklaşarak daha doğal, daha konuşma tonuna yakın ve popüler müzik türleriyle uyumlu bir yapıya evrilmiştir. Bu dönüşüm, müzikal tiyatro oyuncusunun vokal tekniğini yalnızca ses üretimi olarak değil, dönemin kültürel ve dramaturjik ihtiyaçlarına yanıt veren bir ifade biçimi olarak kullanmasını zorunlu kılmıştır.

4.1.3. 20. Yüzyılın Son Dönemi (1970–1999): Mega-Müzikaller ve Güçlü Belting Tekniği

1970'lerden itibaren müzikal tiyatro, estetik ve endüstriyel açıdan büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönem, literatürde sıklıkla “mega-müzikal” ya da “spektaküler müzikal” olarak adlandırılan büyük ölçekli yapımların ortaya çıktığı, küresel turnelerin standart hâle geldiği ve müzikal tiyatronun uluslararası bir endüstri kimliği kazandığı bir süreçtir. Everett ve Laird, bu dönemi “müzikal tiyatronun küreselleştiği ve prodüksiyon ölçeğinin dramatik biçimde büyüdüğü bir dönem” olarak tanımlar (2017: 188). Bu büyüme, yalnızca sahne teknolojisini değil, vokal estetiği de doğrudan etkilemiştir.

Dönemin en belirgin özelliklerinden biri, Andrew Lloyd Webber ve Cameron Mackintosh gibi yapımcı ve bestecilerin öncülüğünde gelişen “rock opera” ve “sung-through” (tamamen şarkıyla anlatılan) müzikal formudur. Jesus Christ Superstar (1970), Evita (1976), Les Misérables (1985) ve The Phantom of the Opera (1986) gibi yapımlar, dramatik anlatımı neredeyse tamamen müzik üzerinden kurarak oyuncudan hem güçlü hem de sürdürülebilir bir vokal performansı talep etmiştir. McLamore, bu dönemin müzikal dilini “yüksek dramatik yoğunlukla birleşen geniş vokal aralıkları ve güçlü projeksiyon gerektiren bir yapı” olarak tanımlamaktadır (McLamore, 2017: 241).

Bu dramatik yoğunluk, vokal teknikte belting yaklaşımının merkezi bir rol kazanmasına neden olmuştur. Belting, göğüs rezonansının genişletilmesi, yüksek volümde sürdürülebilirlik ve dramatik vurgu gerektiren bir tekniktir. 1970 sonrası müzikallerde karakterlerin duygusal çatışmaları, dramatik patlamaları ve sahne üzerindeki yüksek enerjili eylemleri, bu vokal tekniğiyle bütünleşmiştir. Symonds ve Taylor, bu dönemde beltingin “karakterin duygusal yoğunluğunu doğrudan ses aracılığıyla görünür kılan bir dramatik araç” hâline geldiğini belirtir (Symonds & Taylor, 2014: 112).

Bu vokal dönüşüm, oyunculuk anlayışındaki değişimle de yakından ilişkilidir. Arkan'ın oyunculuk için vurguladığı “bedenin bir enstrüman gibi kullanılabilmesi” gerekliliği (Arkan, 2015: 30), bu dönemin vokal estetiğinde somut bir karşılık bulur. Çünkü mega-müzikallerde oyuncu, yalnızca sesini

değil, bedenini, nefesini ve fiziksel enerjisini bütünsel bir performans aracı olarak kullanmak zorundadır. Büyük sahne mekânları, yoğun koreografiler ve yüksek tempolu dramatik yapı, vokal tekniğin fiziksel dayanıklılıkla birleşmesini zorunlu kılar.

Kenrick, bu dönemi “Broadway’in endüstriyel bir kimlik kazandığı, müzikal tiyatronun küresel bir marka hâline geldiği ve vokal performansın teknik açıdan daha talepkâr bir yapıya dönüştüğü” bir süreç olarak değerlendirir (Kenrick, 2008: 249) ve bu değerlendirme, 1970-1999 arasındaki müzikal tiyatro estetiğinin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda ekonomik ve kültürel bir dönüşüm içerdiğini gösterir.

Yirminci yüzyılın son çeyreği, müzikal tiyatrodaki hem dramatik hem müzikal hem de vokal açıdan büyük bir genişlemenin yaşandığı bir dönemdir. Mega-müzikallerin yükselişi, vokal yaklaşımın daha güçlü, daha dayanıklı ve daha dramatik bir yapıya evrilmesine neden olmuş; belting tekniği bu dönemin belirleyici vokal estetiği hâline gelmiştir. Bu süreç, müzikal tiyatro oyuncusunun yalnızca teknik beceriye değil, aynı zamanda yüksek fiziksel dayanıklılığa ve dramatik bütünlüğü ses aracılığıyla taşıyabilme kapasitesine sahip olmasını zorunlu kılmıştır.

4.1.4. Çağdaş Dönem (2000–2019): Türlerarası Vokal Çeşitlilik ve Hibrit Söyleyiş

2000’lerden itibaren müzikal tiyatro, müzikal dil ve dramaturji, hem de vokal estetik açısından belirgin bir çeşitlenme sürecine girmiştir. Bu dönem, pop, rock, R&B, hip-hop, elektronik müzik, indie ve hatta alternatif folk gibi türlerin sahneye taşındığı; müzikal tiyatronun popüler müzik kültürüyle daha önce olmadığı kadar iç içe geçtiği bir dönemdir. Everett ve Laird, çağdaş müzikalleri “türlerarası geçişlerin olağanlaştığı, müzikal dilin genişlediği ve sahne estetiğinin çeşitlendiği bir dönem” olarak tanımlar (2017: 203). Bu genişleme, vokal yaklaşımın da tek bir estetikle sınırlı kalamayacağı anlamına gelir.

Çağdaş müzikallerde oyuncudan beklenen vokal performans, önceki dönemlere kıyasla çok daha esnek ve çok yönlüdür. *Wicked* (2003) gibi yapımlar güçlü belting tekniğini öne çıkarırken; *Spring Awakening* (2006) indie-rock etkili, daha ham ve duygusal bir vokal yaklaşımı gerektirir. *In the Heights* (2008) ve *Hamilton* (2015) gibi Lin-Manuel Miranda müzikalleri ise hip-hop, rap, Latin ritimleri ve R&B vokal estetiğini sahneye taşımış; ritmik, hızlı, konuşmaya yakın ve nefes kontrolü yüksek bir vokal kullanımını zorunlu kılmıştır. McLamore, çağdaş dönemi “müzikal tiyatronun popüler

müzikle bütünleştiği ve vokal estetiğin dramatik ihtiyaçlara göre sürekli biçim değiştirdiği bir dönem” olarak değerlendirir (McLamore, 2017: 256).

Bu dönemde vokal yaklaşımın çeşitlenmesi, oyunculuk anlayışındaki dönüşümle de doğrudan ilişkilidir. Bilge'nin vurguladığı “müzikal tiyatrodan oyunculuk diğer disiplinlerden daha başat bir unsurdur” ifadesi (Bilge, 2008: 26), çağdaş müziklerde daha da görünür hâle gelir. Çünkü çağdaş müziklerde vokal teknik yalnızca ses üretimi değil, karakterin kimliğini, kültürel bağlamını, ritmik dünyasını ve duygusal yoğunluğunu taşıyan bir dramatik araçtır. Örneğin Hamilton'daki rap pasajları, karakterlerin düşünme hızını, sosyal konumunu ve çatışmalarını doğrudan vokal ritim aracılığıyla görünür kılar. Bu nedenle çağdaş dönemde vokal teknik, dramatik anlatımın merkezî bir bileşeni hâline gelmiştir.

Symonds ve Taylor, çağdaş müziklerde vokal yaklaşımın “doğal söyleyiş ile stilize müzikal ifadeler arasında sürekli bir geçiş gerektirdiğini” ve oyuncunun bu geçişleri “bedensel ve ritmik farkındalıkla yönetmesi gerektiğini” belirtir (Symonds ve Taylor, 2014: 134). Bu değerlendirme, çağdaş dönemin vokal estetiğinin neden hem teknik hem de dramatik açıdan talepkâr olduğunu açıklar.

Çağdaş dönemin bir diğer belirgin özelliği, mikrofon kullanımının dramatik bir araç hâline gelmesidir. Büyük sahne mekânlarında kullanılan mikrofon teknolojisi, oyuncunun daha yumuşak, daha konuşmaya yakın, daha içsel bir vokal tonunu da sahneye taşımasına olanak tanımıştır. Bu durum, vokal estetiğin yalnızca yüksek volüm ve projeksiyonla değil, aynı zamanda nüans, renk ve ritmik çeşitlilikle tanımlandığı yeni bir ifade alanı yaratmıştır.

2000–2019 dönemi, müzikal tiyatrodan türlerarası geçişlerin olağanlaştığı, vokal estetiğin çeşitlendiği ve oyuncudan beklenen vokal performansın hem teknik hem dramatik açıdan genişlediği bir dönemdir. Bu süreç, müzikal tiyatro oyuncusunun yalnızca güçlü bir ses tekniğine değil, aynı zamanda farklı müzikal türler arasında geçiş yapabilen, ritmik zekâyâ sahip, kültürel duyarlılığı yüksek ve dramatik bütünlüğü ses aracılığıyla taşıyabilen çok yönlü bir yorumcu olmasını zorunlu kılmıştır.

4.1.5. 2020 Sonrası Dönem: Dijital Hibrit Formlar ve Yeni Vokal Arayışları

2020 sonrası dönem, müzikal tiyatro tarihinde yalnızca estetik bir dönüşüm değil, aynı zamanda üretim, performans ve seyir pratiklerinde köklü bir kırılma noktası olarak değerlendirilir. COVID-19 pandemisi, sahne sanatlarının küresel ölçekte durmasına neden olurken, müzikal tiyatro da bu süreçte dijitalleşme, çevrimiçi performans biçimleri ve hibrit sahneleme yöntemleriyle yeni bir ifade alanı geliştirmiştir. Everett ve Laird, pandemi dönemini “müzikal tiyatronun

zorunlu olarak dijital mecralara yöneldiği ve performansın mekânsal sınırlarının yeniden tanımlandığı bir dönem” olarak değerlendirir (Everett ve Laird, 2021: 17). Bu dönüşüm, vokal estetiğin de yeniden düşünülmesini zorunlu kılmıştır.

Dijital platformlarda gerçekleştirilen müzikal performanslar, oyuncunun sesini yalnızca sahne mekânına değil, mikrofon teknolojisine, kayıt kalitesine ve dijital işleme süreçlerine göre uyarlamasını gerektirmiştir. Bu nedenle 2020 sonrası vokal yaklaşım, hem sahne için gerekli projeksiyon ve dayanıklılığı hem de dijital performansın talep ettiği nüans, yakınlık ve mikrofon duyarlılığını bir arada barındıran hibrit bir yapıya dönüşmüştür. Symonds ve Taylor, dijital performans biçimlerinin “oyuncunun sesini daha içsel, daha doğal ve daha mikro-odaklı bir ifade alanına taşıdığını” belirtir (Symonds ve Taylor, 2022: 54). Bu durum, vokal tekniğin yalnızca yüksek volüm ve projeksiyonla değil, aynı zamanda mikro-detaylarla da tanımlandığı yeni bir estetik yaratmıştır.

Pandemi sonrası dönemde ortaya çıkan çevrimiçi müzikal projeler -örneğin *Ratatouille: The TikTok Musical* (2021) gibi topluluk kaynaklı dijital yapımlar- müzikal tiyatronun üretim biçimlerinin de değiştiğini göstermiştir. McLamore, bu dönemi “müzikal tiyatronun dijital kültürle etkileşime girerek yeni bir yaratıcı ekosistem oluşturduğu bir dönem” olarak tanımlar (McLamore, 2022: 301). Bu ekosistem, vokal performansın yalnızca sahneye değil, sosyal medya platformlarına, kısa video formatlarına ve çevrimiçi işbirliklerine göre de şekillenmesini gerektirmiştir.

2020 sonrası, sahneye dönen müzikallerde de dijitalleşmenin etkisi sürmüştür. Mikrofon teknolojisinin gelişmesi, oyuncunun daha yumuşak, daha konuşmaya yakın ve daha içsel bir vokal tonunu sahneye taşımasına olanak tanımıştır. Bu durum, çağdaş müzikallerde vokal estetiğin yalnızca güçlü belting teknikleriyle değil, aynı zamanda “intimate singing” olarak adlandırılan daha yakın, daha kişisel bir söyleyiş biçimiyle de tanımlanmasına yol açmıştır. Everett ve Laird, bu yeni vokal yaklaşımı “sahne ile dijital performans arasında bir köprü kuran hibrit bir estetik” olarak tanımlar.

4.2. Müzikal Tiyatroda Vokal Teknik ve Stil

4.2.1. Temel Vokal Teknikler

Müzikal tiyatrodaki vokal performans, yalnızca ses üretimine dayalı bir teknik beceri değil; oyunculuk, beden kullanımı, dramaturji ve müzikal stilin bütünleştiği çok katmanlı bir süreçtir. Bu nedenle temel vokal teknikler, müzikal tiyatro oyuncusunun hem fiziksel hem de dramatik kapasitesini belirleyen temel araçlardır. Bilge'nin vurguladığı gibi, müzikal tiyatrodaki “oyunculuk diğer disiplinlerden daha başat bir unsurdur” (Bilge, 2008: 26);

dolayısıyla vokal teknik, dramatik anlatımı destekleyen bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Aşağıda müzikal tiyatrodaki kullanılan temel vokal teknikler teknik ve dramaturjik işlevleriyle ele alınmaktadır.

4.2.1.1. Nefes

Nefes, müzikal tiyatrodaki vokal üretimin temelini oluşturur. Doğru nefes kullanımı yalnızca sesin kalitesini değil, oyuncunun sahnedeki fiziksel dayanıklılığını ve duygusal ifadesini de belirler. Arıkan, oyuncunun “bedenini bir enstrüman gibi kullanabilmesi” gerektiğini vurgular (Arıkan, 2015: 30); bu yaklaşım nefesin yalnızca fizyolojik bir süreç değil, aynı zamanda oyunculukla bütünleşen bir ifade aracı olduğunu gösterir. Diyafram destekli nefes, uzun cümlelerin ve yüksek enerjili sahnelerin sürdürülebilirliğini sağlar. Özellikle belting, rap-temelli söyleyiş ve uzun legato hatlar, nefes yönetiminin dramatik bütünlükle uyumlu olmasını zorunlu kılar.

4.2.1.2. Rezonans

Rezonans, sesin tınısını, parlaklığını ve taşıyıcılığını belirleyen temel unsurdur. Müzikal tiyatrodaki rezonans, yalnızca sesin duyulabilirliğini değil, karakterin duygusal tonunu da şekillendirir. Everett ve Laird, çağdaş müzikal tiyatrodaki rezonansın “stilistik çeşitliliğe uyum sağlayan esnek bir tını üretimi” gerektirdiğini belirtir (Everett ve Laird, 2017: 203). Golden Age döneminde daha parlak ve klasik bir rezonans tercih edilirken, çağdaş müziklerde daha karışık, daha konuşmaya yakın ve türler arası geçişlere uyum sağlayan rezonans biçimleri öne çıkar. Rezonans, karakterin yaşını, sosyal konumunu, duygusal durumunu ve sahnedeki enerjisini yansıtan bir dramaturjik araç hâline gelir.

4.2.1.3. Artikülasyon

Artikülasyon, müzikal tiyatrodaki metnin anlaşılabilirliği açısından kritik bir rol oynar. Çünkü müzikal tiyatrodaki şarkı sözleri dramatik anlatımın doğrudan taşıyıcısıdır. Symonds ve Taylor, müzikal tiyatrodaki artikülasyonun “dramatik anlamın sahne üzerindeki en doğrudan iletim biçimi” olduğunu vurgular (Symonds ve Taylor, 2014: 67). Özellikle rap-temelli müziklerde (örneğin: Hamilton), hızlı ritmik pasajlarda artikülasyon hem ritmik doğruluk hem de anlam bütünlüğü açısından belirleyicidir. Artikülasyon, yalnızca teknik bir netlik değil, aynı zamanda karakterin düşünme hızını, duygusal yoğunluğunu ve sosyal kimliğini görünür kılan bir oyunculuk aracıdır.

4.2.1.4. Miks, Belting ve Legit Söyleyiş

Müzikal tiyatrodaki vokal stil, tarihsel dönemlere ve müzikal türlere göre değişiklik gösterir. Bu nedenle oyuncunun üç temel söyleyiş biçimine hâkim olması gerekir:

Legit Söyleyiş:

Golden Age döneminin klasik şan tekniğine yakın, parlak ve rezonanslı söyleyiş biçimidir. McLamore, legit söyleyişi “müzikal tiyatrodaki klasik dönemine özgü, melodik çizgiyi taşıyan ve dramatik idealleştirilmeyi destekleyen bir vokal estetik” olarak tanımlarmaktadır (McLamore, 2017: 189).

Belting:

1970 sonrası mega-müzikallerle birlikte öne çıkan güçlü, göğüs rezonansına dayalı söyleyiş biçimidir. Symonds ve Taylor, beltingi “duygusal yoğunluğu doğrudan ses aracılığıyla görünür kılan dramatik bir araç” olarak değerlendirir (Symonds ve Taylor, 2014: 112). Belting, yüksek enerji, güçlü projeksiyon ve dramatik vurgu gerektirir.

Miks Ses:

Çağdaş müzikallerde en sık kullanılan tekniklerden biridir. Miks, göğüs ve kafa rezonanslarının dengeli bir birleşimidir. Everett ve Laird, miks sesin “çağdaş müzikal tiyatrodaki stilistik çeşitliliğine uyum sağlayan esnek bir vokal üretimi” sunduğunu belirtir (Everett & Laird, 2017: 205).

Bu üç teknik, oyuncunun hem tarihsel repertuvara hem çağdaş müzikallere uyum sağlayabilmesi için zorunludur.

4.2.1.5. Yakın Söyleyiş (Intimate Singing)

Yakın söyleyiş, özellikle 2000 sonrası müzikallerde ve dijital performanslarda öne çıkan, mikrofon odaklı yumuşak ve içsel bir vokal estetik biçimidir. Bu teknik, seyirciye karakterin iç dünyasına doğrudan erişiyormuş hissi veren bir yakınlık yaratır. Symonds ve Taylor, dijitalleşme sonrası dönemde ortaya çıkan bu yaklaşımı “mikro-odaklı, duygusal olarak içsel ve dramatik nüansları öne çıkaran bir vokal ifade biçimi” olarak tanımlar (Symonds & Taylor, 2022: 54). Yakın söyleyiş, özellikle Dear Evan Hansen, Hadestown ve Next to Normal gibi psikolojik yoğunluğu yüksek müzikallerde karakterin kırılganlığını görünür kılan bir araçtır.

Bu temel vokal teknikler, müzikal tiyatro oyuncusunun yalnızca ses üretimini değil, aynı zamanda dramatik anlatımını, karakter inşasını ve sahne üzerindeki bütünsel varlığını belirleyen temel araçlardır. Nefes, rezonans, artikülasyon, stilistik söyleyiş biçimleri ve yakın söyleyiş, müzikal tiyatrodaki tarihsel

hem çağdaş repertuarına uyum sağlayabilen çok yönlü bir vokal yaklaşımın yapı taşlarıdır.

4.2.2. Müzikal Tiyatroda Stilistik Vokal Yaklaşımlar

Müzikal tiyatrodaki vokal performans, yalnızca teknik becerilerin uygulanmasıyla sınırlı değildir; aynı zamanda müzikal türün estetik gerekliliklerine, dramatik bağlama ve karakterin kimliğine göre şekillenen stilistik tercihler bütünüdür. Everett ve Laird, çağdaş müzikal tiyatroyu “türlerarası geçişlerin olağanlaştığı ve vokal stilin dramatik bağlama göre sürekli yeniden tanımlandığı bir alan” olarak tanımlar (2017: 203). Bu nedenle müzikal tiyatro oyuncusu, yalnızca bir vokal tekniğe değil, farklı müzikal türlerin gerektirdiği stilistik söyleyiş biçimlerine de hâkim olmalıdır.

4.2.2.1. Pop/Rock Vokal

Pop ve rock müzik etkisi, özellikle 1970 sonrası müziklerde belirginleşmiş ve 2000’lerden itibaren türün ana akımlarından biri hâline gelmiştir. Bu stil, güçlü göğüs rezonansı, ritmik vurgu, geniş dinamik aralık ve duygusal yoğunluk gerektirir. Symonds ve Taylor, pop/rock vokalin “yüksek enerji, ritmik doğruluk ve dramatik patlama anlarını destekleyen bir vokal estetik” sunduğunu belirtir (Symonds & Taylor, 2014: 112). Rent, Spring Awakening, American Idiot ve Jagged Little Pill gibi yapımlar bu stilin tipik örnekleridir.

4.2.2.2. R&B / Soul Vokal

R&B ve soul etkili müzikler, daha esnek melodik çizgiler, süslemeler (riffs & runs), sıcak tınılar ve duygusal yoğunluk gerektirir. Bu stil, özellikle çağdaş müziklerde karakterin içsel dünyasını ifade etmek için kullanılır. McLamore, R&B vokalinin “duygusal nüansları öne çıkaran, esnek ve kişisel bir vokal ifade biçimi” olarak açıklamaktadır (2017: 256). The Color Purple, Dreamgirls ve Memphis bu stilin belirgin örnekleridir.

4.2.2.3. Rap / Hip-Hop Vokal

Hip-hop vokali, müzikal tiyatroya özellikle In the Heights (2008) ve Hamilton (2015) ile güçlü bir giriş yapmıştır. Bu stil, ritmik doğruluk, hızlı artikülasyon, nefes kontrolü ve konuşmaya yakın bir söyleyiş gerektirir. Dramatik anlatımı ritim ve söz akışı üzerinden kuran bir vokal yaklaşımı olarak tanımlanan hip-hop vokali (Everett ve Laird, 2017: 210) ile bu stil, karakterin sosyal kimliğini, düşünme hızını ve duygusal yoğunluğunu doğrudan görünür kılar.

4.2.2.4. Klasik / Legit Vokal

Legit söyleyiş, Golden Age müziklerinin temel vokal tarzı olup; parlak tını, temiz artikülasyon ve klasik şan tekniği gerektirir. McLamore'a göre bu stil, müzikal tiyatronun idealize yapısına klasik bir destek sunar. The Sound of Music, Carousel, My Fair Lady ve The King and I bu tarza örnektir.

4.2.2.5. Konuşmaya Yakın Söyleyiş

Konuşmaya yakın söyleyiş, özellikle 1960 sonrası müziklerde ve çağdaş minimal anlatılarda öne çıkan bir vokal stildir. Bu yaklaşım, doğal konuşma ritmine yakın, daha az melodik, daha içsel ve daha gerçekçi bir tını gerektirir. Symonds ve Taylor, bu stili “dramatik gerçekliği destekleyen, doğal ve ritmik bir vokal yaklaşım” olarak tanımlar (Symonds ve Taylor, 2014: 98). Once, Hadestown ve Next to Normal bu stilin güçlü örnekleridir.

4.2.2.6. Yakın Söyleyiş (Intimate Singing)

Yakın söyleyiş, mikrofon teknolojisinin gelişmesiyle birlikte özellikle 2000 sonrası müziklerde yaygınlaşmıştır. Bu stil, düşük volüm, nefese yakın tını, içsel duygusal ifade ve seyirciyle doğrudan bir yakınlık hissi yaratır. Symonds ve Taylor, yakın söyleyişi “mikro-odaklı, duygusal olarak içsel ve dramatik nüansları öne çıkaran bir vokal ifade biçimi” olarak tanımlar (Symonds ve Taylor, 2022: 54). Dear Evan Hansen, Hadestown ve The Last Five Years bu stilin belirgin örnekleridir.

Stilistik vokal yaklaşımlar, müzikal tiyatro oyuncusunun yalnızca teknik becerilerini değil, aynı zamanda dramatik duyarlılığını, ritmik zekâsını ve türler arası geçiş yapabilme kapasitesini belirleyen temel unsurlardır. Bu nedenle müzikal tiyatro eğitimi, teknik vokal çalışmaları kadar stilistik çeşitliliği de kapsayan bütüncül bir yaklaşım gerektirmektedir.

4.2.3. Vokal Teknik ve Oyunculuk İlişkisi

Müzikal tiyatrodaki vokal performans, yalnızca ses üretimine dayalı bir teknik beceri değil; oyunculuk, beden kullanımı, duygusal ifade ve dramatik yapı ile bütünleşen çok katmanlı bir süreçtir. Bu nedenle vokal teknik, müzikal tiyatro oyuncusunun sahnedeki dramatik varlığını doğrudan şekillendiren bir oyunculuk aracıdır. Bilge'nin vurguladığı gibi, “müzikal tiyatro sanatçıları, her şeyden önce oyuncudurlar” (Bilge, 2008: 26).

Bu ifade, vokal tekniğin yalnızca müzikal doğruluk için değil, karakterin içsel dünyasını, çatışmalarını ve sahnedeki eylemini görünür kılmak için kullanıldığını açıkça ortaya koyar.

4.2.3.1. Vokal Teknik, Karakter İnşasının Bir Parçası Olarak

Müzikal tiyatrodaki karakter, yalnızca sözlü diyalogla değil, şarkı söyleme biçimiyle de inşa edilir. Everett ve Laird, müzikal tiyatrodaki vokalin “karakterin psikolojik ve sosyal kimliğini açığa çıkaran dramatik bir araç” olduğunu belirtir (Everett ve Laird, 2017: 145). Bu nedenle vokal stil, karakter dramaturjisinin önemli bir göstergesidir:

Legit söyleyiş, idealize edilmiş, romantik veya klasik bir dünyaya ait karakterleri,

- Belting, güçlü, çatışmalı, yüksek enerjili karakterleri,

- Yakın söyleyiş (intimate singing), kırılmalı, içsel ve psikolojik yoğunluğu yüksek karakterleri,

- Rap/hip-hop vokal, hızlı düşünme, sosyal gerilim ve ritmik zekâ gerektiren karakterleri işaret etmektedir.

McLamore (2017: 211), müzikal tiyatrodaki vokal stilin “karakterin dramatik konumunu seyirciye doğrudan ileten bir göstergeler sistemi” olduğunu vurgular.

4.2.3.2. Beden Kullanımı ve Sesin Dramatik İşlevi

Arıkan’ın “oyuncunun bedenini bir enstrüman gibi kullanabilmesi” gerektiğine dair vurgusu (Arıkan, 2015: 30), vokal tekniğin fiziksel oyunculukla ayrılmaz bir bütün olduğunu gösterir. Bu ilişki, literatürde de güçlü biçimde desteklenir: Örneğin Zarrilli (2009), oyunculukta beden ve ses bütünlüğünü “performansın nöro-fiziksel temeli” olarak tanımlarken. Linklater (2006), sesin “bedenin özgürleşmesiyle açığa çıkan bir ifade alanı” olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle belting gibi yüksek enerjili teknikler: güçlü nefes desteği, açık beden kullanımı, yüksek fiziksel dayanıklılık gerektirirken; yakın söyleyiş gibi mikrofon odaklı teknikler: minimal beden hareketi, içsel odaklanma gerektirir.

4.2.3.3. Duygusal Yoğunluk ve Vokal Renk

Symonds ve Taylor, müzikal tiyatrodaki vokalin “duygusal yoğunluğu ses rengi, dinamik ve tını aracılığıyla görünür kılan bir dramatik ifade biçimi” olduğunu belirtir (Symonds & Taylor, 2014: 134).

Bu bağlamda vokal renk, dramatik anlam ifade etmektedir:

Parlak tını: Umut, açıklık, idealizm,

Koyu tını: Gerilim, içsel çatışma,

Nefese yakın ton: Kırılmalı,

Sert artikülasyon: Öfke, kararlılık,

LegatoLhatlar: Duygusal akış,

Staccato söyleyiş: gerginlik veya kararsızlık.

Stanislavski'nin "içsel eylem dışsal biçimi belirler" ilkesi (Stanislavski, 1936: 112), vokal renkle dramatik niyet arasındaki bu ilişkiyi doğrudan destekler.

4.2.3.4. Vokal Dramaturji: Şarkının Sahnedeki İşlevi

Müzikal tiyatrodaki her şarkı, dramatik yapının ilerlemesini sağlayan belirli bir işlev üstlenir; bu nedenle vokal teknik, şarkının dramaturjik konumuna göre biçimlenir. McLamore'un belirttiği gibi, müzikal tiyatrodaki şarkılar "karakterin dönüşümünü, çatışmasını veya karar anını görünür kılan dramatik düğüm noktalarıdır" (McLamore, 2017: 211).

Bu bağlamda "I Want" şarkıları karakterin arzularını ve yönelimini ortaya koyduğu için ileriye dönük, parlak ve enerjik tınılarla; "eleven o'clock number" olarak adlandırılan zirve noktası şarkıları yüksek dramatik yoğunluk gerektirdiğinden güçlü belting ve geniş dinamik aralıklarla; itiraf şarkıları karakterin içsel kırılmalarını yansıttığı için yakın söyleyiş ve daha içsel bir tonla; komik numaralar ritmik yapı ve mizahi zamanlamayı desteklemek amacıyla konuşmaya yakın, ritmik artikülasyonla; ansambl parçaları ise kolektif bir dramatik yapı kurduğundan teknik uyum ve ortak tınıyla icra edilir. Everett ve Laird'in vurguladığı üzere, müzikal dramaturji "şarkının dramatik işleviyle vokal stilin uyumlu olması gerektiği bir yapı"dır (Everett ve Laird, 2017: 150). Böylece vokal teknik, yalnızca müzikal doğruluğu değil, sahnedeki dramatik anlamı taşıyan temel bir ifade aracını oluşturur.

4.2.3.5. Teknik Doğruluk ve Dramatik Gerçeklik Arasındaki Denge

Çağdaş müzikal tiyatrodaki vokal performans, teknik mükemmellik ile dramatik gerçeklik arasında hassas bir denge gerektirir; çünkü ses, yalnızca doğru üretilmesi gereken bir müzikal unsur değil, aynı zamanda karakterin içsel dünyasını sahneye taşıyan temel bir oyunculuk aracıdır. Everett ve Laird'in belirttiği gibi, "teknik doğruluk dramatik niyeti gölgelediğinde, dramatik gerçeklik önceliklidir" (2017: 209); bu ifade, müzikal tiyatrodaki vokal tekniğin ancak dramatik bağlamla uyumlu olduğunda anlam kazandığını gösterir.

Benzer biçimde Berry (1991), "ses, duygunun hizmetinde olmadıkça teknik mükemmellik anlamsızdır" diyerek vokal üretimin duygusal dürtüden bağımsız düşünülmemeyeceğini vurgularken, Linklater'ın "ses, karakterin içsel dürtüsünü taşıdığı ölçüde sahici olur" ifadesi (2006: 25) ise vokal performansın psikolojik motivasyonla bütünleşmesi gerektiğini açıkça ortaya koyar.

Bu nedenle müzikal tiyatro oyuncusu, bir yandan teknik olarak doğru söylemeli, diğer yandan bu doğruluğun dramatik niyeti bastırmasına izin vermemelidir. Bu dengeyi kurmak, müzikal tiyatro oyunculuğunun en karmaşık ve en incelikli becerilerinden birini oluşturur.

5. SONUÇ

Müzikal tiyatronun tarihsel gelişimini, türsel çeşitliliğini ve performans disiplinlerini çok yönlü bir çerçevede ele alarak, türün hem tarihsel süreklilik hem estetik dönüşüm hem de performatif bütünlük açısından nasıl şekillendiğini ortaya koymuştur. Antik ritüellerdeki müzik–dans–drama birlikteliğinden Orta Çağ’ın dinsel oyunlarına, Rönesans saray eğlencelerinden operet, vodvil ve müzikhol geleneğine uzanan tarihsel çizgi, müzikal tiyatronun yalnızca modern bir sahne formu değil, kültürel bir sürekliliğin ürünü olduğunu göstermektedir. Bu tarihsel yapı, müzikal tiyatronun dramatik anlatı ile müzikal ifade arasındaki ilişkiyi her dönemde yeniden tanımlayan dinamik bir sanat formu olduğunu kanıtlar. Nitekim metinde de vurgulandığı üzere, metin (oyunculuk), müzik (şarkı söyleme) ve koreografi (dans) birbirinden bağımsız unsurlar değildir; aksine, dramatik yapıyı taşıyan ve birbirini tamamlayan bileşenler, müzikal tiyatronun temel dramaturjik mantığını özetleyen önemli bir bulgudur.

Tarihsel gelişim boyunca ortaya çıkan revü, varyete, müzikhol, operet, vodvil, müzikal komedi, ballad opera, müzikal oyun ve sahne arkası müzikalleri gibi türlerin her biri, müzikal tiyatronun estetik çeşitliliğini ve kültürel zenginliğini besleyen önemli kaynaklar olarak değerlendirilmiştir. Bu türler, kimi zaman eğlence odaklı, kimi zaman dramatik yoğunluğu yüksek, kimi zaman da toplumsal eleştiri içeren yapılarıyla müzikal tiyatronun çok yönlü estetik karakterini oluşturur. Böylece müzikal tiyatro, tek bir biçime indirgenemeyen, tarihsel olarak geniş bir repertuvara sahip hibrit bir sahne sanatı olarak konumlanır. Türlerin her biri, müzikal tiyatronun hem dramatik hem müzikal hem de koreografik yapısına farklı katkılar sunarak türün hibrit doğasını güçlendirir.

Performans disiplinleri bağlamında çalışma, müzikal tiyatronun yalnızca müzik ve dansın eşlik ettiği bir tiyatro biçimi olmadığını; aksine oyunculuk, şarkı söyleme ve beden kullanımının eşit ağırlıkla talep edildiği disiplinlerarası bir performans alanı olduğunu ortaya koymuştur. Müzikal tiyatro oyuncusu, fiziksel ifade, vokal teknik ve dramatik niyet arasındaki karmaşık ilişkiyi aynı anda yönetmek durumunda olup bir zorunluluktur. Bu üçlü yapının sahne üzerinde organik bir bütünlük oluşturması, müzikal oyuncusunun teknik ustalığı kadar dramaturjik farkındalığını da gerektirir. Müzikal oyuncusu, dramatik eylemi yalnızca sözle değil, müzik ve beden aracılığıyla da taşıyan

bütüncül bir sahne varlığı geliştirmekle yükümlüdür. Bu nedenle müzikal tiyatro pedagojisi, vokal teknik, oyunculuk metodolojileri ve dans disiplinlerinin eşit ağırlıkla ele alındığı bir eğitim modeli gerektirir; sahneleme süreci ise yönetmen, koreograf ve müzik direktörünün ortak dramaturjik kararlarıyla şekillenen kolektif bir yaratım alanıdır.

Çalışmanın özgün katkılarında biri, vokal performansın müzikal tiyatrodaki anlatsal işlevini merkeze almasıdır: Vokal tını, üslup, nefes kullanımı, vurgu ve dinamik tercihler; roldeki karakterin psikolojisini, duygusal dönüşümlerini ve dramatik eylemini görünür kılan anlatsal araçlardır. Bu da vokal performansın yalnızca müzikal bir beceri değil, dramatik aksiyonun temel taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Şarkı söyleme eylemi, klasik tiyatrodaki monolog ve diyalogların işlevini üstlenerek karakterin içsel çatışmalarını, karar anlarını ve dönüşümlerini görünür kılar; müzik ise dramatik gerilimi yalnızca anlatmakla kalmaz, seyircinin duygusal katılımını artıran estetik bir yoğunluk yaratır.

Müzikal tiyatronun bütüncül yapısı içinde müzik ve müzikal oyuncusunun aynı zamanda bir şarkıcı olarak performansı, türün dramatik ve estetik kimliğini belirleyen en temel unsurlardan biridir. Müzik, sahnedeki duygusal yoğunluğu, ritmik akışı ve dramatik gerilimi yapılandıran bir ifade sistemi olarak, müzikal tiyatronun dramaturjik omurgasını oluşturur. Bu nedenle müzikalde besteci, yalnızca melodik yapı kuran bir yaratıcı değil; dramatik eylemin ritmini, karakterlerin duygusal dönüşümünü ve sahnenin atmosferini belirleyen bir anlatı ortağıdır. Şarkıcı ise bu müziksel yapının sahnedeki somut taşıyıcısı olarak, karakterin iç dünyasını ses aracılığıyla görünür kılar. Bu bağlamda müzikal şarkıcısı, yalnızca doğru ve etkili bir vokal teknik uygulamakla değil, aynı zamanda müziğin dramatik işlevini yorumlayarak sahne üzerindeki eylemi ses aracılığıyla kurmakla yükümlüdür.

Sonuç olarak bir müzikal tiyatrodaki şarkı söylemek, estetik ve teknik bir performans becerisinden çok daha fazlasıdır; karakterin düşünsel süreçlerini, çatışmalarını ve dönüşümlerini seyirciye aktaran bir dramatik eylem, tiyatral oyunculuk biçimidir. Bu çerçeveden bakıldığında müzik, müzikal tiyatronun estetik bütünlüğünü sağlayan yapısal bir omurga; müzikal oyuncusu ise bu omurgayı dramatik eyleme dönüştüren performatif bir aracı olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Açkura, G. (1992). Muhsin Ertuğrul. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Aktaş, G. (1999). Temel Dans Eğitimi. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Altınay, A. (2018). Müzikal Tiyatroda Disiplinlerarası Yapı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Altman, R. (1990). Müzikal. Dünya Sinema Tarihi içinde. Altın Kitaplar.
- Arikan, Y. (2015). Uygulamalı Tiyatro Eğitimi. Pozitif Yayınları.
- Auslander, P. (2008). Liveness: Performance in a Mediatized Culture. Routledge.
- Bergman, A. (2008). Acting the Song. Allworth Press.
- Berry, C. (1991). The Actor and the Text. London: Virgin Books.
- Bilge, S. (2011). Müzikal Tiyatroda Oyuncululuğun Diğer Disiplinlerle Etkileşimi ve Metodolojik Uygulamaları (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Bilge, S. (2011). Müzikal Tiyatro. Mitos Boyut Yayınları.
- Bordman, G., & Hischak, T. (2004). Oxford Companion to American Theatre. Oxford University Press.
- Brockett, O. G. (2000). Tiyatro Tarihi. Dost Kitabevi.
- Caley, M., & Lannin, S. (2005). Pop Fiction: The Song in Cinema. Intellect.
- Carlson, M. (2004). Performance: A Critical Introduction. Routledge.
- Childs, M. J. (1992). Labour's Apprentices: Working-Class Lads in Late Victorian and Edwardian England. McGill-Queen's University Press.
- Conway, K. (2001). Diva in the Spotlight: Music Hall to Cinema. In Gender and French Cinema. Berg.
- Conway, K. (2004). Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film. University of California Press.
- Cook, N. (2001). The Cambridge Companion to Music and Performance. Cambridge University Press.
- Çalışlar, A. (1993). Tiyatro Terimleri Sözlüğü. Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (2004). Tiyatro Kavramları Sözlüğü. Mitos Boyut Yayınları.
- Demir, A. (2019). Sahne Sanatlarında Performans Kuramı. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Everett, W., & Laird, P. (2017). The Cambridge Companion to the Musical (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fisher, B. (2003). A History of Opera: Milestones and Metamorphoses. Opera Classics Library.
- Hischak, T. (2009). The Oxford Companion to the American Musical. Oxford University Press.
- İncidelen, A. (2014). Müzikal Tiyatroya Giriş. Pan Yayıncılık.

- Kasapoğlu, İ. Ç. (2007). *Yirminci Yüzyıldan Günümüze Opera ve Müzikal Tiyatro Arasındaki Etkileşimler (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Üniversitesi.
- Kaya, E. (2020). *Performans Sanatlarında Oyunculuk*. Ayrıntı Yayınları.
- Kepner, J. (1993). *Body Process*. Jossey-Bass Press.
- Kenrick, J. (2010). *Musical Theatre: A History*. Bloomsbury.
- Linklater, K. (1976). *Freeing the Natural Voice*. Drama Book Specialist.
- McCormick, J., & Davis, C. W. (1993). *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. Routledge.
- McLamore, A. (2017). "Acting Through Song." In W. Everett (Ed.), *The Oxford Handbook of Musical Theatre*. New York: Oxford University Press.
- Mordden, E. (1983). *Beautiful Mornin': The Broadway Musical in the 1940s*. Oxford University Press.
- Mordden, E. (1988). *Broadway Babies: The People Who Made the American Musical*. Oxford University Press.
- Neale, S. (1999). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- Özkan, S. (2017). *Müzikal Tiyatroda Türler ve Dramaturji*. Mitos Boyut Yayınları.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres*. Temple University Press.
- Sternfeld, J. (2006). *Megamusical*. Indiana University Press.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi.
- TDK (1998). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tuncay, M. (1999). *Müzikalin Kısa Tarihi*. Mimesis 7. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Turan, O. (2009). *1980 Sonrası Müzikal Tiyatrolarda Yeni Yaklaşımlar ve Megamüzikaller (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Üniversitesi.
- Türe, A. (2011). *Müzikal Tiyatroda Tarihsel Gelişim*. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 45–60.
- Yener, F. (1992). *100 Opera*. Bateş Yayınları.
- Yıldırım, S. (2021). *Müzikal Tiyatroda Kavramsal Çerçeve*. Grafiker Yayınları.
- Yüksel, A. (2011). *Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola*. Cumhuriyet Kitapları.
- Zarrilli, P. (2009). *Acting: Psychophysical Approach*. Routledge.

Bayat-i-Şiraz Makamında Tar Çalgısı İçin Bestelenmiş Altı Eser ile Nihâvend Makamının Karşılaştırmalı Analizi

M. Arda Balkay¹

Özet

Bu çalışma, Azerbaycan makam müziğinde tar icracılarının geleneksel açış makamı olarak kullandıkları Bayat-i Şiraz'ın, Türk makam müziğindeki Nihavend makamı ile benzerlik ve farklılıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, tar için bestelenmiş altı Bayat-i Şiraz eserinin makamsal analizi yapılmış; bestecisi bilinmeyen iki anonim eser de tar metotlarında yer almaları ve icra geleneğinde önemli bir yer tutmaları nedeniyle incelemeye dâhil edilmiştir.

Azeri müziğinin teorik yapısı, klasik Türk makam müziğinde olduğu biçimiyle ayrıntılı bir analize her zaman elverişli olmadığından, eserlerin çözümlemesinde Türk makam nazariyatının yöntemleri kullanılmıştır. Bu çerçevede “makam” ve “mugam” kavramları karşılaştırmalı olarak ele alınmış; Bayat-i Şiraz'ın mugam sistemi içindeki konumu açıklanmıştır. Çalışmanın kuramsal bölümünde ayrıca tar çalgısının tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri ve Azerbaycan-İran tar çeşitleri incelenmiş; Türkiye’de tarın gelişimine de yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde ise Bayat-i Şiraz makamında tar için bestelenmiş altı eserin ayrıntılı makamsal analizi yapılmış; bu analizler Nihavend makamı ile karşılaştırılarak iki makam arasındaki yapısal ve seyirsel ilişkiler ortaya konmuştur.

1 (Tarzen, müzik yapımcısı) e-posta adresi: ardabalkay@gmail.com

1. Giriş

Türk dünyası müziklerinde makam kavramı, tarihsel olarak yalnızca belirli bir dizi veya skalanın tanımlanmasıyla sınırlı kalmamış; aksine, aralık ilişkilerinin, seyir kalıplarının, karar ve güçlü perdelerin, genişleme bölgelerinin, durak noktalarının ve icra pratiklerinin bütüncül bir örgütlenmesi olarak şekillenmiştir. Bu nedenle makam, teorik ve pratik boyutlarıyla çok katmanlı bir müziksel düşünme biçimini temsil eder. Kutluğ'un bu bağlamdaki tespiti, makam kavramının evrensel niteliğini çarpıcı biçimde ortaya koyar: "Dünya üzerinde mevcut halkların ne kadar musiki türleri varsa hepsinin iştirak halinde bulunduğu ilk nokta, melodik yapılara esas teşkil eden "aralık"lardır" (Kutluğ, 2000:25). Bu ifade, aralık kavramının yalnızca teknik bir unsur değil, kültürlerarası ortak bir başlangıç noktası olduğunu vurgular. Aralıkların örgütlenme biçimi, makamların hem duyumsal kimliğini hem de kültürel anlamını belirleyen temel unsurdur.

Aralıkların birbirleriyle kurduğu ilişkiler, makamların melodik iskeletini oluştururken, bu iskeletin nasıl hareket ettirileceği -yani seyir- her müzik kültüründe farklı estetik anlayışlarla şekillenir. Osmanlı-Türk, Azerbaycan ve İran müzik gelenekleri, makam/mugam sistemlerini ortak bir aralık mirası üzerine inşa etmiş olsalar da bu aralıkların dizisel örgütlenmesi, seyir mantığı, karar anlayışı ve icra pratikleri bakımından birbirinden ayrılır. Bu farklılıklar, makamların yalnızca teorik yapılar değil, aynı zamanda kültürel hafızanın taşıyıcıları olduğunu gösterir. Melodik yapıların kuruluşu farklı olsa da dinleyici üzerinde bıraktığı hissiyat çoğu zaman makam benzerliklerinin sezgisel olarak algılanmasına imkân verir. Bu nedenle, aynı veya benzer adlarla anılan makamların farklı coğrafyalarda nasıl anlam kazandığını incelemek hem müzik teorisi hem de kültürel tarih açısından önem taşır.

Türk dünyasında birçok makamın aynı isimle anıldığı, ancak farklı dizi ve seyir özellikleri taşıdığı bilinmektedir. Bu durum, kültürlerarası etkileşimin sürekliliğini gösterdiği kadar, her coğrafyanın kendi müziksel estetiğini ve icra geleneğini makam kavramı üzerinden yeniden yorumladığını da ortaya koyar. Bayat-i Şiraz bu bağlamda dikkat çekici bir örnektir. Türkiye'de Nihâvend makamı ile ilişkilendirilen bu ad, Azerbaycan müzik kültüründe hem bağımsız bir mugamı hem de tarihsel bir şube geleneğini ifade eder. Aynı isim altında toplanan bu iki yapı, dizisel kuruluş, seyir mantığı, karar anlayışı ve icra pratikleri bakımından önemli farklılıklar gösterir. Bu farklılıkların belirginleştiği en önemli alanlardan biri ise tar çalgısı repertuarıdır.

Tar, özellikle Azerbaycan müzik kültüründe mugam icrasının temel taşı olarak kabul edilir. Mugamın katmanlı seyir yapısı, şubeler arasındaki geçişler, melodik genişlemeler ve dramatik yoğunluk, tarın teknik ve tınısal imkânlarıyla

bütünleşerek somut bir müziksel anlatıya dönüşür. Bu nedenle Bayât-i Şiraz mugamının tar üzerindeki icrası, makamın teorik yapısını pratikte görünür kılan bir laboratuvar işlevi görür. Öte yandan, Türkiye’de Nihâvend makamı için bestelenmiş eserlerde tarın kullanımı, makamın seyir özelliklerini ve çeşni zenginliğini farklı bir estetik bağlamda ortaya koyar. Böylece tar, iki farklı müzik sisteminin karşılaştırılmasında hem analitik hem de icrâ bakımından bir araç hâline gelir.

Nihâvend makamı ile Bayati-Şiraz mugamı, özellikle tar çalgısı için bestelenmiş eserler bağlamında karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Amaç, iki müziksel yapının dizisel örgütlenmesini, seyir mantığını, karar ve güçlü ilişkilerini, şube/makam anlayışını ve icra pratiklerini ayrıntılı biçimde inceleyerek, Türk makam sistemi ile Azerbaycan mugam sistemi arasındaki benzerlikleri ve ayrışmaları ortaya koymaktır. Bu karşılaştırma, yalnızca iki makam/mugamın teknik özelliklerini değil, aynı zamanda bu yapıların ait oldukları kültürel bağlamları nasıl yansıttığını da görünür kılacaktır.

Bu araştırmanın temel amacı, Nihâvend makamı ile Bayati-Şiraz mugamının hem dizi hem seyir bakımından ve işlevsel özelliklerini karşılaştırmalı olarak incelemektir. Her iki yapının melodik örgütlenmesi, karar ve güçlü ilişkileri, genişleme bölgeleri ve icra mantıkları ayrıntılı biçimde ele alınarak, iki müzik sisteminin benzerlikleri ve ayrışma noktaları ortaya konmaya çalışılacaktır.

Ayrıca, tar çalgısı için bestelenmiş eserler üzerinden bu farkların icraya nasıl yansıdığı analiz edilecektir. Böylece, teorik yapı ile pratik icra arasındaki ilişki somut örneklerle görünür hâle getirilecektir. Makam ve mugam sistemlerinin tarihsel gelişimi, dizisel yapıları, seyir özellikleri ve icra gelenekleri, tar çalgısının organolojik ve performatif özellikleriyle birlikte değerlendirilerek, iki müziksel dünyanın kesişim noktaları ve ayrışma hatları bütüncül bir çerçevede ele alınacaktır.

2. Makam ve Mugam Sistemleri

2.1. Türk Makam Teorisi: Aralık, Dizi, Seyir, Çeşni, Şed Makam

Türk makam müziği teorisi, tarihsel süreç içinde yalnızca seslerin belirli bir sırayla dizilmesinden ibaret bir yapı olarak değil; aralıkların, melodik hareketin, durak ve güçlü perdelerin, genişleme bölgelerinin, seyir ilkelerinin ve icrâ pratiklerinin bütüncül bir örgütlenmesi olarak gelişmiştir. Bu nedenle makam, teorik olduğu kadar estetik de bir kavramdır; yalnızca bir dizi değil, zaman içinde şekillenen bir “melodik davranış biçimi”dir. Kutluğ’un bu konudaki temel tespiti, makam kavramının aralık ilişkileri üzerine kurulu evrensel niteliğini açık biçimde ortaya koyar: “Dünya üzerinde mevcut halkların ne kadar musiki

türleri varsa hepsinin iştirak halinde bulunduğu ilk nokta, melodik yapılara esas teşkil eden ‘aralık’lardır.” (Kutluğ, 2000:25). Bu ifade, aralık sisteminin yalnızca teknik bir düzenleme değil, kültürlerarası ortak bir müziksel başlangıç noktası olduğunu gösterir.

2.1.1. Aralık Sistemi

Türk makam teorisinin merkezinde aralık sistemi yer alır. Aralıklar, makamın hem matematiksel iskeletini hem de duyumsal karakterini belirleyen temel unsurlardır. Aralıkların büyüklüğü, dizinin kuruluşunu, perdeler arasındaki yönelim ilişkilerini, durak ve güçlü perdelerin işlevini ve seyir davranışının sınırlarını belirler. Bu nedenle aralık sistemi, makamın yalnızca teknik bir bileşeni değil, aynı zamanda estetik duyumun da taşıyıcısıdır.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde makam, yalnızca hangi seslerden oluştuğuyla değil, bu seslerin birbirleriyle kurduğu ilişkilerle tanımlanır. Arel (1930), aralıkların belirleyici rolünü şu sözlerle ifade eder: “Makamın kimliği, seslerin tek tek varlığından değil, aralarındaki nispetlerden doğar.” Bu ifade, makamın özünü oluşturan şeyin tek tek perdeler değil, perdeler arasındaki ilişkiler olduğunu açık biçimde ortaya koyar.

Suphi Ezgi de benzer biçimde, makamın yalnızca bir dizi olmadığını, aralıkların oluşturduğu ilişkiler bütünüünün onun karakterini belirlediğini vurgular. Ezgi’ye göre makam, “seslerin ardışık dizilişinden ziyade, aralıkların örgütleniş biçimiyle” anlam kazanmaktadır (Ezgi, 1933). Bu bakış açısı, aralık sisteminin hem teorik hem de duyumsal temel olduğunu gösterir. Bu yaklaşım, Türk müziği araştırmacılarının çoğu tarafından paylaşılır. Örneğin Rauf Yekta, aralıkların makamın duyumsal rengini belirlediğini vurgulayarak, “bir makamın hissi kıymeti, aralıklarının tertibinden doğar” (Yekta, 1922) demektedir. Böylece aralık sistemi, makamın yalnızca matematiksel değil, aynı zamanda estetik bir temeli hâline gelir.

Ayrıca aralık sistemi, makamın genişleme bölgelerini ve seyir davranışını da belirler. Bir makamın hangi bölgede yoğunlaşacağı, hangi perdelerde duracağı, hangi geçişleri tercih edeceği büyük ölçüde aralık örgüsünün sunduğu imkânlarla şekillenir. Bu nedenle aralık sistemi, makamın yalnızca başlangıç noktası değil, melodik hareketin sınırlarını çizen bir çerçevedir.

Bu çerçeve, Türk makam müziğinin kendine özgü aralık türlerini -*büyük mücenneb, küçük mücenneb, bakiye, tanini gibi*- hem teorik hem de duyumsal düzeyde anlamlı kılar. Özellikle küçük mücenneb aralıklarının yarattığı hafif gerilim, Türk makam müziğinin kendine özgü “ince ve tatlı” duyumunu oluşturur.

Aralık sistemi, Türk makam müziği teorisinin hem teorik hem estetik temelini oluşturan, makamın kimliğini belirleyen en önemli bileşendir. Aralıklar olmadan dizi kurulamaz, dizi olmadan seyir oluşamaz, seyir olmadan makam kimliği görünür hâle gelemmez. Bu nedenle aralık sistemi, makamın hem melodik mantığı hem de duyumsal ruhudur.

2.1.2. Dizi–Seyir Ayrımı: Statik Yapı ve Dinamik Süreç

Türk makam teorisinin en belirgin özelliklerinden biri, dizi ile seyir arasındaki ayrımdır. Dizi, makamın statik hâlidir; yani aralıkların belirli bir düzen içinde sıralanmasıyla oluşan ses malzemesini ifade eder. Ancak Türk müziğinde makamı yapan asıl unsur, dizinin kendisi değil, bu dizinin zaman içinde nasıl hareket ettirildiğidir. Bu nedenle seyir, makamın dinamik boyutunu oluşturur.

Seyir, melodinin zaman içindeki yönelimini, hangi perdelerde durulacağını, hangi bölgelerde yoğunlaşılacağını ve hangi melodik kalıpların kullanılacağını belirleyen dinamik yapıdır. Bu nedenle Türk müziğinde makam, yalnızca bir dizi değil, bir “melodik süreç”tir.

Yekta'nın klasik tespiti bu ayrımı açık biçimde ifade eder: “Bir makamı yalnız dizisiyle tarif etmek kâfi değildir; onun seyri, karakteri ve melodik hareket tarzı da bilinmelidir.” Bu görüş, makamın yalnızca teorik bir yapı değil, icra sırasında ortaya çıkan bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Benzer biçimde Jean During de makamın yalnızca aralık dizisiyle tanımlanamayacağını, asıl kimliğin “melodik davranışın zaman içindeki örgütlenmesiyle” ortaya çıktığını belirtir (During, 1997). Böylece seyir, makamın gerçek kimliğini belirleyen en önemli unsur olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak dizi–seyir ilişkisi, Türk makam teorisinin iki katmanlı yapısını açık biçimde ortaya koyar:

- Dizi, makamın ses malzemesini ve aralık örgüsünü belirleyen statik çerçevedir.
- Seyir, bu malzemenin nasıl kullanılacağını, nasıl hareket edeceğini ve nasıl bir karakter oluşturacağını belirleyen dinamik süreçtir.

2.1.3. Şed Makamlar: Transpozisyon Yoluyla Yeni Duyum Alanları

Türk makam müziği teorisinin en önemli unsurlarından biri de şed makamlardır. “Şed”, bir makam dizisinin başka bir perdeye göçürülmesi yoluyla elde edilen yeni makamları ifade eder. Bu işlemde, dizinin aralık yapısını aynen korunur; ancak makamın duyum alanı yani tınısal rengi değişir.

Böylece aynı aralık örgüsü, farklı bir perde merkezinde yeniden kurularak yeni bir ifade alanı kazanır.

Arel, şed kavramının yalnızca teknik bir göçürme/transpozisyon işlemi olmadığını, aynı zamanda estetik bir yeniden konumlandırma olduğunu vurgular ve bunu “Şed, makamın ruhunu değiştirmeden rengini değiştiren bir işlemdir” (Arel, 1930, s.112) cümlesiyle belirtir. Bu ifade, şeddin makamın özünü bozmadan ona yeni bir tınısal çerçeve kazandırdığını göstermektedir. Özetle şed, makamın karakterini korur; fakat onu başka bir perde ekseninde yeniden düzenleyerek farklı bir duyum atmosferi yaratır. Türk makam müziği sisteminin ne kadar esnek ve yaratıcı bir yapıya sahip olduğunu da bu şekilde ortaya koyar. Aralık örgüsü değişmediği hâlde duyumun değişmesi, Türk müziğinde perdenin yalnızca bir frekans değeri değil, aynı zamanda bir duygu ve ifade merkezi olduğunu gösterir.

Bu bağlamda Nihâvend makamı, şed kavramının en bilinen örneklerinden biridir. Çünkü Nihâvend, Bûselik makam dizisinin Rast perdesine göçürülmesiyle elde edilmektedir. Bu açıklama şed işleminin hem teorik hem de estetik sonuçlarını somut biçimde açıklar: Aralıklar yapısı itibarıyla Bûselik makamı dizisi ile aynıdır. Ancak duyum, Rast perdesinin tınısal ağırlığı nedeniyle tamamen farklı bir karakter kazanır ve böylece aynı aralık örgüsü, yeni bir perde merkezinde yeni bir makam kimliği oluşturur.

Sonuç olarak şed makamlar, Türk makam müziği teorisinde transpozisyon yoluyla yeni renkler üretebilen yapısını temsil eder. Şed, makam sisteminin hem esnekliğini hem de duyumsal çeşitliliğini artıran bir estetik araçtır; icrâciya ve besteciye, makamın özünü koruyarak yeni ifade alanları açan yaratıcı bir imkân tanır. Bu nedenle şed, Türk makam teorisinin yalnızca teknik bir unsur değil; makamın renk, tını ve duygu dünyasını genişleten tarihsel ve estetik bir yeniden konumlandırma sürecidir.

2.1.3. Çeşni: Makam İçindeki Melodik Tatlar ve Mikro-Modülasyon Alanları

Türk makam teorisinde çeşni, makamın iç yapısını zenginleştiren ve melodik akışa renk katan temel unsurlardan biridir. Çeşni, belirli bir aralık dizisinin kısa süreli duyurulmasıyla ortaya çıkan melodik tat anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle, makamın genel karakteri bozulmadan, onun içinde geçici olarak başka bir aralık örgüsünün hissedilmesidir ki tam da bu nedenle çeşni, makamın hem iç dinamizmini hem de ifade gücünü artıran bir yapısal bileşendir.

Bir makam içinde farklı çeşnilerin kullanılması, melodik zenginliği ve geçki imkânlarını genişletir. Örneğin Nihâvend makamında, özellikle Nevâ bölgesinde Kürdî, Hicaz veya Uşşak çeşnilerinin duyurulabilmesi, makamın

hem esnekliğini hem de duyumsal çeşitliliğini gösterir. Bu tür kısa süreli renk değişimleri, makamın içinde mikro-modülasyon alanları yaratır. Bu alanlar, icracıya melodik ifade bakımından geniş bir hareket sahası sunarken, aynı zamanda makamın karakterinin korunması için dikkatli bir kullanım gerektirir.

Çeşnilerin doğru yerde, doğru yoğunlukta ve doğru süreyle kullanılması, makamın bütünlüğü açısından kritik önemdedir. Aksi hâlde makamın kimliği bulanıklaşabilir veya melodik akış gereksiz yere dağılır. Bu nedenle çeşni, yalnızca teknik bir unsur değil, aynı zamanda icracının estetik sezgisini ve makam bilgisine hâkimiyetini gösteren bir ifade aracıdır.

Naroditskaya, çeşninin bu estetik yönünü: “Çeşniler, melodik akışın duygusal rengini belirleyen küçük ama etkili dokunuşlardır” (Naroditskaya, 2002 şeklinde açıklamaktadır). Bu cümle, çeşninin makamın duygusal atmosferini şekillendiren ince bir renk katmanı olduğunu vurgulamaktadır.

Sonuç olarak çeşni, Türk makam müziği teorisinde, makamın iç renklerini belirleyen, seyri oluşturan melodik akışa yön veren, geçki imkânlarını artıran, icracıya ifade özgürlüğü sağlayan, ama aynı zamanda makamın bütünlüğünü korumak için dikkatle kullanılmasını gerektiren bir unsurdur.

2.2. Azerbaycan Mugam Teorisi: Dörtlü, Şube, Seyir ve Dramatik Yapı

Azerbaycan mugam sistemi, Türk dünyasının ortak makamsal mirasını paylaşmakla birlikte, kendi içinde son derece özgün bir dizisel örgütlenme, melodik gelişime ve dramatik anlatı yapısına sahiptir. Mugam, yalnızca bir dizi ya da soyut bir aralık sistemi değil; sözlü gelenekle aktarılan, tarihsel olarak şekillenmiş, çok katmanlı bir müziksel düşünme biçimidir. Bruno Nettl, mugamın bu niteliğini açıklarken “mugam icrasının ustadan çırağa aktarılan sabit melodik kalıplar ve ezgisel çekirdekler üzerine kurulu olduğunu” vurgular (Nettl, 1987). Bu yaklaşım, mugamın teorik bir diziden çok, hafızaya dayalı bir repertuar ve icra geleneği olduğunu gösterir.

Mugamın melodik gelişimi yalnızca aralık ilişkilerine değil, belirli ezgisel motiflerin, geçiş kalıplarının ve dramatik yükseliş-çözülme yapılarının bütünleşmesine dayanır. Jean During, mugamın dramatik niteliğini “ardışık gerilim ve çözümlerle ilerleyen sahne benzeri bir anlatı yapısı” olarak tanımlamaktadır (During, 1997). Bu tanım, mugamın melodik bir hareketten çok, duygusal ve anlatsal bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Azerbaycanlı araştırmacı Rena Mammadova, mugamın aktarım biçimini açıklarken “mugam icracısının yalnızca diziyi değil, her şubenin melodik davranışını, durak noktalarını ve geçiş yollarını ezbere bilmesi gerektiğini”

belirtir (Mammadova, 2005). Bu ifade, mugamın yazılı teoriden çok sözlü geleneğe dayanan bir hafıza sistemi olduğunu gösterir.

Mugamın kültürel ve estetik boyutunu inceleyen Inna Naroditskaya ise mugamı “duygusal yoğunluğu, şiirsel söylemi ve dramatik akışı bir araya getiren çok katmanlı bir müziksel anlatı” olarak tanımlar (Naroditskaya, 2002). Bu tanım, mugamın yalnızca teknik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel bir ifade biçimi olduğunu vurgular.

UNESCO’nun değerlendirmesi de bu çok yönlü yapıyı doğrular: “Azerbaycan Mugamı, yüksek düzeyde doğaçlama içeren geleneksel bir müzik biçimidir... Mugamlar dizilerle değil, sözlü olarak aktarılan ezgiler ve ezgisel motiflerle ilişkilidir.” (UNESCO, 2008). Bu ifade, mugamın teorik dizilerden çok, icrâ geleneği, hafıza, motif örgüsü ve dramatik yapı üzerinden tanımlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bütün bu tanımlar çerçevesinde mugam, dizisel bir yapıdan çok daha fazlasıdır: Melodik çekirdeklerin, dramatik yükselişlerin, sözlü aktarımın ve kültürel hafızanın birleştiği, çok katmanlı bir müziksel evrendir.

2.2.1. Dizisel Temel: Dörtlü Yapısı

Mugamın dizisel temeli, dörtlü (tetrakord) adı verilen dört sesli birimlerin belirli aralık ilişkileriyle birleştirilmesine dayanır. Bu modüler yapı, Türk makam müziği teorisindeki beşli-dörtlü birleşiminden farklı olarak daha sistematik ve matematiksel bir örgütlenme sunar. Örnek olarak bu çalışmanın konusu “Bayat-i Şiraz makam dizisinin kuruluş formülü: 1/1/1–2 olup, iki dörtlünün küçük üçlü aralığında birleşmesinden meydana gelmiştir” (Hacıbeyli, 1985, s.27–28).

Bu açıklama, mugam dizilerinin belirli aralık formülleriyle kurulduğunu ve her dörtlünün mugamın melodik alanlarını belirlediğini gösterir. Azerbaycan Kültür Bakanlığı da mugamın modal niteliğini şu ifadeyle doğrular: “Mugam, Azerbaycan müziğinin klasik türlerinden biri olan modal bir sistemdir.” (Azerbaijan Ministry of Culture, 2020).

2.2.2. Şube Yapısı: Melodik Alanlar ve Dramatik İşlevler

Mugamın dizisel temeli, şube adı verilen melodik bölümlere ayrılmasını mümkün kılar. Şubeler, mugamın içinde belirli bir melodik alanı, durak perdesini ve dramatik işlevi temsil eden alt katmanlardır. Her şube kendi içinde bir melodik kimliğe sahiptir ve mugamın dramatik akışında belirli bir rol üstlenir.

Azerbaycan Ulusal UNESCO Komisyonu, mugamın çok bölümlü yapısını şöyle açıklamaktadır:

“Mugam, birçok bölümden oluşan bileşik bir yapıdır... İcradaki dramatik açılım genellikle artan yoğunluk ve yükselen perdelerle ilişkilidir.” (Azerbaijan National Commission for UNESCO, 2019).

Bu ifade, şubelerin yalnızca melodik alanlar değil, aynı zamanda dramatik işlevler taşıdığını gösterir.

2.2.3. Seyir Mantiğı: Doğaçlamanın Sınırları ve Geleneğin Üstünlüğü

Mugamın seyir mantığı, Türk makam müziği geleneğindeki doğaçlama anlayışından belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Türk makamlarında icrâcı, makamın seyir ilkelerine bağlı kalsa da melodik akışı anlık yaratıcılıkla şekillendirebilir; bu durum, makam icrâsının doğası gereği “icrâcıya belirli bir özgürlük alanı tanıdığı” şeklinde tanımlanır (Özkan, 2016).

Buna karşılık mugam icrâsında doğaçlama, Türk makam geleneğindeki kadar serbest değildir. Mugam, büyük ölçüde ezbere dayalı bir aktarım sistemi üzerine kuruludur; melodik kalıplar, geçiş cümleleri ve şubelerin sıralanışı usta-çırak ilişkisi içinde sözlü olarak öğretilir.

Nettl, bu yapıyı “ustadan çırağa aktarılan sabit melodik kalıplar ve ezgisel çekirdekler” olarak tanımlar (Nettl, 1987). Aynı doğrultuda Mammadova, mugam icrâcısının “her şubenin melodik davranışını, durak noktalarını ve geçiş yollarını ezbere bilmesi gerektiğini” vurgular (Mammadova, 2005). Bu yaklaşım, mugam icrâsında bireysel yaratıcılıktan çok geleneğin sürekliliğini önceleyen bir anlayışın hâkim olduğunu ortaya koyar.

During, mugam icrâsını “ardışık gerilim ve çözümlerle ilerleyen dramatik bir anlatı” olarak tanımlamaktadır (During, 1997). Bu dramatik yapı, mugamda doğaçlamanın tamamen yok olduğu anlamına gelmez; ancak doğaçlama, Türk makam müziği geleneğindeki gibi serbest bir yaratım süreci değil, geleneğin belirlediği melodik çekirdeklerin kontrollü biçimde genişletilmesi olarak işlev görür.

Naroditskaya, mugamı “hafızaya dayalı, şiirsel ve dramatik bir müziksel anlatı” olarak tanımlar (Naroditskaya, 2002). Bu tanım, mugamın yalnızca teknik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel bir hafıza ve estetik bir ifade biçimi olduğunu gösterir.

UNESCO da bu sözlü aktarım geleneğini doğrular: Mugamın sabit bir nota sistemine tam olarak aktarılamadığı, bu nedenle farklı icrâ biçimlerinin

ustalar tarafından öğrencilerine yorumlama incelikleriyle birlikte öğretildiği belirtilir 2008). Bu bilgi, mugamın yazılı bir repertuardan ziyade kuşaktan kuşağa aktarılan canlı bir icra geleneği olduğunu ortaya koyar.

2.2.4. Dramatik Seyir: Yükseliş, Doruk ve Çözülme

Mugamın seyri genellikle tiz bölgede başlayan, zamanla mâyeye doğru inerek çözülen ve ardından yeniden yükselip doruk noktasına ulaşan döngüsel bir yapıya sahiptir. Bu açıklama, mugamın dramatik gelişim çizgisini net biçimde ortaya koyar. Mugamın seyri yalnızca melodik bir hareket değil, aynı zamanda duygusal bir gerilim-çözülme örgüsüdür. UNESCO da mugam icrâsının genellikle artan yoğunluk, yükselen perdeler ve duygusal gerilimin aşamalı olarak inşa edilmesiyle ilerlediğini; bu sürecin icracı ile dinleyici arasında güçlü bir şüirsel-müzikal iletişim yarattığını belirtir (UNESCO, 2008).

Bu nedenle mugam, teknik olarak bir dizi ve seyir kurallarından oluşsa da özünde dramatik bir müziksel anlatıdır. Şubelerin sıralanışı, melodik yoğunluğun aşamalı olarak artması, doruk noktasının belirgin bir kadansla çözülmesi ve mâyeye dönüş, mugamın hem yapısal hem de duygusal bütünlüğünü oluşturur. Böylece mugam, yalnızca makamsal bir sistem değil, aynı zamanda Azerbaycan kültürünün duygusal hafızasını taşıyan, sözlü geleneğe dayalı bir sanat formu hâline gelir.

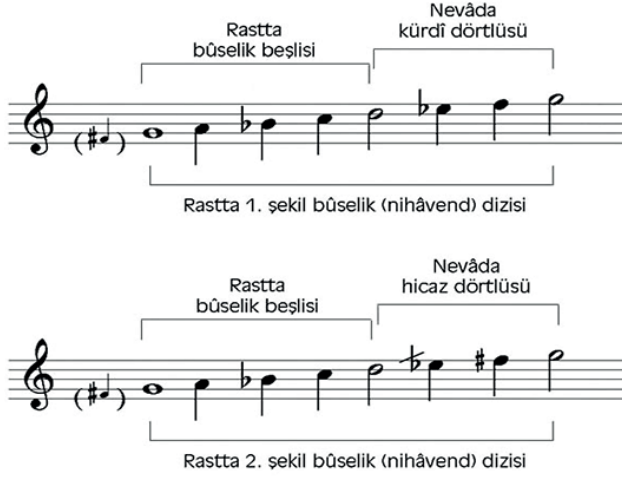
3. Nihâvend Makamı ve Bayati-Şiraz Makamı

3.1. Nihâvend Makamı

Nihâvend makamı Bûselik makam dizisinin şedlerinden biridir. Bu makamı kapsamlı şekilde ele alındığında şu şekilde tarif etmek doğru olur:

- a) Niteliği: Şed bir makamdır
- b) Seyir karakteri: İnici-Çıkıcıdır. Çıkıcı olarak da kullanılmıştır.
- c) Karar perdesi: Rast perdesidir

d) Dizisi: Bûselik makam dizisinin Rast perdesine göçürülmesiyle meydana gelmiştir: Rastta Bûselik 5'lisi + Nevâda Kürdi 4'lüsü veya Hicaz 4'lüsü (Şekil 3.1.)



Şekil 3.1. Nihâvend Makam Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.99)

e) Güçlü: Nevâ perdesidir

f) Donanım: Si (b) Kürdî ve Mi (b) Nim Hisar perdeleri donanıma yazılır.

g) Dizinin dereceleri

- Perde isimleri: Rast, Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar (Hisar), Acem (Eviç) ve Gerdâniye

- Formül: T T B T + B T T

h) Yeden: Fa (#) Irak perdesidir.

1) Genişlemesi: Makam hem tiz hem de pest taraftan genişler. Tiz taraftaki genişlemesi, karar perdesi (Rast) üzerinde bulunan Bûselik beşlisinin tiz durak Gerdâniye perdesi üzerine simetrik olarak göçürülmesiyle yapılır. Bu genişleme sonucunda Nevâ perdesi üzerinde Kürdî dördlüsü bulunan dizi kullanılıyorsa Nevâda Kürdî dizisi (Şekil 3.2 veya Nevâ perdesi üzerinde hicaz dördlüsü kullanılıyorsa nevâda bir Hicaz Hümâyün makamı dizisi oluşur. (Şekil 3.3).



Şekil 3.2. Nevâda Kürdî Makamı Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.100)



Şekil 3.3. Nevâda Hıcaz Hümâyün Makamı Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.100)



Şekil 3.4. Yegâhta Hıcaz Hümâyün Makamı Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.100)

i) Önemli Geçki ve Asmakarar Perdeleri: Nihâvend makamı geçki itibariyle çok zengin bir makamdır: Güçlü Nevâ perdesinde Kürdîli ve Hıcazlı yarım karar, Çargâhta Büselikli ve Nikrizli (nikriz az kullanılır), Kürdî perdesinde Çargâhlı asma karar, Rastta Büselikli tam karar, pest genişlemeden dolayı

Yegâhta Hicazlı ve dizinin tiz tarafındaki genişlemeden dolayı Gerdâniyede Bûselikli asma kalıŖlar yapılır.

Eđer Bûselik makamının ana dizisinde Hüseyinî perdesinde kullanılan Kürdî ve Hicaz çeŖnilerinden baŖka UŖŖak çeŖnisi Nihâvend makamında da zaman zaman neva perdesinde kullanılmıŖtır. (Nevâda UŖŖak).

Yine ayrıca Nihâvend makamı Bûselik makamı dizisinin göçürülmesinden meydana geldiği için Nihâvend dizisi içerisindeki argâh perdesinde bulunan Bûselik 5'isi zaman zaman dizi halinde uzatılarak (argâhta Bûselik 5'isi + Gerdâniyede Kürdî 4'lüsü) ve yine Gerdâniye üzerine bir Kürdî 4'lüsü getirilerek Nim Hisar perdesinde argâhla asma kalıŖ yapılır.

Ayrıca makamın esas yapısında olmamakla beraber Nevâda Hicaz çeŖnisi kullanıldıktan sonra zaman zaman rasttaki Bûselik 5'lisi yerine bir Nikriz 5'lisi getirilerek *Sol -Minör Oryantal* denilen Neveser makam dizisi meydana getirilir ve bu dizi çok kullanılmıŖtır (Ŗekil 3.2.).



Ŗekil 3.4. Neveser Makamı Dizisi (TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.99)

j) Genel Seyir: Güçlü Nevâ perdesi (veya karar perdesi) civarından seyre baŖlanır. Nevâ üzerindeki Kürdî ve Hicaz çeŖnilerinde veya Rasttaki Bûselik çeŖnisinde çeŖitli müzik cmlerini yaparak güçlü Nevâ perdesinde yarım karar yapar. Daha sonra geniŖlemiŖ bölgeyi de kullanarak gerekli yerlerdeki gerekli asma kalıŖları gösterdikten sonra rast perdesi üzerinde yedenli bir Ŗekilde karar verir

3.2. Bayati-Şiraz Mugamı

Hem Türk makam müziğinde kullanılan klasik bir makam hem de özellikle Azerbaycan müzik kültüründe derin lirik yapısıyla bilinen, kendi şube ve bölümlerine (guşelerine) sahip kapsamlı bir mugam sistemidir.

3.2.1. Bayati-Şiraz Dizisinin Teorik Yapısı

Bayati-Şiraz, kendine özgü lirik ve derin karakteri nedeniyle Azerbaycan müzik edebiyatında sıklıkla “Eruzi-Musiki” (musikinin gelini) olarak anılan, güçlü bir melodik kimliğe sahip bir mugamdır. Üzeyir Hacıbeyli'nin Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları adlı eserinde belirttiği üzere Bayati-Şiraz, Azerbaycan mugam sisteminin yedi aslı makamından biri olarak kabul edilmektedir (Hacıbeyli, 1985, s. 27–28).

Mugam dizisi, “1/1/1–2” aralık formülüne dayanan iki eş dörtlünün “küçük üçlü aralığı”nda birleşmesiyle oluşur. Dokuz dereceden meydana gelen bu dizide 4. derece mâye (karar perdesi) işlevini taşır. Ayrıca 2., 4., 6. ve 8. dereceler Bayati-Şiraz'ın şubelerinin durak noktalarını oluşturarak makamın seyirsel yapılanmasında belirleyici rol oynar.

Dizi derecelerinin işlevsel örgütlenmesi, iki dörtlünün bir orta yarı ton aracılığıyla bağlanmasıyla oluşan bu yapının makamsal bütünlüğünü sağlar. Bu nedenle Bayati-Şiraz'da bestelenen eserlerin büyük çoğunluğu, söz konusu dizisel formül ve derece işlevleri temel alınarak inşa edilir.

Dizi Derecelerinin vazifeleri: 1-1/1/2 formülüne göre oluşturulan ve bir orta yarı tonla (üst dörtlünün ilk perdesine göre) bağlanan iki eşit tetrakord, “Bayati-Şiraz” makamının sağlam bir dizisini oluşturur.



Şekil 3.5. Şekil 1.6. Bayati-Şiraz Makamında Ses Dizilişi
(Mugam Ansiklopedisi, Bayati-Şiraz S:1)

Üzeyir Hacıbeyli'nin “Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları” kitabında “Do” kararlı olarak gösterdiği Bayati-Şiraz makam dizisi, esasen “Sol” kararlı olarak çalınmaktadır.

3.2.2. Tarihsel Gelişimi, İcrâ Kuralları ve Şube Yapısı

Bayati-Şiraz mugamı, Mammadov tarafından, tar sanatçısı Ahmad Bakikhanov'un (1962), tar sanatçısı Elkhan Mirzafarov'un (2003) performansından A. Asadullayev tarafından yazılmıştır. Mugam temelinde, besteciler Süleyman Alasgarov'un "Bayati-Şiraz", Fikret Amirov'un "Gulistan Bayâai-Şiraz" senfonik mugamları, Nazim Aliverdibeyov'un bir acappella korosunun kompozisyonu "Bayati-Şiraz" ve onun organı için çalışmaları dahil olmak üzere çeşitli türlerden eserler gerçekleştirmiştir ve Polad Bülbüloğlu "Bayati-Şiraz Senfonisi"ni yaratmıştır.

Bayati-Şiraz mugamı çalmak için belli başlı kurallar vardır. Türk makamlarındaki gibi doğaçlama yani irticâlen yapılmaz. Müzik cümlelerinin icrâsı usta-çırak yöntemi ile ezberlenmesi ile yapılır denilebilir. Bayati-Şiraz makamının karar perdeleri ve makamsal unsurları şubeleri vardır. Bu kurallar "Berdaş" denilen bir şubeyle başlar. Berdaş tiz karakterli bir şubedir ve genelde bir sonraki geçtiği şubede Mayeye yani karara düşer.

Bu makamın icrâsı sırasında melodi çizgisi kademe kademe tırmanır. Örneğin; Sol'den Sol'e bir dizi düşünülür: Nihâvend ,örneğin icrâ en yukarıdaki şubeden başlar ve sonra bir oktav aşağıya mayeye düşer yani karara düşer. Ondan sonra kademe kademe güçlendirmek istediği şubeyi yukarı tırmanmak suretiyle gösterir. En son geldiği noktada kadans yapar yani ayak gösterir (Ayak en baştaki şubeye dönüş için çalınan kadans görevi gören müzik cümlesidir). Ondan sonra mayeye yani ilk şubeye tekrar döner ve karar verir, genel melodik seyri budur.

Azerbaycan mugam geleneğinde 'ayak' olarak adlandırılan kadans cümlesi, Bayati-Şiraz mugamında da önemli bir işlev görür; ancak Bayati-Şiraz'da bu yapı Türk makamlarındaki Berdaş'ın yerini tutmaz. Özellikle burada Bayati-Şiraz'ın önemli bir farklılığı vardır. Bayati-Şiraz'da Berdaş yoktur. Berdaş yerine Berdaş ismini taşıyan mayede yani karar üzerinde bir müzik cümlesi vardır. Bu müzik cümlesi bilindiği anlamda Berdaş görevi görmez. Onun yerine maye ismi taşıyan, karar cümlesine hazırlayıcı bir vazife üstlenir. Neden Bayati Şiraz'da Berdaş yoktur diye sorulacak olursa, çünkü Bayati Şiraz, Bayati Isfahan gibi bir mugamdan türemiştir. Günümüzde ise Bayati Isfahan, Bayati-Şiraz'ın içerisinde bir şube olarak varlığını sürdürmektedir.

Behran Mansurov Bayati-Şiraz mugamının müstakil bir mugam gibi görülmesinin ancak on dokuzuncu yüzyıldan itibaren başladığını, ondan önce Bayati-İsfahan olarak adlandırıldığını söyler.

Bayati -iraz şube isimleri: *Berdan, Maye-i Bayati-Şiraz, Nişibi Feraz, Bayati-İsfahan, Zil Bayati-Şiraz, Haveran, Uzsal, Dilrubâ.*

Bu şubelerin her birinden çeşitli Türk makam müziği mantığıyla çeşniler kullanıldığı söylenebilir. Bunlar, serbest formlu müziklerdir. Usta-çırak ilişkisi ile ezberlenerek günümüze kadar gelmiştir. Yani Türk müziğinde makam kavramı, bireysel yaratıcılığa dayalı bir seyir izlerken Azerbaycan'da daha çok belirli bir kaynaktan ezberlenip çalınıp aktarılan ve halen yaşayan bir müzik devam etmektedir.

Bayati-Şiraz makamında bir melodi oluştururken, ilgili bölümlerde belirtilen makamlara ilişkin kurallara uyulmalıdır. Şubeleri melodi üzerinde gösterecek olursak; aşağıda, Bayati-Şiraz'ın ilk kolu olan Maye-i Bayati-Şiraz'ın bir örneği yer almaktadır. "Maye-i Bayati-Şiraz", birinci ifadenin ikinci parçacığının başında maye ile bitmesini ve karşılık gelen ifadenin dördüncü parçasının başında bir yarı gidişat oluşturmasını gerektirir. Cümlelerin başlangıcında sekizinci parçacığının bitiminden sonra cümlelerin aynı ya da değişik biçimde tekrarlanmasını gerektirir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6. Mayeyi Bayati-Şiraz

(Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Bunu, Bayati-İsfahan şubesi takip eder ve bu, "Maye-i Bayati-Şiraz"dan farklıdır, çünkü cevap cümlesi sekizinci parçacığının başında mayede değil, alt medyanında biter:



Şekil 3.7. Maye-i Bayati-Şiraz

(Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Oluşan melodinin ilk genişlemesi şu şekilde olur:



Şekil 3.8. Bayati-İsfahan İlk Genişlemesi

(Hacıbeyli, Azərbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Sonra “Uzzal” şubesi gelir. Bir beşli ile başlayan Uzzal, melodinin üst tarafını ortadan kaldırır ve üçte birinin ses dizisine dahil edilmesini sağlar. Uzzal’ın ilk ifadesi, ikinci parçacığın başlangıcında aynı üçte biriyle biter. Cevap aynı üçte biter: İlk cümle, varyasyon biçiminde tekrarlama gerektirir. Cevap cümlesi mayede, sekizinci parçacığın başında sona erer ve üçüncül 1/2 ton azalır ve tekrar maye olur.



Şekil 3.9. Uzzal

(Hacıbeyli, Azərbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Oluşan havanın ikinci genişlemesi:

Şekil 3.10. Uzzal İkinci Genişlemesi

(Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:3)

Bundan sonra, “Maye-i Bayati-Şiraz” ve “Bayati-İsfahan” bölümleri bir oktav üstte tekrarlanır:

Moderato
Mayeyi-bayati-şiraz

Bayati-İsfahan

Şekil 3.11 (Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:3)

Hüzzal

1. 2.

Bayatı-Şiraz

1. 2.

Bayatı-İsfahan

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Şekil 1.13. Maye-i Bayatı-Şiraz ve Bayatı-İsfahan Son Genişlemesi

(Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:4)

Tablo 1 Nihâvend ve Bayati-Şiraz Makamlarının Karşılaştırılması

Karşılaştırmalı Analiz: Nihâvend vs. Bayât-ı Şiraz

Özellik	Nihâvend Makamı	Bayât-ı Şiraz Makamı
Makam Türü	Şed makam; Rast üzerinde Buselik beğlisi + Nevâ'da Kürdî	Asli makam; Düğâh üzerinde Kürdî dörtlülü + Nevâ üzerinde Hicaz dörtlülü
Seyir Özelliği	Çıkıcı-inici karma seyir; akıcı ve dengeli	Ağırlıklı olarak inici; Hicaz etkisi belirgin
Çeşni Kullanımı	Kürdî, Hicaz, Uşşak; geniş geçki alam	Hicaz çeşni baskın; Segâh ve Büselik geçkileri
Besteleme Üslubu	Dengeli, akıcı, modern duyumlu	Dramatik, içe dönük, yoğun duygulu
İfade Niteliği	Daha notr, açık, geniş melodik i-	Hüzünlü, derin, lirizm ağırlıklı
Tempo Eğilimi	Andante / Allegro	Largo / Andante
Duygusal Etki	Dışa dönük, hareketli, esnek	İçsel, dramatik, yoğun
İcradaki İşlev	Orta ve üst bölgelerde akıcı pasajlar	Alt bölgelerde yoğun süslemeler; Hicazlı inişler
Tarihsel Kullanım	Çok yaygın; farklı sazlarda sık kullanılır	Daha geleneksel; tar repertuarında öz- gün bir yer
Pedagojik İşlev	Geçki çeşitliliği ve akıcılığı öğre-	Yoğun vibrato, Hicazlı süslemeler

4. Tar Çalgısı

Tar Farsça tel anlamına gelen sapı uzun telli bir çalgıdır. Genellikle dut ağacından meydana gelen tarın yapımında manda veya sığır kalbinin zarı da kullanılır. Tar, yapı ve icra bakımından da boyut olarak farklılık gösterebilir. 86-89cm uzunluğundaki solo tar, 83-86 cm uzunluğundaki orkestra tar, 72-76 santimetre uzunluğundaki talebe tarı ve cura tar olmak üzere dört gruba ayrılmıştır. Tar çalgısına çoğu zaman koltuk davulu ve kemeççe eşlik edildiği görülmektedir. Özbekistan, İran, Türkiye ve Azerbaycan bölgelerinde yaygın olarak görülür.

Tar Azerbaycan'ın ve Yakın Doğu ülkeleri milletlerinin çokça istifade ettiği müzik aletlerinden biridir. Tarın lügat manası “sim/tel”, bağlantı demektir ki, şimdi bütün telli musiki aletlerinde kullanılan “sim/tel” karşılığı olarak kullanılmakta. İran musiki araştırmacısı Ruhulla Haligî diyor ki, “geçmişte onu (Tari-E.V.) ‘veter/tel’ (dairenin herhangi iki noktasını birleştiren düz çizgi. Telli aletlerde de teller iki dayak-eşik arasında gerilir ve bu gerilme sonucu çeşitli frekansta sesler oluşur. Bu sebepten o devirde telli aletlerin adlandırılmasında hendesi-veter teriminden istifade edilmiştir) olarak adlandırmışlardır. Şunu da ilave edelim ki, havanın sıkışması neticesinde titreşerek ses çıkaran üfleli aletlerden başka bütün diğer musiki aletlerinin adlandırılmasında “veter/tel” sözünden istifade edilmiştir. Görüldüğü üzere, Tarda ses, teller vasıtasıyla meydana geldiği için onu ses kaynağının adıyla adlandırmışlardır (Abdulgasimov, 1996, s.3),

İsmine ne zaman tar denildiği bilinmeyen bu saz Azerbaycan halkının bir milli musiki aleti durumundadır. Tar eski Asya dillerinden Sankritce olup “tel” anlamına gelmektedir. Ney üfleyene “neyzen” denildiği gibi, tar çalana “Tarzen” denilmektedir. 1500-1787 yılları arasında Safeviler devrinde bugünkü haliyle tar görülmemiştir.

Azerbaycan Tarı ile İran Tarının Görsel Farkları:



Şekil 4.1. Azerbaycan Tarı
(Turunç; 2011, s.43)



Şekil 4.2. İran Tarı
(Turunç; 2011, s.43)

4.2. Tarın Gelişimi

Eskiden ağır olan ve diz üzerinde çalınan bir çalgı olan tar, Azerbaycanlı tarzen Sadıkcıan Esadoğlu tarafından yeniden yapılandırılarak hafifletilmiştir bu sayede tarı günümüzde göğüs hizasında çalmak mümkündür ve tarın tel sayısını 18'e çıkartarak çoğaltmıştır. Fakat bu değişiklik tarı icra etmede birtakım zorluklar çıkartmasının sonrasında tel sayısı önce 13'e daha sonra 11'e indirilmiştir.

Azerbaycanlı tarzen Mirze Sadık Esedoğlu'nun tar üzerinde gerçekleştirdiği ve Azerbaycan dışındaki tar bölgelerinde de kısa sürede kabul görenek yaygınlaşmış olan bu yenilikler, çalgının icra tekniklerinin gelişmesine ve tanınırlığının artmasına önemli bir katkı sağlamış ve ivme kazandırmıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren çalgının icra imkânlarındaki bu gelişim ve iyi icracıların ortaya çıkması, profesyonel müzik insanlarının da dikkatinden kaçmamıştır. Çağdaş Azerbaycan müziğinin kurucusu kabul edilen büyük Azerbaycanlı besteci Üzeyir Hacıbeyli, tar çalgısının profesyonel müzik hayatı içerisinde kendisine saygın bir yer edinebilmesi adına ilk önemli çalışmaları gerçekleştirmiş isimdir. Hacıbeyli, çalgının icra ve eğitimi ile ilgili temel ilkeleri belirleyebilmek için öncelikle onun fiziksel özellikleri ile yakından

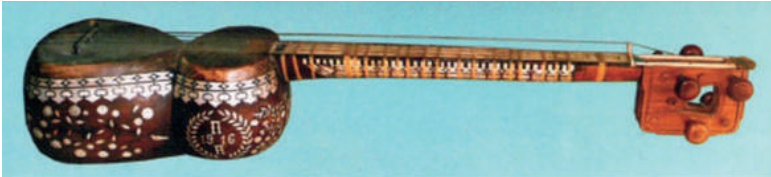
meşgul olmuştur. Örneğin, tarın perdelerini, muğam5 icrası sırasında kullanılan perdeleri korumak suretiyle sabitleyip sistemleştirerek bu çalgı ile on iki perdeli kromatik Avrupa gam sisteminde yazılmış eserlerin de icra edilebilmesinin ve tar için böyle eserler yazılabilmemesinin önünü açmıştır (Abdulgasımov, 1989, 38-39).

Üzeyir Hacıbeyli ise tara ait ilk anahtar-açar sistemini olan Do anahtarını getirmiştir. Tarın ses yapısını diapozonunu dikkate alarak do “mezzo soprano” anahtarının uygun olduğuna karar vermiştir. Bugüne kadar yazılan tar eserleri de bu anahtara göre yazılmaktadır. Ayrıca dünyanın her yerinde yaygın olan fa ve do anahtarları da kullanılmaya başlanmıştır. Bunun en büyük nedenlerinden biri tar için yazılmış eserlerin batı enstrümanları ile çalınırken karşılaşılan zorlukları en aza indirmek ve sazın diapozonunu bu anahtarlarda çalım uygunluğu daha iyi seviyelere taşımaktır. (Abdulgasımov, 1996,32)

Tarda bir diğer değişikliği Hemid Vekilov yapmıştır. Tarda en kalın tel olan bam telini (7. tel) klavye (sap) üzerine alarak 2,5 oktavlık ses sahasını 4 oktava çıkarmış, bu sayede Avrupalı kompozitörlerin eserlerini bu enstrümanda çalınabilir hâle getirmiştir. Vekilov’un yaptığı diğer bir değişiklik ise, tarın ağaç burgularının yerine gitar ve mandolindeki gibi metal burgular kullanması olmuş, bu sayede tarı akort etme ve tel takma işini kolaylaştırmayı hedeflemiştir (Çelik, 1998: 26).

4.3. Azerbaycan Tarı

Azerbaycan’da tarın süslemeleri olduğu görülür. Üzerinde süsleme görülmeyen tarlara “saya” tar denir. Yapılan sedefli tarların bir kısmı Azerbaycan Musiki Medeniyeti Devlet Müzesinde sergilenmektedir. Tar Azerbaycan halk müziğinde özellikle anonim halk müziğinde kullanılmış “Mahnı” ve “Reks müzikleri”nde eserler icrâ edilmiştir.



Şekil 4.3. 1916 yapımı bir Azerbaycan tarı - Azerbaycan Musiki Medeniyeti Müzesi
(Turunç; 2011, s.42)

4.4. Azerbaycan Tarı Kısımları

Azerbaycan tarı 4 çeşittir bunlar;

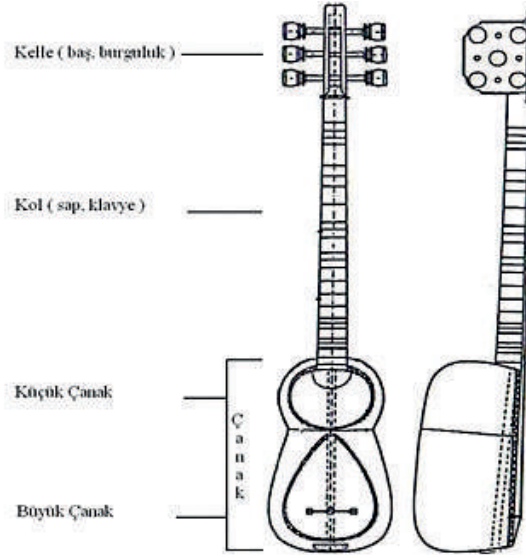
- 865-890 mm uzunluğunda Solo Tar
- 830-865 mm uzunluğunda Orkestra Tarı 3
- 720-765 mm uzunluğunda Öğrenci Tarı
- Son olarak çocuklar için olan Cura Tarı

Azerbaycan tarının kısımları ise 3 bölümden oluşur;

- Çanak (gövde; küçük ve büyük çanaklar)
- Kol (sap, klavye)
- Kelle (baş, burguluk)

Gövde kısmı ortadan boğumlu, teknesi ağaçlardan oyularak veya dilimli olarak yapılır. Üzerine yürek zarı ve ince deriler gerilir. Uzunca bir sapı vardır ve sapına bağlamada olduğu gibi perdeler bağlanır. 3 çift ve 3 tek olmak üzere 9 teli vardır. 3 çifti icrada kullanılır. Diğer 3 teki telleri rezonans (ahenk) telleridir. Telleri çelikten olup, beşli ve dörtlü aralıklara göre akort edilir (Açın, 1994:113).

Yekpâre oyulan çanak kısmı üst tarafta 180-183 x 140-156 mm ölçülere sahip büyük çanak ve 90-95 x 125-130 mm ölçülere sahip küçük çanaktan oluşmaktadır. Karşıdan bakıldığında sekiz rakamını hatırlatan bu sazın çanak uzunluğu 300-323 mm, eni 170-197 mm, derinliği ise 143-165 mm'dir. Çanak duvarlarının kalınlığı ise üst kenar kısım 2-5 mm, yan kısım 5-6 mm, alt kısım ise 10-12 mm'dir. . . . Büyük çanakla küçük çanağın içinden geçen çanakla sap arasında destek vazifesi gören ağaçtan yapılmış bir kısmı vardır ki, tarın yapılışında büyük öneme sahiptir. Biz bu kısma “can direği” veya “dayak” diyoruz. Tellerin kola yaptığı baskıyı engelleyip kolun dönmesine ve bu nedenle kaynaklanan bozulmaları önlemek amacıyla yapılmıştır (Abdullayeva, 2002:136-138).



Şekil 4.4. Tar

Tarın 11 tane metal teli (sim) bulunmaktadır. Bu teller ağ (beyaz), sarı ve kırmızı olmak üzere renklerine göre adlandırılıp 3 kısma ayrılırlar. 1. Esas teller: Esas teller bir çift ağ (beyaz) tel ve bir çift de sarı telden oluşur. Ağ (beyaz) teller metalden sarı teller ise bronzdan oluşur. 2. Kök teller: İki gruba bölünür. Beyaz tel metalden kırmızı ve bam tel ise metal veya bronz üzerine kırmızı tel sarılmış ağ (beyaz) tellerdir. a. Kök (dem) teller: beyaz ve kırmızı tellerden oluşur. b. Bam kök (ton simi) tel: Kalın bam telinden oluşur. 3. Zeng (çingene, renk telleri: İki sıra çift tellerden oluşur. Birinci sıra çift tel, sarı tellerin zeng telleridir. İkinci sıra çift tel ise beyaz tellerin zeng telleridir. Her tek tel boyu “bir boy tel” olarak adlandırılır ve aletin umumi uzunluğundan 100- 150 mm daha uzun olmaktadır. Bunun yanında her zeng teli grubu diğer tellerin uzunluğundan iki boy daha uzun olmaktadır. Bu tel daha sonra ortadan eşit şekilde katlanıp bir kulağa bağlanmaktadır. Bu iki zeng teli grubu sap üzerindeki eşikçikler yardımıyla tarak kısmına bağlanıp çalınmaktadır. 24 Teller uzunluğu 25-28 mm, eni 5-7 mm kalınlığı 2 mm olan diş şeklinde vurguç (mızrap) denilen bir aparatla çalınmaktadır. Vurguç büyük ve küçükbaş hayvanların boynuzundan, tırnağından, kaplumbağanın kabuğundan (bağa) veya ebonitten yapılır. (Abdullayeva, 2002:139-141-142-143)

4.5. İran Tarı

Yeri gelmişken, çeşitli kaynaklarda beş telli tar veya İran tarı ismiyle geçen tar hakkında bilgi vermekte yarar vardır. Beş telli tar, iki çanaktan (büyük ve

küçük), kol (sap) ve tellerin bağlandığı burguların yer aldığı burguluk (kelle) kısmından oluşmaktadır. Tarın kalp şeklindeki çanaklarının ön yüzlerine, büyük baş hayvanların yürek zarı gerilmektedir. Kol (sap) kısmına bağlanan perdeler önceleri koyun bağırsağından elde edilmiş, sonraları bunun yerine yapay malzemeler kullanılmıştır (Abdulgasımov, 1989: 15)

Beş telli tarın sesi ince ve zayıftır. Alet, gövdesinin büyük ve ağır olması gibi yapısal özelliklerinden dolayı diz üzerinde tutularak çalınabilmektedir. Daha sonraları beş telli tar da geliştirilerek altıncı tel ilave edilmiştir. Ella Zonis'in Klasik Fars Musikisi isimli kitabında verdiği bilgiye göre, beş telli tara altıncı teli, asıl adı Derviş Gulam Hüseyin olan Derviş Han (Hicri 1250-1305) isimli meşhur İranlı tarzen ilave etmiştir. Derviş Han, tarın sesini dolgunlaştırmak ve tınısını güçlendirmek amacıyla beşinci (kök) telin yanına beyaz tel ilave ederek bu teli çift hâle getirmiştir (Abdulgasımov, 1989: 15-16)

4.6. Tarın Türkiye’de Gelişimi

Türkiye’de özellikle Kars ve Iğdır illerinde icra edilen bir çalgı olan tarın kurumsal eğitimine 1977 yılında Öğretim üyesi Şenel Önal ile İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda başlanmıştır. Türkiye’de hâlen İTÜ’nün yanısıra Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı tar eğitimi veren üniversiteler arasında ilk akla gelenlerdir.

Tar 1911 yılında Azerbaycan’lı usta tarzen Meşedi Cemil Emirov tarafından Anadolu’ya getirilmiştir. Meşedi Cemil Emirov 1911-1912 yılları arasında Osmanlı musikini yerinde incelemek ayrıca genel müzik tahsili almak için İstanbul’a gelmiştir. Tar virtüözü ve ses sanatçısı olan Meşedş Cemil Emirov verdiği çeşitli konserlerde Azerbaycan müziğinin mugam ve tesniflerini en güzel şekilde sazlı ve sözlü olarak icra etmiş, Türk halkı tarafından büyük hayranlıkla karşılanmıştır. Anadolu insanı tarı ve bu tarın göğüste çalındığını 1911-1912 ilk defa Meşedi Cemil Emirov’la görmüştür. O zamanın Türk müzikologlarından Rauf Yekta Bey yine zamanın büyük mecmualarından ‘Şehbal’de resimli bir makale yayınlamış ve Emirov hakkında şunları söylemiştir: “Kafkasya’nın meşhur musiki sanatçılarından biri olan Cemil Bey nota öğrenmek ve Türk musikisini inceleyip araştırmak maksadı ile Azerbaycan’ın Gence şehrinden bize misafir olarak gelmiştir. Biz onun sayesinde ‘Kafkas diyarı musikisi’ hakkında çok kıymetli bilgiler elde ettik.” I. Dünya Savaşı, Bolşevik ihtilali ve daha sonra cereyan eden bazı ekonomik ve siyasi olaylar sonucu, sanat alanındaki çalışmalarda ve Azerbaycan’la diyalogda kopukluklar yaşanmıştır. 1940’lı yıllarda Türkiye’de TRT radyoları bünyesinde halk müziği çalgı

ve ses topluluğu oluşturulmuş, zamanla bu toplulukların sayısı arttırılarak gerek yurdun çeşitli yörelerine gerekse Kerkük ve Azerbaycan'a ait ezgilerin icrasında tar büyük bir ihtiyaç olmuştur. Bu düşünce ile 1964 yılında İstanbul radyosu saz sanatçılarından Dr. Şenel Önalı tarafından Bakü yapımı orijinal bir tar getirtilerek bu saz üzerinde çalışılmış ve ilk defa 1968 yılında tarın sesi İstanbul radyosu antenlerinden tüm Anadolu'ya yankılanmıştır. İstanbul radyosu hanımlar topluluğu programında sanatçı Seha Okuş'un okuyacağı 'Dişlerin İncidendir' adlı parçadan önce Şenel Önalı tar ile mahur makamında bir açış yaparak tar sazını Türk halk müziğinde kullanılır hale getirmiş ve ilk temelleri atmıştır. Tar 1968-1975 yılları arasında küçük çapta da olsa değerlendirilmiş, yavaş yavaş Türk halk müziğinde önemli bir renk saz konumuna gelmiştir. İzmir radyosunda Talip Özkan, İstanbul radyosunda ise Yavuz Top zaman zaman bu sazı kullanmışlardır. 1975 yılının ağustos ayında İstanbul televizyonunca hazırlanan bir programda Erdebil'li ritim saz sanatçısı Hüşeng Azeroğlu ilk kez 'Can Hatice' türküsünü tar eşliğinde seslendirmiş tarın bu dönemde sevilmesine ön ayak olmuştur. 1977 yılında Şenel Önalı'nın teşvik ve nezaretinde saz şairi ve yapımcısı İsa Koç ile birlikte Türkiye'de ilk kez tar yapımını gerçekleştirmişlerdir. 1976 yılında kurulan Kültür Bakanlığı Türk Müziği Devlet Konservatuarında 1977-1978 öğretim yılı döneminde tar bölümü açılmış ve bu bölüme üç öğrenci alınmıştır. Bu alınan öğrenciler öğrenimlerini sürdürürken bir yandan da Türk halk musikisi uzamanı Mehmet Özbek tarafından hazırlanan 'Yurdun Sesi' isimli halk musikisi programı içerisinde yer almış ve ilk defa orkestra anlayışı içerisinde 3-4 tar bir arada kullanılmıştır. Bu anlamda tar sazının benimsenip sevilmesine büyük ölçüde katkı sağlanmıştır. Halen tar sazı Türk halk müziği sazları içerisinde önemli bir renk saz konumunda yerini almaktadır (Turhan, Milli Kültür S: 69, 1969:2-3).

4.7. Tarzenler

Tar icrâ eden sanatçılara "Tarzen" denilir.

4.7.1. İlk Kuşak Tarzenler

Asesim Abdullayev,

Baba Salahov,

Behram Mansurov,

Hacı Memmedov,

Kurban Pirimov,

Ramiz Guliyev,

Möhlet Müslimov.

4.7.2. Ara Kuşak Tarzenler

Elçin Haşimov, Firuz Aliyev.

4.7.3. Günümüzde Türkiye’de Yaşayan Tarzenler

Ahmet Serhat Turunç,

Arif Azertürk,

Emre Eryılmaz,

Mirza Başara,

Nevcivan Özel.

5. Bayati-Şiraz Makamında Tar İçin Bestelenen Eserlerin Makamsal Analizi

5.1. Oku Tar (Səid Rüstəmov)

Andante cantabile



(.....neva perdesinde kürdi dörtlüsü sesleri kullanılmıştır)



(.....neva ve hisar perdeleri gösterilerek çarğahta kalış yapılmıştır)



(.....rastta çarğah yapılmıştır)



(.....rast perdesinde kalış yapılmıştır)



(.....rastta hicaz gösterilmiştir)



(.....rastta hicaz gösterilmiştir)



(.....rastta hicaz 4 lüsü gösterilmiştir)



(.....neva perdesinde kürdi gösterilmiştir)

OKU TAR 2

2

32 1. 7
 (.....rast perdesinde kalış)

35 5

37 5

39 5

41 5
 (.....rastta hicaz yapılmıştır)

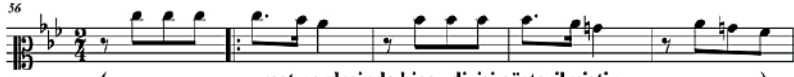
44 5
 (.....çargah perdesinde buselikli tam karar yapılmıştır)

47 5

52 5
 (.....rast perdesinde hicaz dizisi gösterilmiştir.....)

OKU TAR 3

3

56 

(.....rast perdesinde hicaz dizisi gösterilmiştir)

61 

66 

(.....çargah perdesi üzerinde buselik 5 lisi gösterilmiştir)

69 

73 

(.....rastta hicaz 5 lisi gösterilmiştir)

77 

81 

84 

(.....çargahta buselik 5 lisi gösterilip rast perdesinde kalınmıştır.....)

5.2. Rondoletto (Serdar Fazecov)

Allegro molto

Besteci : Serdar Fazecov
Azerbaican
Bakü

(.....çargahta buselik gösterilmiştir)

3

5

(.....rastta hicaz.....)

7

(.....rastta hicaz.....)

9

(..... çargahta

11

buselik dizisi kullanılmıştır)

13

(.....rastta hicaz.....)

15

(.....rastta hicaz)

2

RONDOLETTO 2

17

19

21

(.....rastta hicaz)

23

(.....rastta hicaz.....)

25

(.....çargahta buselikli kaş)

27

29

(..... çargahta buselik)

31

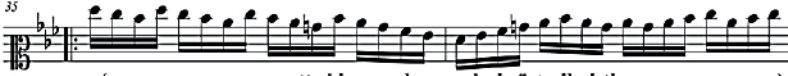
(.....çargahta buselik)

RONDOLETTO 2

3



(.....çargahta buselik)



(.....rastta hicaz makam sesleri gösterilmiştir)



(.....çargahta buselikli karar
verilmiştir)

5.3. Tarantella (Adil Gerayi)

§
 Allegro vivace

TAR $\frac{6}{8}$ b b f smile

(.....çargahta buselik)
 7 smile
 (.....çargahta buselik)
 13 smile
 (.....çargahta buselik)
 19 smile
 (.....çargahta buselik)
 25
 31 mf smile 1.
 (.....çargahta buselik)
 37 2. f(p) smile 1. 2.
 (.....çargahta buselik)
 43 f
 (.....rastta hicaz 4 lüsü)

2

TARANTELLA 2

49



(.....rastta hicaz 4 lüsü) (.....rastta hicaz)

55



(.....rastta hicaz)

61



(.....rastta hicaz) (.....çargahta buselik)

67



.....) (.....çargahta buselik)

73



(.....çargahta çargah)

ff

5.4. Bayâti-Şiraz (Sâid Rüstamov)

Berdaş
Allegro

(.....rastta buselik)

6
(.....rastta buselik)

11
(.....rastta buselik)

16
(.....hüseyni aşıranda nişabur.....)

22
(.....rastta buselik 5 lisi)

27
Mayei Beyati Şiraz
(.....hüseyni aşıranda nişabur)

32
mf dim cres
(.....düğahta kürdi)

37
mf mf decres
(.....rastta buselik)(.....nişabur)

cres

2

BAYATİ ŞİRAZ 2

Seid RÜSTEMOV

42



(.....rastta buselik)

47



(.....nişabur)(.....rastta buselik.....)

52



(.. yegahta rast...) (.. hüseyini aşıranda (....buselik....)
uşşak)

57



(....evičte seğah....) (....rastta buselik...) (.....hüseyinde nişabur.....)
bayati isfahan

62



:(.....hüseyinde nişabur)

67



(.....hüseyinde nişabur)

72



(.....gerdaniyede buselik.....)

77



(.....gerdaniyede buselik.....)

not: Bu iki makam arasında ; Bayat-i Şiraz pest bölgeye nişaburla genişlerken,
Nihavend makamı pest bölgeye hicaz ile genişler.

BAYATÎ ŞIRAZ 3

Seid RÜSTEMOV 3

82 zil bayatî şiraz
 (.....gerdaniyede buselik.....cres.....)

88
 (.....gerdaniyede buselik.....)

93
 (.....gerdaniyede buselik.....)(.....nişabur.....)

98

103
 (.....gerdaniyede buselik.....) (.....nişabur.....)

109 üzzal
 f (.....gerdaniyede çargah 5 lisi.....)

114
 (.....gerdaniyede çargah.....)

121

4

BAYATI ŞİRAZ 4

Seid RÜSTEMOV

126



(.....gerdaniyede buselik.....)

131



(.....nişabur.....)

137



(.....rastta çargah 5 lisi

5.5. Bayati-Şiraz Maye (Behram Mansurov)

MAYĒ

NOTAYA ALAN : ELDAR MANSUROV
(BAHRAM MANSUROV'un çalgısından)

Andante

(.....rastta buselik)

6 (.....rastta buselik)

11 (.....rastta buselik)

16 (..rastta buselik..) (.....hüseyni aşıranda nişabur)

21 (.....hüseyni aşıranda nişabur) (.... hüseyini aşıranda buselik ...)

26 (.....rastta buselik)

31 (.....rastta buselik)

36 (.....rastta buselik)

(.....rastta buselik.....) (.....hüseyniaşıranda nişabur)

(.....hüseyniaşıranda nişabur)(.....hüseyniaşıranda buselik)

not: nişabur yazılmasının nedeni , melodik olarak nişabur melodisidir.

5.6. Bayati-Şiraz Deramed (Behram Mansurov)

Moderato

BAYATI ŞIRAZ
DERAMED

NOTAYA ALAN: ELDAR MANSUROV
(BAHRAM MANSUROV'un çalgısından)

(.....)

..... rastta buselik

(.....rastta buselik.....)(...yegahta hicaz..)

(.....rastta buselik

(.....yegahta hicaz) (.....kaba rastta buselik

Sonuç

Ulusların müzik kültürleri, tarih boyunca yaşadıkları toplumsal olayları, sevinçleri, acıları ve çeşitli duygulanımları hem sözlü hem melodik yapılarında yansıtır. Her toplum, kendi tarihsel ve kültürel birikimi doğrultusunda özgün melodi kalıpları, ezgiler ve makam sistemleri geliştirmiştir. Bu yapıların bazı yönleri farklı kültürlerle benzerlik gösterse de her müzik geleneği, kendine özgü karakteristik niteliklerini korur.

Azerbaycan ve Türkiye, tarihsel ve kültürel açıdan aynı kökenden gelen iki toplum olarak dil, inanç, mutfak kültürü ve sosyal yaşamda olduğu gibi müzik kültürlerinde de belirgin benzerlikler taşımaktadır. Melodik yapı bakımından yakınlık gösteren bu iki geleneğe, makam/mugam sistemleri hem ortak yönler hem de özgün farklılıklar barındırır. Azerbaycan müzik kültüründe temel kabul edilen yedi ana mugam bulunmakta birlikte, daha geniş bir mugam çeşitliliğine ulaşmak mümkündür. Türk müziğinde ise basit, bileşik ve şed makamlar dâhil edildiğinde yaklaşık beş yüz makamdan söz edilse de günümüzde kayıt altına alınmış 132 makam mevcuttur.

Bu çalışmada Azerbaycan ve Türk müzik kültürleri, makamsal açıdan teorik ve ezgisel özellikleri bakımından karşılaştırmalı olarak incelenmiş; iki geleneğin büyük ölçüde benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir. Türk makam ve Azeri mugam teorilerine ilişkin kaynakların değerlendirilmesi sonucunda, Azerbaycan müziğinde Bayati-Şiraz mugamında bestelenmiş eserlerin makamsal analizinin Türk müziğindeki Nihâvend makamı ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Makam ve mugam kavramları ele alındığında; *makam*, belirli bir dizi, seyir ve karar düzenine sahip daha sınırlı bir kavram iken; *mugam* hem sözlü hem çalgısal birçok formu, değişkeni ve icra geleneğini kapsayan daha geniş bir yapıdır. Mugamın şube, deramede ve renk gibi alt bölümler içermesi, onun aynı zamanda bir “form” niteliği taşıdığını göstermektedir. Türk makam müziği teorisi kapsamında ele alınırsa, mugamın kapsayıcılığına benzer bir örnek olarak “klasik fasıl” yapısı gösterilebilir.

Bayati-Şiraz ve Nihâvend makam dizileri karşılaştırıldığında, ses dizilimlerinin büyük ölçüde aynı olduğu; ancak Nihâvend makamının dörtlü ve beşlilerden, Bayati-Şiraz dizisinin ise yalnızca dörtlülerden (tetrakord) oluştuğu görülmektedir. Azerbaycan mugam geleneğinde müzik cümlelerinin dizilişi kesin kurallara bağlıdır; bu yönüyle Hint müziğindeki Raga sistemi ile benzerlik gösterir. Buna karşılık Türk makam müziği icrâsında taksim geleneği doğaçlamaya dayalıdır ve icrâciya daha geniş bir yorum alanı tanır.

Bu çalışma ile Türkiye ve Azerbaycan müzik gelenekleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar, seçilen makamlar üzerinden nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmuştur. Azerbaycan'da Türk müziğinde bilinen anlamda sistematik bir teorik analiz yöntemi geliştirilmemiş olsa da makam / mugam eğitiminin sözlü aktarım yoluyla sürdürüldüğü gözlemlenmiştir. Bu nedenle tar için yazılmış Bayati-Şiraz eserlerin analizleri yapılırken Türk makam müziğinde kullanılan teorik yöntemler tercih edilmiştir.

Çalışmanın bulguları şu şekilde özetlenebilir:

- Türk ve Azeri makam dizilerinin farklı birleşim ilkelerine dayandığı,
- Her iki gelenekteki örnek eserlerin icrasında Nihâvend makamı duyumunun büyük ölçüde örtüştüğü,
- Makamsal analizlerde karar perdeleri, asma kararlar ve seyir özelliklerinin benzerlik gösterdiği,
- Bayati-Şiraz mugamı (Azerbaycan) ile Nihâvend makamının (Türkiye) duygu dünyası bakımından hüznün, saflık ve arınmışlık gibi ortak estetik nitelikler taşıdığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Bayati-Şiraz mugamı ile Nihâvend makamı arasındaki karşılaştırma, iki müzik sisteminin ortak aralık mirasına rağmen farklı estetik, icrâ bakımından ve kültürel yönelimler geliştirdiğini göstermektedir. Bayati-Şiraz, şube düzeni ve dramatik seyriyle daha kapalı ve geleneksel bir yapı sergilerken; Nihâvend makamı daha esnek, geçkilere açık ve doğaçlamaya geniş alan tanıyan bir karakter taşır. Bu çalışma, tar repertuarı üzerinden yapılan analizlerle hem mugam hem makam sistemlerinin iç mantığını görünür kılmış, iki müziksel dünyanın kesişim ve ayrışma noktalarını bütüncül bir çerçevede değerlendirmiştir. Böylece Türkiye ve Azerbaycan müzik gelenekleri arasındaki tarihsel ve estetik bağlar, makamsal düzeyde daha anlaşılır hâle gelmiştir.

Kaynakça

- Abdullayeva, S. (2012). Azerbaycan müzik aletleri dünyayı büyülemektedir. İrs Miras Dergisi.
- Abdullayeva, S. (2014). Dünya mahiyetli çalgı aleti: Tar. İrs Miras Dergisi.
- Abdulgasimov, V. (1996). Azerbaycan Tari (Çev. S. Turhan). Ankara.
- Algur, A. (2002). Tar, tarın Türk müziğinde yeri ve eğitimi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Arel, H. S. (1930). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Yayınları.
- Azerbaijan Culture Portal. (2021). Bayati-Shiraz description. Azerbaijan Kültür Portalı.
- Çelik, A. (1998). Tarın tarihsel süreç içindeki değişimi ve gelişimi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çelik, A. (2012). Makam Teorisi Ders Notları, Yarıyıl Kitabı, 2-4, 43-45.
- During, J. (1997). The Art of Persian Music. Mage Publishers.
- Ezgi, S. Nazârî-Amelî Türk Musikisi, İstanbul 1933-40, I, 264; IV, 266
- Guliyev, R. (2003). Azerbaycan bestekarlarının eserleri. Adiloğlu Neşriyatı.
- Hacıbeyli, Ü. (1985). Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları. Azerbaycan Devlet Neşriyatı.
- Kazımov, N. (2007). Seid Rüstemov. Çaşıoğlu Neşriyatı.
- Kerim, M. (2010). Azerbaycan müzik aletleri. İndigo Basımevi.
- Kerimov, M. (2003). Azerbaycan musiki aletleri. Yeni Nesil Yayınevi.
- Kutluğ, Y. E. (2000). Türk Musikisi Nazariyatı. Kubbealtı.
- Mammadova, R. (2005). Azerbaijani Mugham: Tradition and Performance Practice. Şerg-Gerb Yayınları.
- Mugam Ansiklopedisi. (t.y.). Bayat-i Şiraz, Sayı 1.
- Naroditskaya, I. (2002). Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham. Routledge.
- Nettl, B. (1987). The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context. University of Illinois Press.
- Özkan, İ. H. (2016). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri: Kudüm Velveleleri (1. baskı 1984). Ötüken Neşriyat.
- Şen, Y. (1999). Azerbaycan'ın müzik yapısı ve ses sistemi üzerine bir araştırma. Milli Folklor Dergisi, (41), 70-73.
- TDV İslam Ansiklopedisi (2007). "Nihâvend" TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, Sayı 33. s.99-100.
- Turhan, M. (1969) Milli Kültür. Sayı: 69. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Turunç, A. S. (2011). Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemler ve çözüm yolları (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UNESCO. (2008). Azerbaijani Mugham – Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Paris: UNESCO Publishing.
- UNESCO. (2010). Mugham: Traditional Azerbaijani Musical Art. Paris: UNESCO Publishing.
- Yekta, R. (1922). La Musique Turque. In A. Lavignac (Ed.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris.
- Yekta, Rauf (1986). Türk Musikisi. (Hazırlayan: Yılmaz Öztuna) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Sesin Ötesini Düşünmek: Franz Liszt'in Müziğinde Sanatlararası İmgelem

Selen Balkan Erem¹

Özet

Bu bölüm, Franz Liszt'i yalnızca bir piyano virtüözü ya da senfonik şiirin yaratıcısı olarak değil; 19. yüzyıl Avrupa kültüründe edebiyat, görsel sanatlar, din-felsefe gibi alanlar arasında dolaşan bir aracı figür olarak ele almaktadır. Liszt'in besteciliği, ses malzemesinin kendi iç mantığıyla sınırlı değildir. Müzik onda, başlık, önsöz, epigraf, sahne ve dans imgesi, resimsel ikonografi ve yayın politikaları yoluyla “müziğin ötesine” taşmaktadır. Liszt'in özellikle Weimar'a yerleşmesini takip eden derleme ve yaratım dönemi, orkestraya doğrudan erişim, şeflik ve metinsel çerçeveleme pratikleri nedeniyle, bu sanatlararası imgelemin kurumsal bir üretim rejimi hâline geldiği kritik bir eşiştir. Bu bağlamda örneklenen eserler başka bir sanatı taklit etmeden öte, müziğin kendi içinde yeni bir imgeleme düzeni kurduğu durumları açıklamak için verilmiştir. Böylelikle bu bölümün amacı, Liszt repertuarını yalnızca teknik bir yüksek virtüözite alanı gibi çalışmak değil, okunan notanın ardında işleyen edebî, görsel ve sahnese düşünme biçimlerini görünür kılmaktır. Ayrıca Liszt'in program yaklaşımının, müzik tarihi ve estetiğindeki yerini ortaya koymak, dinleyenin bir eseri nasıl “okuduğunu” sorgulamak ve müzik ile diğer sanatlar arasında kesişen estetik-toplumsal konfigürasyonları aydınlatmak başlıca hedeflerdir.

Giriş

On dokuzuncu yüzyıl, sanatlar arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir estetik çağdır. Şiir resimselleşir, resim anlatsal derinlik kazanır ve müzik, yalnızca seslerin düzeni olmaktan çıkar. Bu dönemde müzik, okunur ve görülür hâle gelir. Franz Liszt, bu geçişten sahnenin en güçlü figürlerinden biridir. Onun programlı müziğinde, Dante veya Byron şiirleri gibi dışsal metinler, Raphael tabloları gibi resimsel imgeler ve hatta Michelangelo heykelleri müzikal form

1 Arş. Gör. Selen Balkan Erem, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, selenblkn@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9091-0339

kazanır. Yani Liszt için bir eser, sadece bir ses akışı değil; başka sanatların düşünsel içeriğiyle diyalog kuran bir estetik yorumlama alanıdır. Öte yandan Liszt, bu etkileşimi müziğin biçimsel özerkliğiyle uzlaştırır: tematik dönüşümler, ton dokusu ve ritimsel stratejiler, eklektik bir anlatının altyapısını oluşturur.

Beethoven sonrası kuşak, müziğin ifade gücünü salt notaların iç ilişkilerinde aramaktansa, müziğin dış dünyayla ve diğer sanatlarla etkileşiminde aramıştır. Bu nedenle Liszt, eserlerinin bir kısmına açıklayıcı başlıklar koymuş, partiyonlarına şiir alıntıları veya açıklayıcı notlar eklemiş, böylece dinleyicinin hayal gücünde belirli çağrışımları canlandırmayı amaçlamıştır. Liszt'in kavramsallaştırdığı “program”, kabaca bir müzik eserinin dayandığı edebi ve sanatsal fikrin kısa bir özeti veya ilham kaynağının ifadesidir. Liszt'te program fikri, çoğu zaman müzikten önce değil, müzikten sonra kurulan bir çerçeveleme işlevi görür. Dolayısıyla programlı müzik analizi, metni kanıt gibi değil, dinleme ve yorumlama ufkunu genişleten bir araç gibi okunmalıdır.

Sanatlararasılık, Müzikal Ekfrasis ve Program Müziği

Dar anlamda program müziği, müzikal ifadenin neyi anlattığını açıklayan müzik dışı bir programa sahip besteleri ifade ederken; daha geniş bir tanım, çağrışım uyandıran başlıkları, ima edici müzikal materyali ve geleneksel müzikal anlamlandırmaları da müzik dışı anlamın taşıyıcıları olarak kabul eder (Jonathan Kregor, 2021). Müzik, kendisine eşlik eden bir metin, başlık, senaryo ya da imge ile anlam kazanır. Besteci örneğin Vallée d'Obermann'da olduğu gibi, eserin başına veya açıklamasına, müziğin neyi anlattığını belirten ayrıntılı bir yazı yazar. Programlı müzik, konu belirtmeyen mutlak müzikteki gibi sadece kendi biçimsel yapısıyla değerlendirilmez, öyküye dayalı, betimleyici ve anlatısal bir özellik taşır.

Bu anlatısal yönelim, müziğin başka sanat alanlarıyla kurduğu ilişkiyi de görünür kılar. Nitekim, sanatlararasılık, birden çok sanat dalı veya medya arasında kurulan etkileşim, geçiş ve karışım biçimlerini inceleyen bir yaklaşımdır. Sanatlararasılık, yalnızca farklı sanat dallarını yan yana getirmek değil, onların anlam üretme biçimlerinin iç içe geçmesi, birbirine referans vermesi ve bazen de birbirine dönüşmesiyle ilgilidir. “1990'lardan itibaren sanatlar “medya” olarak kavramsallaştırılır; sanatlararasılık, intermedialite terimi altında, farklı medya/sanatların birlikteliği, birbirine gönderimi ve uyarlaması olarak kuramsallaştırılır” (Claus, 2019, s. 63). Bu perspektiften bakıldığında program müziği, müzik ile edebiyat, resim ya da tarihsel anlatı arasında kurulan bilinçli bir medya geçişi olarak okunabilir.

Müzikal ekfrasis ise bu geçişin daha özgül bir biçimini tanımlar: “Müzikal ekfrasis, görsel bir yapıtın (ya da bazen metnin) bestede zamansal, tınsal,

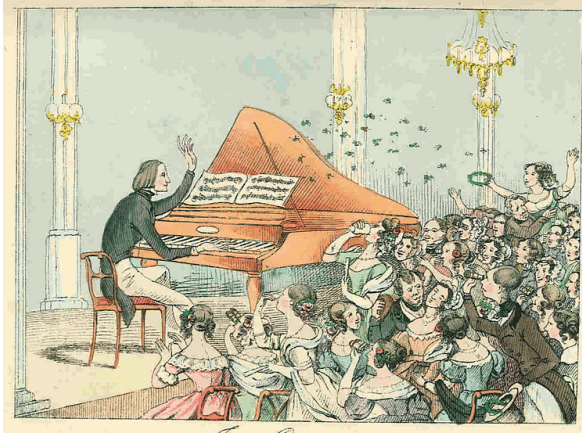
dokusal ve biçimsel karşılıklar bulacak şekilde intersemiotik (göstergearası) çevirisidir” (Kupina, 2022, s. 93). Liszt’in müziğinde bu, özellikle belirgindir. Burada müzik, başka bir sanat yapıtını temsil etmekten ziyade, onun yapısal ve estetik ilkelerini kendi diline dönüştürür. İtalya yıllarında yazdığı piyano eserlerinde resim ve heykel sanatına yapılan göndermeler, görsel kompozisyonun zamansal bir müziksel akışa çevrilmesini sağlar; benzer biçimde “Hunnenschlacht” gibi senfonik şiirlerde resimsel bir sahne, orkestral renk ve tematik karşıtlıklar aracılığıyla işitsel bir dramatik yapıya dönüştürülür.

Dolayısıyla program müziği, sanatlararasılık ve müzikal ekfrasis kavramları birbirini tamamlayan bir kuramsal bütün oluşturur: Program müziği müzik dışı anlamın varlığını ilan eder; sanatlararasılık bu anlamın medya geçişleri içindeki konumunu açıklar; ekfrasis ise bu geçişin estetik ve yapısal dönüşüm mekanizmasını tanımlar. Liszt’in estetiğinde bu üç düzlem iç içe geçerek müziği yalnızca işitilen bir sanat olmaktan çıkarır ve onu edebî, görsel ve düşünsel bir imge alanına yerleştirir.

Liszt’in Sanatçı İmgesi ve “Lisztomania”

Liszt hem çağdaş basında hem de kendi yazıları ve stratejileriyle, sanatçıyı toplumdaki hem ayrıksı dâhi hem de kamusal kahraman olarak yeniden tanımlayan karmaşık bir imge kurmuştur. Bu imge, virtüozite, programlı müzik, yazarlık ve otobiyografik mitler üzerinden inşa edilmiştir.

Liszt’in sanatlararası imgelemine anlamak için biyografiyi yalnız “olaylar dizisi” değil; 19. yüzyılın kültürel altyapısı içinde bir mesleki dönüşüm olarak okumak gerekir. Paris yılları (özellikle 1830’lar), onun edebiyat ve resim çevreleriyle aynı kültürel dolaşım ağında bulunduğu, “müziyen” kimliğinin bir tür kamusal entelektüellik arzusuyla birleştiği dönemdir. Turne dönemi, Liszt’in modern kamusal kültürle kurduğu ilişkinin temelidir. “Lisztomania kavramı 1841 gibi erken bir tarihte bile, onun gezgin virtüöz kimliğiyle bağlantılı olarak kullanılmaya başlanmıştır” (Gibbs, 2021, s. 185). Bu kavram, müziğin alımlanmasının artık salt estetik değil, sosyolojik bir olgu olarak da konuşulabilir hâle geldiğini göstermektedir.



Şekil 1: Theodor Hosemann *In the Concert Hall*, 1842 (Hosemann, 1842)

“Liszt’in Weimar döneminde tematik katalog girişimi, virtüöz-stardan ciddi besteci ve yazara dönüşen bir otor imgesi yaratma stratejisidir” (Calella, 2020, s. 70). “Weimar eleştirileri ve John Field, Clara Schumann, Robert Franz ve Pauline Viardot-Garcia üzerine yazdığı karakter portrelerinde ise Liszt, “hakiki sanatçı”yı tanımlayıp eğitici eleştirmen rolünü üstlenir” (Perten, 2014, s. vii). “Beethoven yorumu ve “Geist” vurgusu üzerinden, özgür ama “ruha sadık” sanatçı figürü inşa eder; tarihsel otantiklik ile yaratıcı özgürlük dengelenir” (Masrangan, 2025).

“Roma dönemi (özellikle 1860’lar) Liszt’in din ve felsefe eksenli dönüşümünün derinleştiği evredir. Kırklı ve ellili yaşlarında katolik kilisesiyle ilişkisi yoğunlaşır, Vatikan’daki ikametinin ardından “Abbé Liszt” diye anılmaya başlar” (Papanikolaou, 2021, s. 163). Bu dönüşümün iki yönlü bir etkisi vardır. Birincisi, kutsal müzik üretimini artırır. İkincisi, doğa ve mekân gibi seküler görünen temalarda bile örneğin *Les Jeux D’Eaux a La Villa D’Este*’de (su oyunları), teolojik sembolizmin bazen bizzat notaya yazılmış bir İncil epigrafiyle belirginleşmesini mümkün kılar.

Liszt, yalnızca malzemeyi kullanmaya değer veren, özgül olarak müzikal besteciyle, kapsayıcı bir şiirsel imge ya da anlatı tarafından yönlendirilen besteci arasında ayırım yapar. Knyt’in aktardığına göre, 1855’te kaleme aldığı bir deneme yazısında Liszt, yalnız müzikal malzemeyle uğraşan besteciye kınar ve böylesi bir formalistin yeni biçimler türetemeyeceğini, esere daha derin bir şiirsel hayat üfleyemeyeceğini belirtir. Buna karşılık fikirleri ifade etme gerekliliğiyle hareket eden sanatçıların müziğin biçimini zenginleştirip genişletebildiğini vurgular. Liszt’e göre programlı müzik anlayışında önemli olan, besteciye eserini yaratmaya iten psikolojik ânın ve esere şekil veren

düşüncenin dinleyici tarafından kavranabilir bir şekilde belirlenmesidir (Knytt, 2019, s. 9). Bu ifadeler, Liszt'in müziği tek başına soyut bir biçimsel güzellik olarak gören anlayıştan nasıl ayrıldığını ortaya koymaktadır.

Edebiyatla İlişkisi ve Programlı Müziğin Poetikası

Liszt'in edebiyatla ilişkisini şairlerden esinlenmek gibi basite indirgemek, pedagojik olarak da analitik olarak da yetersizdir. Çünkü Liszt'te edebiyat, çoğu kez müzikal biçimi belirleyen bir düşünme modeli hâlinindedir.

“Liszt, yazarlarla dostluk kuran bir entelektüeldir. Paris'te 1830'lar salon kültürü içinde Hugo, Sand, Vigny, Musset, Lamartine, Heine, Balzac gibi Fransız romantikleri ve Goethe, Byron gibi yazarlarla iç içe bir çevrede yaşamıştır” (Ellis, 2011, s. 1). Bu entelektüel çevre, Liszt'in yalnızca sosyal dünyasını değil, estetik yönelimini de belirlemiştir. Aynı zamanda müziğini şiirler, romanlar ve mitik kahramanlar üzerine inşa eden bir bestecidir. Petrarca, Byron, Sénancour, Goethe gibi isimlere derin hayranlık duymaktadır ve bu yazarları eserlerinde sık sık alıntılanmaktadır. Hem kendi okuma dünyası hem de seçtiği edebi figürler, romantik poetik müzik idealinin temel unsurlarıdır.

Bu bağlamda Goethe, Liszt'in sanatçı ideali ve Faust düşüncesi üzerinde durduğu en güçlü kişiliklerden biridir. Ancak bu etki yalnızca metinsel değildir; Weimar'ın (Herder, Schiller, Goethe mirası) kültürel iklimi, Liszt'e kurumsal ve tarihsel bir çerçeve sağlamıştır. “Liszt Weimar'ı, yalnızca bir Yeni Atina'ya dönüştürmeyi değil, aynı zamanda kentin görkemli geçmişinin kültürel seçkinleriyle aynı düzlemde konumlanmayı da amaçlamıştır” (Kregor, 2015, s. 99).

Liszt'in belirli metinlerle kurduğu ilişki, bu düşünsel çerçevenin somut örneklerini sunar. Heine'nin Buch der Lieder'inden “Im Rhein” (S.272) ve “Die Lorelei” (S.273) şiirlerini besteleyip kendi lied derlemesine de aynı başlığı verir; böylece Heine'nin kitabını bilinçli bir model ve arka plan olarak kullanır (Clark, 2021, s. 67). Burada yalnızca şiirin bestelenmesi değil, kitabın bütüncül poetik yapısının referans alınması söz konusudur.

Benzer bir durum, hem şan-piyano şarkıları hem de solo piyano üçlemesi olarak bestelediği, Francesco Petrarca'nın Laura'ya adanmış üç İtalyanca sonesinde (47, 104, 123) görülür (Gut, 1989, s. 314-315). Piyano versyonları, *Années de pèlerinage, Deuxième Année: Italie* içinde yer alan üçlüdür. Piyano sonetlerinde Liszt, metni tamamen kaldırmasına rağmen, şiirdeki duygusal evreleri tonalite, modülasyon ve ritmik yoğunlukla aktarmaktadır. Majör-minör geçişleri ve armonik değişimler, metindeki duygu değişimlerini yansıtmaktadır. Sözsüz lied niteliğinde olan bu eserlerde, şiirin orijinal sözleri duyulmasa

da, Liszt notaların üzerine şiirin ilk dizelerini epigraf olarak eklemiştir. Bu, dinleyiciye eserin hangi dizeyle başladığını ve atmosferini hatırlatmaktadır.

Mazeppa gibi simgesel figürler, Victor Hugo'nun şiiri ve görsel sanatlarla birlikte yorumlanarak, özgürlük, çile ve yaratıcı dâhi temalarının etrafında senfonik şiirlerinde işlenmiştir. "Mazeppa (1854), Kazak komutanı Ivan Mazeppa'nın işkence dolu yolculuğunu, ehlileştirilmemiş bir ata bağlanarak sürüklenmesini ve ardından mucizevi kurtuluşu ile zaferini anlatan bir anlatıyı yeniden kurgular; bu efsaneyi canlandırmak için Liszt, tanıdık müziksel tropelere başvurmuştur: sürekli ilerleyen dörtlük üçlemeler (atın dörtnele koşusunu çağrıştıran figürler), fanfarlar, apoteoz ve marş karakterli bir final" (Meyers-Riczu, 2025, s. 1). Album d'un voyageur ve Harmonies poétiques et religieuses gibi döngüler, şiirsel seyahat anlatıları ve dindar-melankolik figürlerden esinlenen anlatsal müzik örnekleridir.

Liszt'in edebiyattan müziğe yaptığı en çarpıcı tercümelerden biri, kuşkusuz "Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata" (Dante'yi Okuduktan Sonra: Sonatvari Fantezi) adlı piyano eseridir. Eser, Liszt'in ikinci hac serisi *Années de Pèlerinage: Deuxième Année (Italie)*'nin içinde yer almaktadır. Burada, İlahi Komedy'nin özellikle cehennem ve arınma evreni doğrudan olay örgüsüyle değil, yoğunlaştırılmış tematik ve armonik imgeler yoluyla müzikal dile aktarılır. Triton (diabolus in musica) aralığına dayalı ana motif, düşük register, sert disonanslar, fırtınalı figürasyon ve demonik karakter, infernal alanı simgelemektedir (Polezhaeva, 2014, s. 525). Bu rahatsız edici triton aralık, Dante Sonatı'nın girişinde peş peşe vurgulanır (şekil 2). Dinleyici bir anda cehennemden dehşet dolu atmosferine çekilir. Sonatın tek bölümlü ama çok evreli biçimi, cehennemden arınmaya ve ima edilen bir cennete doğru bir dramatik süreçle devam eder.



Şekil 2: Liszt, *Dante Sonatı* giriş ölçüleri (Liszt, 1858, s. 32)

Dante Sonatı, Liszt'in müzik ile edebiyat ilişkisine dair yaklaşımını çarpıcı biçimde temsil eder. Besteci, Dante'nin metnini notalara çevirirken edebi

anlatıyı doğrudan olay örgüsüyle izlemek yerine, ondan edindiği psikolojik deneyimi müzikle ifade etmiştir. Yani Dante'nin eserini okuduktan sonra Liszt'te uyanan korku, hayranlık, dehşet, merhamet gibi duyguların ve zihninde canlanan imgelerin bir müziksel fantezisi olarak görmek gerekir. Bu açıdan Dante Sonatı tam anlamıyla bir programlı fantezidir. Nitekim Liszt'in aynı konuyu ele alan bir diğer büyük eseri olan Dante Senfonisi, daha belirgin programlara sahipken, senfonide Dante'nin Cehennem ve Araf bölümleri açık başlıklarla ve Dante'den alıntılarla ifade edilmişken, piyano sonatında böyle açık bölümler yoktur. Bu eserlerdeki sanatlararası geçişkenlik, notaların ardındaki Dante'yi hissettirmeyi başararak dinleyiciye çok katmanlı bir deneyim sunmaktadır.

Yine İngiliz edebiyatından Lord Byron'un şiir ve hikâyeleri Liszt'i etkilemiştir. *Années de Pèlerinage* döngüsünün ilk kitabı olan İsviçre'deki eserlerin başına Byron'dan alıntılar yerleştirmiştir (Balkan Erem, 2026).

Liszt'in edebiyatla ilişkisinin bir başka yüzü de yazarlıktır. Ellis'in (2011, s. 3) aktardığına göre 1835–1841 yılları arasındaki seyahat döneminde yazılar kaleme aldığı haftalık dergi *Revue et Gazette musicale*'de, sanatçının sezgiyle yakaladığı “ilahi” olanı somutlaştırırken kaybetmesi fikrini sert biçimde dile getirir;

“Ne kadar sefiliz, ne kadar gerçekten sefiliz biz sanatçılar! İlahi olanı sezgisel olarak kavradığımızı sandığımız, onun varlığını içimizde hissedebildiğimiz anlık parıltılar yaşarız; sanki mistik bir içgörü, evrenin uyumuna dair doğüstü bir anlayış gibi. Fakat duyularımızı somutlaştırmak, ruhun o gelip geçici uçuşlarını yakalamak istediğimiz anda, görüm kaybolur, tanrı ortadan yok olur ve geriye, kalabalığın bakışının onun için taşıdığı son yanlısımları da hızla soyup atacağı, cansız bir yapıyla baş başa kalmış bir insan kalır.” (Ellis, 2011, s. 3).

Bu kısa alıntı, Liszt'in sanatlararası düşüncesinin sesin ötesine uzandığının kanıtıdır. Ayrıca programlı müzik estetiğinin yalnız anlatı değil, sanatın ontolojisi meselesi olarak da düşünüldüğünü göstermektedir.

Görsel Sanatlar ve İmgesel Betimlemeler

Liszt, yalnızca yazınsal metinlerden değil, görsel sanat eserlerinden de yoğun biçimde etkilenmiştir. 19. yüzyıl Romantik sanat ortamında edebiyat ile resim arasında nasıl güçlü bir etkileşim varsa, Liszt de besteci olarak resim ve heykel sanatının estetik ilkelerini müziğine yansıtmıştır. Onun müziğinde görsel imgelem, kimi zaman doğrudan bir tabloya atıf yoluyla, kimi zaman da dolaylı olarak doğa ve mekân tasvirleriyle ortaya çıkar. Örneğin *Années de Pèlerinage* kitaplarından İsviçre ve İtalya döngülerinin birçok parçası, Liszt'in

bizzat gördüğü sanat eserlerine veya doğal manzaralara dayanır. Bu eserlerde besteci, görsel bir yapıtı müzikte ekfrasis yoluyla yeniden kurmaktadır.

Liu'nun (Liu, 2013, s. 379) aktardığına göre Liszt, "E. T. A. Hoffmann gibi 19. yüzyılın erken dönem Romantikleriyle birlikte, renkleri seslerle ilişkilendiren sinesteziye ilgi duymuştur. Liszt, Senfonik şiirlerinden "Hunnenschlacht"ta, Wilhelm Kaulbach'ın anıtsal freski Hunnenschlacht'ını (Hunların Savaşı) birincil kaynak olarak kullanmış; bununla birlikte figürlerle ilişkilendirilen çeşitli tını renklerini de aktarmaya çalışmıştır. Bu yorumlayıcı süreç, Liszt'in partiyon önsözünde açıklanmıştır; burada Hunlar, Romalılar ve Haç ile ilişkilendirilen ışık ve renkleri betimlemektedir". Partiyonun ilk sayfasında Liszt, şefe şu notu düşer:

"Başlangıçta bütün renklenme çok kasvetli olmalı ve tüm çalgılar ton bakımından hayaletler gibi duyulmalıdır." (Predota, 2023).

Liszt, partiyon önsözünde Kaulbach'ın tablosuna atıfta bulunarak şöyle yazar:

"Onun düşüncesinin müziğe uygun biçimde aktarılabilceğini ve bu sanatın, iki doğüstü ve karşıt ışığın izlenimini iki motif aracılığıyla yeniden üretebileceğini düşündüm: Bunlardan biri Hunları pek çok ülkeyi yakıp yıkmaya ve sayısız insanı katletmeye sürükleyen barbar tutkuların öfkelerini temsil etmeli; diğeri ise Hristiyanlıktan yayılan dingin güçleri ve erdemleri temsil etmelidir. Bu iki motif yavaş yavaş birbirine yaklaşır, sonunda birleşir; iki dev gibi göğüs göğüse çarpışır; ta ki ilahi hakikat, evrensel sevgi, insanlığın ilerleyişi ve dünya ötesi umutla özdeşleşen motif galip gelene ve her şeyin üzerine ışık saçan, dönüştürücü ve ebedî bir aydınlık yayana kadar!" (Predota, 2023).

"Müzikal olarak da bir karşıtlıklar dizisi şeklinde sunulur; özellikle pagan (yani "egzotik") ve Hristiyan (yani "diyatonic") müzikal unsurlar arasındaki karşıtlık belirgindir. Ya da Liszt'in Fransızca programında ifade ettiği gibi, "öfke" (Hunlar) ile "sükûnet" (Hristiyanlar) güçleri arasındaki çatışma söz konusudur" (Saffle, 2002, s. 259).



Şekil 3: Wilhelm von Kaulbach, *Die Himmenschlacht*, 1850 (Predota, 2023)

Années de Pèlerinage albümlerinin ikinci kitabı “İtalya” döngüsünün açılış parçası “Sposalizio”, doğrudan doğruya bir tabloyu referans almaktadır. “Sposalizio” Milano’daki Raphael’in *The Betrothal of the Virgin* tablosundan esinle, yüce bir armonik incelik kullanarak yüceltilmiş bir masumiyet havası yaratmayı başarmaktadır” (Brendel, 2001, s. 259). Liszt, Şubat 1838’de Milano’daki Pinacoteca di Brera’da ilk kez gördüğü bu tabloyu, eserin ilk baskısının iç kapak sayfasına bastırmıştır (Caella, 2018, s. 3). Baskıda ilgili tablounun kullanımı, müzik-görsel ilişkisinin yalnız kompozisyon değil, yayın ve pratik düzeyinde de kurulduğunu göstermektedir. Dolayısıyla eseri yorumlarken, başlangıçtaki çan benzeri figürün, nasıl bir mekân duygusu kurduğunu ve bu mekânın, dinsel tören resmindeki mimari düzen hissiyle nasıl genişbileceğini düşünmek gerekmektedir.

Raphael’in tablosu, Meryem ile Joseph’in evlenme törenini, arkada uzaklaşan mimari mekânla birlikte, dengeli ve huzurlu bir kompozisyonla tasvir eder. Liszt’in “Sposalizio” parçasında da benzer bir dingin ve kutsal atmosfer duyulur. Parça, piyanoda koral benzeri yumuşak akorlarla başlar. Ardından yavaşça gelişen melodi, adeta gelinin kutsallığını ve törendeki huzuru aksettiren naif bir güzelliğe sahiptir. Parça boyunca belirgin bir ritim yokmuş gibi duyulan ve serbestçe akan arpejler ile sarmal melodiler, tabloya bakarken insanın içine dolan o mistik duyguyu çağrıştırmaktadır.



Şekil 4: *Années de pèlerinage II, Sposalizio*, 1858 basımı iç kapak (Liszt, *Années de Pèlerinage, Deuxième Année - Italie*, 1858, s. 1)

“Liszt, Hector Berlioz’a yazdığı bir mektupta, görsel sanatlar ile müzik arasında, dâhi yaratıcılar aracılığıyla kurulan doğrudan bir bağı açıkça dile getirmektedir:

“Bu ayrıcalıklı ülkede güzellik bana en saf ve en yüce biçimleriyle göründü. Sanat kendini bana tüm görkemiyle gösterdi; evrenselliği ve birliği içinde açığa çıktı. Duygu ve düşünce, deha eserlerini birleştiren gizli ilişki üzerine her geçen gün daha fazla içime işledi. Raphael ve Michelangelo, Mozart ve Beethoven’ı daha iyi anlamama yardımcı oldular.” (Backus, 1988, s. 173).

“Raphael’ın Azize Cecilia tablosu üzerine yaptığı kapsamlı bir değerlendirmede Liszt, müzisyen Joseph d’Ortigue’e şöyle der:

“Bu tablonun hangi gizli büyüyle ruhuma birdenbire iki yönlü bir görünüm altında sunulduğunu anlayamıyorum: Önce, insan biçiminin en soylu, en ideal hâlinin görkemli bir ifadesi olarak — bir zarafet, saflık ve uyum mucizesi

gibi; ardından aynı anda ve hayal gücümün hiçbir çabasına gerek kalmaksızın, yaşamlarımızı adadığımız sanatın harikulade ve eksiksiz bir simgesini keşfettim. Eserin şiirselliği ve felsefesi, çizgilerinin düzeni kadar açıkça görünüyordu bana; ideal güzelliği, somut plastik güzelliği kadar güçlü biçimde etkiledi beni. ... Söyleyin bana, siz de bu soylu figürde müziğin en yüksek kudret derecesindeki simgesini görmediniz mi?” (Backus, 1988, s. 174).

Liszt’in program müziği üzerine düşüncelerinin sanatçının ahlaki ve idealist misyonu ile sıkı biçimde bağlantılı olması göz önüne alındığında, onun “Sposalizio”yu bestelerken Raphael’in sanatında kendisini etkileyen biçimsel bütünlük ile simgesel anlatımın birleştiği o “çifte boyutu” müzikal düzlemde yeniden kurmayı amaçlamış olması son derece olasıdır.

Aynı döngünün ikinci parçası olan “Il Penseroso” (Düşünür), Liszt’in bir heykeli referans alarak bestelediği bir eser olarak dikkat çekmektedir. “Heykel, Floransa’daki Lorenzo de’ Medici’nin mezarındaki bir figürdür” (Brendel, 2001, s. 259). Yine eserin başında heykelin resmi ve Michelangelo’nun, dönemin acılarından kaçışı ve heykelin sükûnetini övdüğü bir dörtlüğü vardır; böylece besteci bir görsel imgeyi (heykele yansıyan düşünceli insan hali) ve edebi ifadeyi birleştirerek müziğine çok katmanlı bir anlam kazandırmıştır.

“Uykudan hoşnudum; daha da hoşnudum taş olmaktan.

Zarar ve utanç sürdüğü sürece.

Görmemek, duymamak büyük bir talih benim için.

Bu yüzden beni uyandırma, ah — yavaşça konuş!” (Liszt, 1858).



Şekil 5: *Années de pèlerinage II, Il Penseroso*, 1858 basımı iç kapak (Liszt, *Années de Pèlerinage, Deuxième Année - Italie*, 1858).

Il Penseroso parçasında, adeta mermerden yapılmış bir heykelin hareketsizliği ve zamansızlığı hissedilmektedir. Müzik ileri gitmekten çok tekrarlayan düşünceler gibidir. Bu etki, sanatlararası geçişkenliğin incelikli bir örneğidir.

Années de Pèlerinage'in birinci döngüsü olan “Suisse”te de (İsviçre) doğa manzaralarının müzikal betimlemelerinden oluşan eserler vardır; Alpler’deki bir şapel, bir dağ gölü, fırtına gibi temalar işlenmiştir. Döngüdeki “Vallée d’Obermann” parçası ayrıca bir edebi esere, Senancour’un Obermann adlı romanına dayanır ve roman kahramanının doğa karşısındaki melankolisi hissedilmektedir (Balkan Erem, 2026). Yine “Orage” (Fırtına) parçası, bir doğa olayını müzikle anlatır; tıpkı bir tablo gibi doğadaki fırtınanın sesi ve görüntüsü piyano ile imgenmektedir.

Din, Felsefe ve Diğer Disiplinlere Açılım

Din ile sanatın birleştiği yerde, Liszt’in mekân ve doğa temalarına yaklaşımı da dönüşür. “Les jeux d’eau à la Villa d’Este” bunun tipik örneğidir. “Années

de pèlerinage'in ilk iki cildi İsviçre ve İtalya'ya dair seyahat izlenimlerine dayanırken, Liszt'in geç dönemine ait ve 1883'te yayımlanan üçüncü cilt, daha çok temel dinsel sorular üzerine düşünceler içeren ruhani bir hac yolculuğu niteliğindedir. Bu eserde su, ebedî yaşamın kaynağıdır ve fanilik temel bir temadır; müzikal metine eklenen dipnot biçimindeki bir İncil alıntısıyla buna işaret etmiştir” (Liszt, 2024, s. III).

“Fakat benim vereceğim sudan içen kişide, o su sonsuz yaşama akan bir kaynak olacaktır.”

(Yuhanna İncili 4:14) (şekil 6)



Şekil 6: Liszt'in el yazması, *Les jeux d'eaux à la villa d'este*, 1877 (Liszt, 1877)

Mephisto Waltz No.1 eseri, disiplinlerarası bir bağlamda tasarlanmıştır; müzik, edebiyat, sahne/beden ve estetik kuramını bir araya getirir. Eser, doğrudan Nikolaus Lenau'nun Faust'undaki “Der Tanz in der Dorfschenke” (Köy Meyhanesinde Dans) bölümünden esinlenmiştir (Larkin, 2015, s. 193). Mephisto'nun köylüleri çılgın bir dansa sürüklediği sahne müzikte yeniden kurulur.

Senfonik şiirlerinden “Funérailles”ın (Cenazeler) başında duyulan çanlar efekti, uzak bir savaş meydanından gelen boğuk cenaze çanları izlenimi verir; bu tamamen işitsel bir imge olsa da dinleyicide görsel bir sahne (savaşın sonra bir meydana çınlayan çanlar, dumanlı bir ufuk) canlandırır. Programlı müzik bağlamında bakılırsa, “Funérailles” somut bir şiire dayanmaz ama çok belirgin bir anlatı ve görsel çağrışım gücü vardır.

“Les Préludes” senfonik şiirinde de fırtına bölümünde orkestranın patlamaları, izleyicide bir Turner tablosundaki deniz fırtınasının görüntüsünü akla getirebilir. “Les Préludes”ün müziksel malzemesi, önce J. Autran’ın şiiri Les Quatre Éléments için yazılmış bir koro uvertüründen gelir; Liszt daha sonra bu müziği A. de Lamartine’in şiir kitabındaki Les Préludes metniyle ilişkilendirerek bağımsız bir senfonik şiire dönüştürmüştür” (Iarosh, 2016, s. 1774). Lamartine’in “hayat, ölümün prelüdüleri midir?” sorusu etrafında kurduğu varoluşçu çerçeve Liszt’in müziğinde dinleyicinin düşüncesine yön veren bir anlam işareti işlevindedir.

SONUÇ

Liszt, müziği şiir, öykü, resim, heykel ve hatta tarihsel yaşantılarla zenginleştirerek, 19. yüzyıl sanat dünyasında eşine az rastlanır bir sentez yaratmıştır. Onun bu yaklaşımı, döneminin estetik anlayışında devrimsel bir dönüşümü temsil eder. Müzikte program fikri, Liszt sayesinde bir istisna veya merak konusu olmaktan çıkıp sistemli bir sanat düşüncesine dönüşmüştür. “Müzik ve edebiyat” veya “müzik ve resim” ilişkisi, Liszt’in eserleriyle somut örneklerle kavuşmuş; bu eserler etrafında yürütülen tartışmalar, sanat felsefesinde müziğin anlamına dair kalıcı tezler ortaya koymuştur.

Liszt’in sanatlararası geçişkenlik anlayışı, zamanla geniş kabul görmüş ve sonraki kuşak bestecilere ilham vermiştir. Örneğin Liszt’in öğrencisi Camille Saint-Saëns, Danse Macabre gibi programlı eserler yazarak bu geleneği sürdürmüştür. Richard Strauss, Liszt’in açtığı yolda daha da ileri giderek senfonik şiir türünü Don Quixote, Also sprach Zarathustra, Till Eulenspiegel gibi eserlerle olgunlaştırmıştır – bunların her biri bir edebi karakteri veya öyküyü anlatır. Bedřich Smetana, Ma Vlast (Vatanım) adlı eser dizisinde ülkesinin coğrafyasını ve efsanelerini müzikle tasvir etmiştir (tıpkı Liszt’in Macaristan için yaptığı gibi). Böylece Liszt’in program müziği düşüncesi Avrupa’ya yayılmıştır. Hatta 19. yüzyıl sonlarında büyük ölçekli programlı senfoniler (Mahler gibi) ve müzikte empresyonizm (Debussy – örneğin Prelüdülerinde resimsel-şiirsel başlıklar) Liszt’in açtığı kapıdan girerek gelişmiştir.

Liszt’in konumu, sonuç olarak, dönemin estetik anlayışında yeni bir sentezin habercisidir. O, müziği diğer sanatlarla düşünmenin mümkün olduğunu göstermiş, üstelik bunu sadece teorik değil pratik olarak ortaya koymuştur. Program müzik ile mutlak müzik arasındaki karşıtlığı kendi eserleriyle tartışmaya açmış, sanatlararasılığı bir düşünce sistemi olarak somutlaştırmıştır. Bunu yaparken müziğin öz dilini korumayı başarmış; notalarla hikâye anlatıp resim çizerken bile, ortaya koyduğu eserlerin müziksel değeri ve bütünlüğü tartışılmaz kalmıştır.

Liszt, müziği tek boyutlu estetik bir obje olmaktan çıkarıp bütün sanatların buluştuğu bir sahneye dönüştürmüştür. Bu sebeple Liszt'in estetik konumu, kendi çağında ileri bir mevzi olduğu gibi, bugün de disiplinlerarası sanat çalışmalarına esin vermeye devam etmektedir. Liszt, bir Romantik dâhinin hayal gücüyle, müziği sözün ve görüntünün sonsuz ufuklarına açmış; böylece sanat tarihinde eşsiz ve özgün bir sayfa yazmıştır.

Kaynakça

- Backus, J. (1988). Liszt's Spozalizio: A Study in Musical Perspective. *19th-Century Music*, 12(2 (Special Liszt Issue)), 173-183.
- Balkan Erem, S. (2026). Franz Liszt Années de Pèlerinage I Albümünün Stil Ve Teknik Açından İncelenmesi. *Sanatta Yeterlik Tezi*.
- Brendel, A. (2001). *Alfred Brendel On Music: Collected Essays*. Chicago: A Capella Books.
- Calella, M. (2018). Raphael, the Virgin Mary, and Holy Matrimony: Recontextualizing Franz Liszt's Spozalizio. *Studia Musicologica*, 59(1-2), 3-20. doi:10.1556/6.2018.59.1-2.1
- Calella, M. (2020). Reckoning with the Past: Strategies of Musical Authorship in Liszt's Thematic Catalogue (1855/1877). *Music and Letters*, 101, 30-70. doi:https://doi.org/10.1093/ml/gcz100
- Clark, S. (2021). Traces of Tourism and Transnationalism in Liszt's Heine Settings. L. T. Philip Ross Bullock (ed.) içinde, *Song Beyond the Nation: Translation, Transnationalism, Performance* (s. 67-93). doi:https://doi.org/10.5871/bacad/9780197267196.003.0005
- Claus, C. (2019). From the "Mutual Illumination of the Arts" to "Studies of Intermediality". *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, 3(2). doi:10.4018/IJSVR.2019070104
- Ellis, K. (2011). Liszt: the Romantic artist. K. Hamilton içinde, *Liszt* (s. 1-13). Cambridge University Press. doi:https://doi.org/10.1017/CCOL9780521622042.002
- Gibbs, C. H. (2021). Liszt on the Road. J. Cormac içinde, *Liszt in Context* (s. 185-192). Cambridge University Press. doi:https://doi.org/10.1017/9781108378253.024
- Gut, S. (1989). *Franz Liszt*. Editions de Fallois L'Age d'Homme.
- Hosemann, T. (1842). 02 25, 2026 tarihinde World History: https://www.worldhistory.org/image/17640/franz-liszt-in-concert/ adresinden alındı
- Iarosh, O. V. (2016). "Les Préludes" by F. Liszt: the Experience of Synaesthetic Analysis. *Journal of Siberian Federal University Humanities & Social Sciences* 8, 9, 1773-1782. doi:10.17516/1997-1370-2016-9-8-1773-1782
- Jonathan Kregor, R. S. (2021). Program Music. In *Oxford Bibliographies*. doi:https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0303
- Knyt, E. E. (2019). Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar. *Nineteenth-Century Music Review*, 1-33. doi:10.1017/S1479409819000016
- Kregor, J. (2015). Liszt and the symphonic poem. J. Kregor içinde, *Program Music* (s. 99-128). Cambridge University Press. doi:https://doi.org/10.1017/CBO9781139506397.006

- Kupina, D. (2022). Musical Exphrasis in Ukrainian Organ Music (on the Example of “Sound of the Pinzel” by Bohdana Frolyak). *Processes Of The Interaction Of Arts*(133). doi: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257320>
- Larkin, D. (2015). Dancing to the Devil’s Tune Liszt’s Mephisto Waltz and the Encounter with Virtuosity. *19th-Century Music*, 38, 193-218. doi:<https://doi.org/10.1525/ncm.2015.38.3.193>
- Liszt, F. (1858). *Années de Pélerinage, Deuxième Année - Italie*. Mainz: B. Schott n.d.(1858) Plate 13378.1-7. 02 23, 2026 tarihinde [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP13856-Liszt_-_S161_Annees_de_Pelerinage_Deuxieme_Annee_Italie_\(schott\)_mono.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP13856-Liszt_-_S161_Annees_de_Pelerinage_Deuxieme_Annee_Italie_(schott)_mono.pdf) adresinden alındı
- Liszt, F. (1877). *Les jeux d’eaux à la villa d’este*. 02 25, 2026 tarihinde [imslp:https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/22/IMSLP432196-PM-LP09971-Liszt_-_jeux.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/22/IMSLP432196-PM-LP09971-Liszt_-_jeux.pdf) adresinden alındı
- Liszt, F. (2024). *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este. Urtext Edition*. G. Henle Verlag.
- Liu, A. (2013). Listening as gazing: Synaesthesia and the double apotheosis in Franz Liszt’s Hunnenschlacht. *Studia Musicologica*, 54(4), 379–388. doi:<https://doi.org/10.1556/smus.54.2013.4.4>
- Masrangan, A. (2025). *Geistbusters: The Search for Liberty in Authenticity Through Franz Liszt’s Interpretation of Beethoven’s music*. *Royal Conservatoire Research Portal*. doi:<https://doi.org/10.22501/koncon.3173139>
- Meyers-Riczu, J. (2025). ‘Away, Away’: Franz Liszt’s Mazeppa and the Bonds of Freedom. *Nineteenth-Century Music Review*, 1-29. doi:<https://doi.org/10.1017/s1479409824000235>
- Papanikolaou, E. (2021). Liszt and Religion. J. Cormac içinde, *Liszt in Context* (s. 163-172). Cambridge University Press. doi: <https://doi.org/10.1017/9781108378253.021>
- Perten, E. (2014). Liszt as Critic: Virtuosity, Aesthetics, and the Artist in Liszt’s Weimar Prose (1848-1861). *PhD Dissertation*. Brandeis University. doi:<https://doi.org/10.48617/etd.981>
- Polezhaeva, J. E. (2014). Demonic and Infernal Images in Franz Liszt’s Instrumental Compositions: Prosodic Aspect. *Journal of Siberian Federal University Humanities & Social Sciences*, 525-536.
- Predota, G. (2023). *Interlude*. <https://interlude.hk/wilhelm-von-kaulbach-and-franz-liszt-the-battle-of-the-huns-hunnenschlacht/> adresinden alındı
- Saffle, M. (2002). Orchestral Works . B. Arnold içinde, *The Liszt Companion* (s. 235-280). London: Greenwood Press.

Conservative Reason in Music: A Thought Experiment on Instrumental and Value Rationality

Güncel Gürsel Artıktay¹

Abstract

This chapter develops a conceptual framework for evaluating musical practices that are often described as “conservative,” including the continued circulation of canonical repertoires, the preservation of inherited pedagogies, resistance to changing evaluative standards, and programming habits that privilege a narrow set of works and composers. Rather than locating conservatism on a simple progressive–reactionary axis, the chapter distinguishes between two different levels of justification: the rationality of the means by which a practice operates and the rationality of the end that the practice serves. Drawing on Max Weber’s distinction between *Zweckrationalität* and *Wertrationalität*, I propose a two-plane vocabulary that separates instrumental rationality in action from value rationality of the goal. This distinction clarifies how a practice can be strategically effective while normatively weak, or normatively defensible while poorly implemented. The framework is then applied to two major sites in which musical conservatism emerges: institutions such as conservatories, orchestras, festivals, and archives, and platform-mediated music distribution, where recommendation systems and playlist curation can generate a form of invisible conservatism through popularity bias, retention metrics, and opaque selection procedures. The chapter concludes by defending “critical continuity” as a position that takes the epistemic and social functions of tradition seriously while refusing to exempt inherited practices from public justification, revision, and contestation.

¹ Assistant Professor, Department of Musicology, Harran University, Şanlıurfa, Türkiye
artiktay@itu.edu.tr | ORCID: 0000-0002-1874-4505

1. Introduction

In contemporary musical discourse, the term conservative is frequently used as a criticism before it is used as a description. An orchestra that repeatedly programs canonical symphonies, a conservatory that preserves a strongly lineage-based pedagogy, a jury that rewards stylistic correctness over experimentation, or a streaming platform that continuously returns listeners to the already familiar may all be called conservative. Yet the charge often does more rhetorical than analytic work. It commonly presupposes that continuity is intellectually suspect, that novelty carries presumptive value, and that inherited musical practices survive only because institutions resist change. Such assumptions are understandable in settings where exclusion, hierarchy, and gatekeeping are real concerns. Still, they do not by themselves settle the question of whether a given practice is irrational, unjustified, or merely continuous.

The central problem of this chapter is therefore not whether musical life contains conservative tendencies. It obviously does. The more difficult question is how such tendencies should be evaluated. A practice may preserve a tradition because that tradition stores forms of tacit knowledge, shared memory, and technical discipline that are not easily reconstructed from first principles. It may also preserve that same tradition because institutional actors confuse inherited prestige with self-evident value, or because they benefit from a stable system of recognition that privileges familiar works and recognized authorities. Conversely, a practice that presents itself as innovative may be normatively thin and organizationally routine, reproducing conventional market preferences under the language of disruption. The opposition between conservative and progressive, by itself, therefore explains very little.

This chapter argues that the evaluation of conservative reason in music becomes sharper once two questions are kept strictly separate. The first concerns the adequacy of means: do the actions, procedures, and institutional arrangements in question actually serve the stated aim? The second concerns the status of the aim itself: is the end being pursued normatively defensible, and can it be publicly justified? These questions are often collapsed in debate. Practices are denounced as conservative when the real objection is that their ends are exclusionary, while other practices are celebrated as progressive even when their means are ineffective or their goals remain undefined. A better vocabulary is needed.

To construct that vocabulary, I draw on Max Weber's distinction between *Zweckrationalität* and *Wertrationalität* (Weber, 1978). Rather than treating these as mutually exclusive "types" that directly classify musical institutions,

I use them as a way of distinguishing two planes on which practices can be assessed: instrumental rationality in action and value rationality of the goal. This yields a fourfold matrix. A practice may be rational on both dimensions, rational in its means but weak in its ends, defensible in its ends but ineffective in its means, or weak on both. Once this distinction is made, the category conservative becomes more precise. It no longer denotes a generic attitude toward the past. It names a family of practices whose justificatory structure must be examined.

The argument is conceptual rather than empirical. It does not offer survey data or ethnographic fieldwork. Instead, it proceeds through ideal-typical reasoning in a Weberian sense, drawing on social theory, philosophy, and scholarship on canon formation and platform governance in order to clarify the logical forms of justification that appear in musical life (Weber, 1978). The examples are drawn primarily from Western art music institutions and contemporary streaming environments, not because other musical worlds are irrelevant, but because these sites make the issues especially visible. Even so, the underlying framework is broader. It can also illuminate debates about sacred music, folk transmission, conservatism in popular music scenes, and the protective continuity of minoritized traditions.

Three premises that regularly structure arguments about musical conservatism must be stated openly at the outset. The first is the claim that innovation is inherently progressive. The second is the claim that continuity is an absence of thought, rather than a possible outcome of reflection, prudence, or inherited craft. The third is the claim that canons and repertorial hierarchies simply track excellence. None of these premises is self-validating. Innovation may be commercially driven and aesthetically shallow. Continuity may be critical, self-aware, and socially necessary. Canons may preserve genuine achievements while also sedimenting unequal access to recognition. The task, then, is neither to defend conservatism as such nor to dismiss it in advance, but to specify under what conditions continuity in music is rational, irrational, or only apparently rational.

2. Conservative Reason as an Analytical Problem

Before conservative musical practices can be evaluated, the term conservative itself must be disambiguated. In ordinary usage, it can refer to at least three different things. First, it can name a descriptive orientation toward inherited materials: repertories that remain stable across generations, pedagogies that preserve lineage, institutions that prefer continuity over disruption. Second, it can denote a normative preference for preservation, often grounded in claims

about excellence, discipline, or civilizational memory. Third, it can function polemically as a label for any practice judged insufficiently responsive to current aesthetic, social, or political demands. These meanings often overlap, but they should not be conflated. A practice may be descriptively conservative without being normatively reactionary; another may present itself as progressive while stabilizing conventional tastes through other means.

This distinction matters because musical institutions do not merely preserve or reject the past. They actively select from it. Raymond Williams (1977) called this process “selective tradition”: a culture does not inherit everything equally but organizes memory through choices about what is retained, valorized, taught, and performed. Music makes this especially clear. No institution can transmit the totality of available repertoires, techniques, genres, or historical practices. Selection is unavoidable because time, attention, rehearsal capacity, funding, and cognitive bandwidth are finite. The existence of selection, however, does not tell us which selections are justified. It only tells us that someone, somewhere, is deciding what counts as central.

Once conservatism is understood as a problem of selection rather than mere age, the analytic terrain changes. What appears as neutral preservation may in fact be a structured preference for some forms of value over others: compositional complexity over communal participation, fixity over improvisation, legibility over experimentation, prestige over access, or institutional solvency over aesthetic risk. None of these trade-offs can be evaluated without first clarifying the relevant aim. A conservatory designed primarily to train orchestral players will rationally organize its curriculum differently from a department devoted to broad musical literacy, creative practice, or community engagement. The same institutional behavior may therefore be justified in one setting and unjustified in another.

The concept of conservative reason is useful here because it shifts attention from the superficial contrast between old and new to the reasons given for continuity. A “conservative” institution is not simply one that performs old music, uses inherited techniques, or defends a canon. Many avant-garde institutions are conservative in practice when they repeatedly consecrate the same limited set of modernist legitimations. Likewise, some traditional communities are not conservative in any pejorative sense when they preserve a repertoire because doing so protects a vulnerable cultural memory or a threatened linguistic world. The relevant question is never merely whether a practice maintains continuity. It is what kind of continuity is being maintained, for whom, at what cost, and with what justificatory structure.

Three recurrent confusions distort this inquiry. The first is to equate novelty with emancipation. In commercial music ecosystems, novelty is often a sales rhythm rather than a critical achievement. The rapid turnover of tracks, playlists, or fashionable microgenres may intensify conformity rather than reduce it. The second confusion is to treat continuity as the opposite of reason. That assumption ignores the possibility that continuity may preserve tacit knowledge, tested procedures, and forms of coordination whose value becomes visible only when they are lost. The third confusion is to assume that the canon transparently records merit. In practice, canons are historical outcomes of institutional repetition, pedagogical selection, publication, criticism, and prestige accumulation. They can contain extraordinary works and exclusionary logics at the same time (Citron, 1993; Goehr, 1992).

Because these confusions are common, criticism of conservatism often misses its real object. What is objectionable in many musical institutions is not that they remember, preserve, or stabilize, but that they fail to justify why certain memories, lineages, and stabilizations deserve continued privilege. Conversely, defenders of tradition often weaken their own case by appealing to continuity alone. “This is how it has always been done” may explain why a practice exists, but it does not yet justify why it should continue. A more precise framework must therefore separate the efficacy of a practice from the legitimacy of its goal.

3. Weber, Means, Ends, and Musical Action

Max Weber’s action theory offers a productive starting point for building such a framework. Weber distinguishes between *Zweckrationalität*, action oriented toward the calculated selection of means in relation to anticipated consequences, and *Wertrationalität*, action oriented toward a value regarded as intrinsically binding, irrespective of success or outcome (Weber, 1978). Later social theory, including Parsons’s action framework, helped institutionalize Weber’s importance for thinking about the structure of social action, even when it reworked his categories in different directions (Parsons, 1949). For present purposes, however, the historical exegesis is less important than the conceptual leverage these terms provide.

In discussions of music, Weber’s distinction is often left at a high level of abstraction. It is more useful if it is operationalized into two analytically separate questions. The first is instrumental rationality in action: given a stated aim, are the chosen means coherent, effective, and likely to generate the intended result? The second is value rationality of the goal: is the aim itself grounded in explicit normative reasons that can be defended, criticized, and

revised? This translation is not identical with Weber's original typology, but it remains faithful to the basic insight that practices can be justified by different kinds of reasons. A conservatory may be highly effective at reproducing a tradition, while the value of reproducing that exact tradition remains under-argued. A platform may be technologically excellent at holding user attention, while the cultural goal implied by its design remains normatively impoverished.

Two clarifications are important. First, instrumental rationality and value rationality are not mutually exclusive. A practice can satisfy both. Indeed, many of the best institutional arrangements do exactly that: they pursue clearly articulated cultural or pedagogical goals through procedures designed to realize those goals effectively. Second, neither dimension can be inferred from the other. Efficient means do not vindicate an end. Equally, admirable ends do not guarantee competent implementation. This simple point is routinely ignored in debates about musical value, where moral approval of an aim can mask organizational weakness, and organizational success can mask normative emptiness.

Once these dimensions are separated, a fourfold matrix emerges, summarized in Table 1. In the first quadrant, a practice is high in value rationality and high in instrumental rationality. An example would be a conservatory or festival that explicitly aims to sustain shared musical literacy while also widening access to neglected works and underrepresented composers through stable procedures, curricular revision, commissioning structures, and transparent evaluative criteria. Here, continuity is not a refuge from justification; it is part of a publicly defensible cultural project. In the second quadrant, instrumental rationality is high but value rationality is low. A typical case would be season planning or digital curation optimized for ticket sales, engagement, or brand recognition without any serious defense of why those goals should dominate cultural decision-making. Such a system may function smoothly and predictably while narrowing aesthetic horizons.

In the third quadrant, value rationality is relatively high but instrumental rationality is weak. Institutions often arrive here when they adopt ambitious goals such as diversity, accessibility, or curricular renewal but fail to create the mechanisms required to realize them. Good intentions remain declarative, symbolic, or episodic. New works are programmed once without rehearsal investment; syllabus reform is announced without teacher training; access is proclaimed without changes to audition criteria or fee structures. Finally, in the fourth quadrant, both dimensions are weak. Practices in this zone persist out of inertia, prestige anxiety, imitation, or dogmatic repetition. Neither the

means nor the ends are well defended. The language of tradition functions merely as insulation against scrutiny.

The value of this matrix is diagnostic. It allows criticism to become more precise. When a practice is called conservative, one can ask: is the problem that its goal is unjustified, that its means are poor, or that both levels fail? Conversely, when a practice is defended in the name of continuity, one can ask whether what is being defended is a valuable good, a useful routine, or simply a protected hierarchy. This is also the point at which Habermas becomes relevant. The force of a normative claim does not arise from institutional repetition alone, but from its availability for public justification and criticism (Habermas, 1984). An institution that cannot state why its goals deserve allegiance is already weak on the value-rational plane, even if its procedures are efficient.

The distinction also clarifies a deeper sociological point. Musical institutions routinely convert contingent historical arrangements into apparently natural standards. A certain canon comes to appear inevitable; a particular mode of listening comes to seem universal; a narrow conception of technical mastery is treated as common sense. Once this naturalization occurs, means and ends collapse into one another. The procedure of preserving the canon is taken as proof that the canon deserves preservation. The circularity is rarely noticed because the institution experiences its own routines as reality itself. Weber's distinction breaks that circle. It reintroduces the question of ends, and with it the possibility that a practice can be successful by its own criteria while those criteria remain in need of justification.

Table 1. Combinations of instrumental rationality in action and value rationality of the goal.

	High value rationality of the goal	Low value rationality of the goal
High instrumental rationality in action	Maintaining a core repertory while systematically creating space for new works, neglected composers, and transparent revision.	Reducing programming or recommendation to familiar “hits” optimized for solvency, retention, or brand recognition.
Low instrumental rationality in action	Declaring diversity, access, or renewal as central goals but implementing them without criteria, infrastructure, or follow-through.	Arbitrary dogma: neither the ends nor the means are publicly justified.

Note. The examples are ideal-typical and meant to clarify analytic possibilities rather than classify specific institutions without further evidence.

4. Tradition, Tacit Knowledge, and the Justification of Continuity

One reason conservative musical practices cannot be dismissed wholesale is that traditions frequently carry knowledge that is difficult to formalize. Musical technique is not exhausted by explicit rules. Ensemble timing, phrasing, intonation, accompaniment sensitivity, stylistic inflection, craft habits, rehearsal etiquette, and even bodily comportment are often learned through apprenticeship, repetition, imitation, and correction rather than through fully codified propositions. In this respect, music offers a particularly vivid case of what Hayek (1945) described as the dispersion of socially relevant knowledge. Much of what matters in practice is local, embodied, and situational. It exists in people, routines, and institutions before it appears in manuals or curriculum documents.

This observation helps explain why traditions can have a rational core. A conservatory teacher who insists on certain scales, studies, fingering conventions, or repertorial sequences may not be defending the past merely because it is old. The teacher may be relying on a long-tested path through which students reliably acquire coordination, tone production, sight-reading discipline, or stylistic command. Edward Shils (1981) emphasized that tradition is not simply mechanical repetition; it is a chain of transmission through which a society hands down patterns judged worthy of preservation. Alasdair MacIntyre (1988) similarly argued that standards of rational judgment are often internal to practices and historically developed within traditions of inquiry rather than invented anew by isolated individuals. In music, this means that a tradition may preserve criteria for what counts as a good performance or adequate training in ways that are intelligible only from inside the practice.

Yet none of this establishes that any given tradition, simply as tradition, is normatively justified. The fact that continuity carries tacit knowledge does not show that the end served by continuity is good, fair, or immune to criticism. Hobsbawm and Ranger's (1983) idea of "invented tradition" remains decisive here: claims of continuity may be strategically organized to legitimize authority. A lineage may preserve real craft and a restrictive hierarchy at the same time. Pierre Bourdieu's account of cultural fields adds a further complication. Institutions do not merely recognize value; they help produce the very standards through which value is perceived, accumulating symbolic capital by presenting particular classifications as natural or universal (Bourdieu, 1993). What appears as inheritance may therefore also be a mechanism for stabilizing distinction.

This is especially clear in the history of Western art music. Lydia Goehr's (1992) analysis of the "work concept" shows how modern musical institutions

consolidated a specific understanding of what a musical work is and how it should be treated. That understanding, in turn, shaped concert life, pedagogy, archival practice, and evaluation. The canon that emerges from such a structure is not merely a sedimentation of excellence. It is a historically specific selection regime. Marcia Citron (1993) demonstrates that canon formation has also been entangled with gendered exclusions. Thus, when an institution says it is preserving tradition, one must ask whether it is preserving a repertoire because of pedagogical utility, historical literacy, and aesthetic richness, or because it is reproducing a socially familiar hierarchy under the sign of excellence.

Raymond Williams's (1977) notion of selective tradition sharpens this point. Tradition is never the total past; it is a filtered past. Some works are continually reactivated, edited, published, taught, and funded, while others remain inaccessible or legible only to specialists. To defend tradition, then, is already to defend selection. The rationality of that defense depends on whether the reasons for selection are explicit and whether the process remains open to revision. Otherwise, appeals to tradition simply convert historical success into present entitlement.

It is also important not to assume that conservatism always protects dominant groups. In some musical contexts, continuity serves the survival of threatened practices: liturgical repertoires endangered by secularization, local traditions under pressure from national standardization, or minority-language songs displaced by platform logics favoring dominant languages. In such cases, conserving a tradition may have high value rationality because it protects plural memory, cultural autonomy, or communal continuity. But even here, critical questions remain necessary. Who speaks for the tradition? Who is authorized to define authenticity? When does protection become policing? A tradition may be worth preserving while still requiring internal debate about gender, class, or generational authority.

The crucial distinction, then, is between conserving conditions of intelligibility and conserving particular power distributions. A musical world can rationally preserve techniques, reference points, and historical memory without treating every inherited hierarchy as sacred. Critical evaluation should not begin from the crude premise that continuity equals irrationality. It should begin from the more difficult question of what exactly is being conserved: knowledge, memory, coordination, prestige, exclusivity, or some unstable combination of them.

5. Canon, Repertory, and the Is–Ought Problem

Debates about canon and repertory often fail because they move too quickly from descriptive centrality to normative authority. David Hume’s is–ought distinction remains a decisive warning here: no statement about what has been valued, preserved, or admired entails by itself a conclusion about what ought to continue to be valued (Hume, 1978). G. E. Moore’s critique of the naturalistic fallacy extends the point. The good cannot be straightforwardly identified with some natural or historical property such as longevity, popularity, or institutional prestige (Moore, 1903). In musical discourse, however, such slippages are common. A repertoire is described as central, enduring, or foundational, and these descriptive predicates are then quietly converted into normative obligations.

This conversion is intellectually weak but institutionally powerful. Conservatories have limited time. Orchestras have limited rehearsal budgets. Audiences have limited attention. Survey courses and examination systems require exemplars. Under these conditions, canons serve obvious coordinating functions. They reduce complexity, create shared references, and provide a manageable sequence of works through which students and listeners can orient themselves (Goehr, 1992). In that respect, a canon can be instrumentally rational. The mistake is to treat that coordinating function as sufficient proof of normative superiority. The fact that a repertory is useful for organizing teaching or programming does not establish that it deserves monopoly status.

The concept of quality is often where this mistake hides. Institutions routinely claim that they preserve the canon because it contains the “best” works, but the criteria behind this judgment are rarely unpacked. Does quality mean formal complexity, historical influence, pedagogical utility, emotional depth, performance challenge, innovation, cultural representativeness, durability of reception, or public recognizability? These are not identical standards. A work may be pedagogically central without being the highest achievement by every measure; another may be aesthetically exceptional while poorly suited to introductory teaching. Without explicit criteria, “quality” functions less as an argument than as a prestige marker. Bourdieu’s (1993) sociology is relevant precisely because it shows how classifications masquerade as nature.

Citron’s (1993) critique of canon formation makes the issue still sharper. Exclusion from a canon is not always the result of explicit denunciation. It can occur through more ordinary mechanisms: omission from syllabi, absence from editions, lack of funding, genre hierarchy, assumptions about seriousness, and repetition of received exemplars. Once these mechanisms stabilize, the canon appears self-evident. Those excluded from it are then judged peripheral

because they were historically denied the conditions under which centrality is produced. The canon is therefore not merely a record of past judgment; it is an active machine for reproducing future judgment.

None of this means that all canons are illegitimate or that institutions must abandon core repertoires. The stronger conclusion is that canons require explicit normative articulation. If an institution maintains Beethoven, Bach, or the nineteenth-century symphonic tradition at the center of its curriculum or programming, it should say why. The answer may be that these works provide unmatched resources for teaching form, counterpoint, orchestration, large-scale listening, or interpretive discipline. Such reasons are intelligible. But once stated, they can also be compared against other goods: representational breadth, local cultural relevance, new creation, or the repair of historical neglect. This is where Habermas's (1984) emphasis on public justification becomes decisive. A canon may survive criticism, but it should not survive by refusing criticism.

The is–ought gap also explains why appeals to audience preference are insufficient. A season planner may say, accurately, that familiar repertory sells more tickets. But the conclusion “therefore familiar repertory ought to dominate the season” does not follow without an additional premise such as “maximizing ticket revenue is the primary good this institution should pursue.” Publicly funded institutions, educational bodies, and civic festivals often cannot simply assume that premise. Their missions usually include education, stewardship, cultural plurality, and support for new work. If those ends matter, then purely market-based reasoning is normatively incomplete even when it is instrumentally sophisticated.

The most defensible position is neither the sanctification nor the abolition of the canon. It is the treatment of the canon as a working set rather than a sacred list: a revisable structure of shared reference whose contents and proportions remain subject to declared aims, criticism, and periodic review. This position does not dissolve standards. It requires standards to become explicit. Once that happens, disagreements about repertory become more serious and less rhetorical. One can then ask whether a curriculum truly needs the repertoire it protects, whether a season design genuinely balances memory with discovery, and whether a canon functions as an opening into musical history or as a closure against it.

6. The Rational Kernel of Conservatism: Defenses and Limits

Critique of musical conservatism is necessary, but it is weakened when it ignores the best arguments on the other side. Not all defenses of continuity are

fallacious. At least four lines of reasoning give conservative musical practices a *prima facie* rational standing under specific conditions.

The first is epistemic conservatism. In epistemology, the conservative idea is that existing beliefs or practices may enjoy default rational status unless defeated by strong counterevidence, partly because constant revision is costly and because inherited structures often encode prior learning (Christensen, 1994). Translated into musical pedagogy, this suggests that a conservatory need not abandon a lineage-based technical method merely because alternatives are imaginable. If the existing method produces reliable results, burden of proof matters. Radical curricular innovation can impose costs on students, teachers, and institutions; it can also destroy comparability across levels of training. As McAllister (2021) argues, however, conservatism becomes dogmatic when it ceases to be responsive to defeaters. The default status of an inherited practice is not indefinite entitlement. It remains rational only while counterevidence, exclusionary effects, and superior alternatives are seriously assessable.

The second defense is prudential rather than strictly epistemic. Thinkers skeptical of rationalist redesign, from Burke to Oakeshott and Hayek, argued in different ways that inherited institutions often embody practical intelligence that centralized or abstract reason fails to anticipate (Burke, 1982; Hayek, 1988; Oakeshott, 1991). Applied to music, the point is not that tradition is sacred but that complex practices cannot always be rebuilt at will without collateral loss. An ensemble culture, a pedagogical sequence, or an apprenticeship model may include supports that become visible only once they are removed. This argument has force, especially where tacit coordination matters. Yet it is not a veto against change. Its rational conclusion is gradualism, experimental reform, and humility about redesign—not unconditional deference to inherited authority.

The third defense concerns the social function of shared reference. A canon can provide common material through which teachers, performers, critics, and audiences communicate. Without some shared repertorial coordinates, musical discourse fragments and pedagogical continuity weakens. Goehr's (1992) historical work helps explain why institutions depend on such reference points, while Shils (1981) reminds us that traditions often organize belonging as much as knowledge. Shared memory is not trivial. Musical communities need repertoires that can be cited, contested, and reinterpreted across time. But again, the coordination argument establishes at most that some selective core is functionally useful. It does not prove that a particular inherited distribution deserves indefinite centrality, nor that other works should remain peripheral.

The fourth defense is perhaps the most important: tradition is not identical with the status quo. This distinction is often ignored in polemical debates. The status quo refers to a current configuration of power, prestige, and resource allocation. Tradition refers to patterns of transmission across time. The two may overlap, but they are not the same. A tradition can contain internal criticism, self-revision, and disputes over standards. Shils (1981) saw traditions as dynamic rather than merely inert; Popper (1963) argued that tradition plays a rational role only when it remains open to criticism; MacIntyre (1988) emphasized that traditions of inquiry often develop through conflicts internal to them rather than through external replacement. In music, this means that defending tradition does not require defending every existing institutional arrangement. One may preserve a repertoire while changing access routes, performance practice, teaching authority, or evaluative criteria.

These defenses indicate that there is a rational kernel within conservatism, but only under stringent conditions. First, the practice must be defeasible: institutions must be able to say what kinds of evidence, argument, or social cost would count against the inherited arrangement. Second, criteria of value must be articulated rather than smuggled in under the language of excellence. Third, continuity must be distinguished from monopolization. A core repertoire may be justified, but monopoly over attention, funding, and prestige is a further claim requiring separate defense. Fourth, protective continuity must not be confused with immunity from accountability. A tradition that cannot state its ends, answer criticism, or revise its procedures has ceased to be rationally conservative and has become merely self-protective.

There is also a symmetrical danger on the other side. Some forms of anti-conservative rhetoric reproduce their own hidden conservatism. The constant demand for novelty can stabilize market rhythms, shorten memory, and reward only those innovations that fit existing circuits of visibility. Adorno and Horkheimer's (2002) critique of cultural standardization remains suggestive here, as does Williams's (1977) reminder that institutions can selectively absorb the new without altering their deeper structures. In other words, the language of disruption can become a routine. This is why the relevant opposition is not old versus new. It is justified continuity versus unjustified continuity, and thoughtful change versus empty change.

7. Institutional Conservatism in Conservatories, Orchestras, and Festivals

The general framework becomes more concrete when applied to musical institutions. Conservatories, orchestras, festivals, archives, and publishing

networks do not merely transmit music; they organize the conditions under which music becomes legible, valuable, and professionally consequential. In Bourdieu's sense, they participate in the struggle over legitimate classification (Bourdieu, 1993). What counts as serious music, what counts as training, what counts as a canonical work, and what counts as an appropriate listener are all partly institutional effects.

Conservatories offer the clearest case. They are structurally predisposed toward continuity because their task is not only to produce expression but to reproduce competences. Scales, études, harmonic models, counterpoint exercises, standard repertoire, and juried progression systems create comparability across cohorts. Teacher lineages help stabilize expectations, and common curricular sequences allow institutions to evaluate achievement with some consistency. In that sense, conservatory conservatism is not mysterious. It is often instrumentally rational relative to the goal of producing technically reliable performers within limited time. A violin department cannot teach every style equally, and a piano curriculum built around standard repertory can efficiently cultivate reading, touch, historical familiarity, and audition readiness.

The difficulty begins when these instrumentally rational procedures are silently converted into claims about the whole of musicianship. A curriculum organized around the needs of orchestral or recital culture may then present itself as a universal account of musical excellence. Improvisation, composition, community practice, vernacular traditions, and technologically mediated musicianship can appear secondary not because they are judged and rejected through explicit criteria, but because the inherited curriculum naturalizes one path as the path. This is precisely where value rationality becomes decisive. If the institution's actual goal is elite orchestral reproduction, its means may be coherent. If its stated goal is broad musical education, creative pluralism, or social access, then the same means may be normatively misaligned. Criticism is strongest when it targets this misalignment rather than continuity as such.

Orchestras face a related but distinct set of pressures. Rehearsal time is expensive, audiences are uncertain, donors often prefer familiarity, and administrative cultures tend toward predictability. Programming a season around a stable canonical core is therefore highly intelligible as an instrumentally rational strategy. Familiar works reduce marketing risk, lower interpretive uncertainty, and allow institutions to signal seriousness through recognized names. Yet the fact that such programming is intelligible does not make it sufficient. If an orchestra claims a civic, educational, or publicly funded mission, exclusive dependence on canonical "hits" becomes harder to justify. The issue is not that Beethoven or Tchaikovsky should disappear. It is that

the institution must state why repeated concentration on a narrow band of repertoire best serves its mission, and what mechanisms it has created to ensure that preservation does not become monopoly.

Some organizations respond through balancing strategies: pairing canonical works with commissions, embedding contextual programming, building multi-season commitments to neglected composers, or connecting core repertoire to wider historical narratives. These strategies illustrate the first quadrant of the matrix discussed earlier. They preserve shared reference while opening institutional space for revision and expansion. Other organizations make the language of innovation central to their branding yet invest little in rehearsal, interpretation, or long-term audience development for unfamiliar work. They occupy the third quadrant: good ends, weak means. Still others optimize almost entirely for ticket predictability and donor reassurance. Such orchestras may be operationally competent but normatively thin if they never clarify why financial caution should dominate every cultural objective.

Festivals complicate matters further because they often derive legitimacy from curation itself. A festival can be conservative by repeating a fixed prestige canon, but it can also be conservative while appearing innovative. Contemporary music festivals, for example, sometimes recycle the same narrow set of legitimating names, aesthetic codes, and institutional gatekeepers, thereby stabilizing an avant-garde orthodoxy. The lesson is straightforward: conservatism is not a style label. It is a governance pattern. Any institution becomes conservative in the analytically relevant sense when it converts a historically contingent selection into a self-protecting norm without adequate public reasons.

Archives and publishing infrastructures show another dimension of the problem. Works that are edited, digitized, recorded, and distributed become teachable and performable; works that remain inaccessible remain conceptually peripheral no matter how often institutions declare openness. Thus, institutional conservatism operates not only at the level of taste but at the level of infrastructure. What exists for performers and students is partly what institutions have made available. A chapter or season devoted to neglected repertory cannot succeed if parts, editions, metadata, and performance materials remain difficult to obtain. In such cases, calls for diversification fail not only because of ideology but because means have not been built. Again, the framework matters: one must ask whether the problem lies in goals, implementation, or both.

The most productive criticism of institutions therefore does not demand permanent novelty. It demands declared ends, visible criteria, and reviewable

procedures. A conservatory should be able to say what kind of musician it aims to form and why that aim deserves allegiance. An orchestra should be able to explain how its programming structure relates to memory, discovery, public mission, and financial survival. A festival should specify whether it seeks prestige confirmation, aesthetic experimentation, public pedagogy, or scene-building. Without such articulation, appeals to tradition or innovation remain slogans. With it, conservative practices can be defended, criticized, or redesigned in more exact terms.

8. Invisible Conservatism on Platforms: Streaming, Recommendation, and Playlist Governance

If conservatism in institutions is often explicit, conservatism on digital platforms is frequently opaque. Streaming services and social media interfaces present themselves as engines of discovery, personalization, and frictionless abundance. The user is told that everything is available and that recommendation systems are there to help navigate excess. Yet the relevant question is not whether platforms sort music. They must. The question is according to what objectives they sort it, what biases those objectives generate, and how those biases structure the listener's horizon.

Research on streaming repeatedly shows that recommendation environments are shaped by commercial imperatives such as retention, engagement, and reduced churn, alongside editorial curation and infrastructural design (Morris & Powers, 2015; Eriksson et al., 2019; Prey, 2020). This does not mean that platforms consciously defend tradition in any ideological sense. Their conservatism is often an emergent effect of optimization. When systems reward prior popularity, low-friction familiarity, skip resistance, or playlist compatibility, already visible tracks and artists can receive disproportionate reinforcement. Óscar Celma (2010) described this dynamic through the contrast between the promise of the “long tail” and the practical tendency toward “long fail”: digital abundance does not automatically yield diverse discovery. What is technically available may remain culturally invisible.

This helps explain the notion of invisible conservatism. No curator needs to say “we privilege the familiar.” No institution needs to defend a canon. The system can still reproduce conservative outcomes by amplifying previous success, narrowing recommendation neighborhoods, and translating listener history into probabilistic sameness. From the user's perspective, the process feels personalized rather than conservative. The recommendation appears to emerge from the listener's own preferences, even when those preferences

are being recursively stabilized by the platform's design. What looks like individualized exploration can therefore become a loop of managed familiarity.

The effects on musical culture are significant. First, popularity bias privileges actors who already possess advantages in visibility, marketing resources, catalog depth, and playlist placement. Second, niche, experimental, local, or minoritized repertoires may remain difficult to encounter unless users already know to seek them out. Third, the playlist form can subtly alter listening itself. As Prey (2020) notes, curatorial power is not limited to selecting tracks; it shapes the temporal and affective organization of listening. When music is encountered primarily through mood-based, activity-based, or low-attention playlists, the conditions for engaging larger forms, historically situated repertoires, or difficult works may narrow. In this sense, platform conservatism does not simply preserve old content. It can also preserve narrow modes of attention.

The black-box character of recommendation systems intensifies the problem. Eriksson et al. (2019) emphasize how difficult it is for users to know how streaming platforms organize visibility. The Centre for Data Ethics and Innovation literature review similarly notes the relevance of popularity bias, representational bias, and the lack of clear public evaluative metrics for music recommendation systems (Hesmondhalgh et al., 2023). This opacity matters normatively because it blocks contestation. In a concert institution, one can at least identify the program, the artistic director, or the mission statement. On a platform, the logic of selection is distributed across code, editorial practice, business priorities, and interface design. Responsibility becomes harder to locate precisely where cultural steering becomes more pervasive.

None of this implies that algorithmic curation is inherently irrational. Relative to commercial goals, such systems may be highly instrumentally rational. If the end is to keep users listening, reduce abandonment, and channel attention into monetizable streams, recommendation engines can be extremely effective. The criticism arises when platforms, regulators, or publics imply broader ends—cultural diversity, fair visibility, listener education, horizon expansion—while maintaining systems optimized almost exclusively for retention. Under those conditions, the means may be strong while the value rationality of the goal remains weak. The platform succeeds technically by criteria too narrow for the social role it implicitly claims.

A more balanced assessment also requires noting that digital systems could, in principle, be designed otherwise. Recommendation systems can be tuned toward exploration, calibrated diversity, local discovery, or the strategic insertion of low-visibility works. The claim that platforms produce conservative outcomes is therefore conditional and falsifiable, not metaphysical.

It would be weakened by robust evidence that recommendation architectures reliably broaden listening over time, reduce visibility concentration, and do so through transparent, stable commitments rather than occasional promotional campaigns. Popper's (1963) insistence on defeasibility is useful here. The problem is not that platforms sort; it is that their sorting often escapes clear public standards.

There is a historical irony in this. Digital music culture is commonly narrated as the end of gatekeeping, yet it often replaces visible gatekeepers with distributed and less accountable ones. The older concert canon and the newer recommendation loop differ technologically, but they may converge functionally when both channel attention toward a limited set of already validated objects. Adorno and Horkheimer's (2002) critique of standardization remains resonant, not because streaming simply repeats mid-century mass culture, but because the tension between formal abundance and effective repetition persists. The novelty of the interface should not obscure the conservatism of the outcome.

9. Critical Continuity: Toward a Normative Model

The preceding analysis suggests that debates about musical conservatism should avoid two symmetrical errors. The first is to treat tradition as intrinsically irrational and rupture as inherently emancipatory. The second is to treat tradition as intrinsically legitimate and therefore exempt from scrutiny. Both positions obscure the difference between the rationality of means and the rationality of ends. What is needed instead is a normative model that preserves the cognitive and social goods of continuity without allowing inherited arrangements to hide from criticism. I call this model critical continuity.

Critical continuity is not a compromise born of indecision. It is a demanding institutional stance. Its first requirement is explicitness about ends. Institutions and platforms should state what goods they are trying to secure: technical discipline, shared memory, public access, artistic risk, local cultural preservation, fair visibility, or some combination of these. Without explicit ends, continuity becomes a reflex and innovation becomes a slogan. The second requirement is the separation of preservation from monopoly. A core repertoire may be justified; monopoly over resources, prestige, or attention is a further claim that must be argued independently. The third requirement is revisability. Traditions remain rational only when they can name the circumstances under which they would alter their criteria, curriculum, programming, or recommendation logic.

A practical way to formulate critical continuity is through diagnostic questions, condensed in Table 2. What good is being protected by this continuity? Who benefits from the current arrangement, and who remains systematically unseen? What criteria govern selection? Are those criteria publicly available and periodically reviewed? What evidence would count as a defeater for the inherited arrangement? What infrastructures—commissions, editions, teacher training, metadata, rehearsal time, discovery tools—exist to make declared values actionable? These questions do not force an institution toward permanent expansion or indiscriminate pluralism. They force it to become answerable.

For musical institutions, critical continuity implies several concrete commitments. Conservatories should distinguish clearly between training for specific professional pathways and claims about the whole of musicianship. If a curriculum is heavily centered on a canon because it prepares students for orchestral auditions, that is a limited and intelligible rationale. It should not be presented as a neutral statement of universal musical value. Orchestras should treat the canon as a working set of public memory rather than as an immutable list. This means establishing multi-season strategies for new work and neglected repertoires, revising explanatory materials, and designing audiences rather than merely measuring them. Festivals should disclose their curatorial aims and avoid mistaking brand coherence for cultural necessity.

For platforms, critical continuity requires recognizing recommendation systems as sites of cultural governance. If a service claims to support discovery, diversity, or artist development, these aims must be translated into measurable design priorities rather than appended to retention logic as public relations language. Diversity metrics, visibility audits, and exploration incentives would not abolish commercial goals, but they could make explicit the trade-offs that are currently hidden in opaque optimization. Hesmondhalgh et al. (2023) are particularly useful here because they show that the ethical question is not merely whether algorithms recommend effectively, but what kind of musical culture their criteria help produce.

Critical continuity also matters for traditions outside dominant institutions. When continuity protects vulnerable musical practices, the model does not demand reckless openness in the name of liberal abstraction. Protective boundaries can be justified when they sustain a threatened language, ritual form, or communal memory. But the same standard still applies: the aim should be stated, the authority structure should be discussable, and internal critique should not be dismissed as betrayal. A tradition becomes strongest

when it can explain why it persists and how it will respond to pressure, rather than treating every question as an external attack.

The deeper philosophical point is that continuity deserves neither automatic suspicion nor automatic reverence. Burkean prudence, Oakeshottian skepticism toward over-rationalized redesign, Hayekian sensitivity to dispersed knowledge, MacIntyrean attention to tradition-constituted reasoning, Popperian criticism, and Habermasian public justification can all be brought into productive tension here (Burke, 1982; Habermas, 1984; Hayek, 1945, 1988; MacIntyre, 1988; Oakeshott, 1991; Popper, 1963). Critical continuity is the name for holding those insights together. It rejects the fantasy that musical life can be rebuilt from zero, but it equally rejects the fantasy that inherited forms speak for themselves.

A rational musical culture, on this view, is not one that abolishes standards, memory, or lineage. It is one that knows what these things are for, what they cost, and how they can be revised without dissolving the goods they carry. The point is not to replace conservatism with permanent volatility. It is to transform unexamined conservatism into accountable continuity.

Table 2. Diagnostic questions for evaluating continuity in musical institutions and platforms.

Dimension	Guiding question	Signs of rational continuity	Warning signs
Goal	What good is being protected or advanced?	Explicit pedagogical, cultural, civic, or artistic rationale.	Appeal to precedent, prestige, or familiarity alone.
Selection	How are works, styles, or artists chosen?	Published and reviewable criteria tied to mission.	Opaque reputation loops or informal gatekeeping.
Revision	What would count as a defeater?	Regular review, critique procedures, and willingness to recalibrate.	Immunity from criticism and indefinite self-confirmation.
Infrastructure	Are the declared aims materially supported?	Resources for commissions, editions, teacher training, metadata, rehearsal time, or discovery tools.	Symbolic commitments without institutional follow-through.

Note. The table is not a scoring instrument; it is a compact checklist for testing whether continuity is justified, operationalized, and open to criticism.

10. Conclusion

This chapter has argued that the label conservative becomes analytically useful only when musical practices are evaluated on two distinct planes. Instrumental rationality in action concerns whether an institution, pedagogy, program, or platform effectively realizes its stated end. Value rationality of the goal concerns whether that end itself can be defended by explicit normative reasons. Once these planes are separated, debates about conservatism become less rhetorical and more exact. One can distinguish strategically competent but normatively weak forms of continuity from defensible but poorly implemented attempts at preservation or reform.

The argument also showed why tradition cannot be reduced either to irrational inertia or to unquestionable authority. Traditions may transmit tacit knowledge, coordinate shared memory, and protect vulnerable musical worlds. They may also naturalize exclusion, monopolize prestige, and confuse historical success with present entitlement. The same is true of canons. They can function as useful structures of reference while remaining selective and revisable. Their existence does not excuse institutions from stating the standards by which they select, exclude, and prioritize.

Applying the framework to institutions and platforms clarified two forms of conservatism. In conservatories, orchestras, and festivals, conservatism often appears as explicit continuity justified by pedagogy, solvency, prestige, or mission. In streaming environments, conservatism is more often invisible: a product of popularity bias, playlist governance, and optimization criteria that quietly favor familiarity. In both cases, the decisive issue is not whether continuity exists, but whether the ends being served are publicly defensible and whether the means align with those ends.

The constructive proposal of critical continuity follows from this diagnosis. Continuity in music should be treated neither as a self-justifying inheritance nor as a residue to be overcome by default. It should be defended, where it is defensible, as a revisable practice with articulated aims, explicit criteria, and identifiable defeaters. Conversely, where continuity protects hierarchy without argument, narrows musical possibility without necessity, or conceals its own standards, it should be criticized without hesitation. Reason in music does not require choosing between tradition and change. It requires learning to ask better questions of both.

References

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944).
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature* (R. Johnson, Ed.). Polity Press.
- Burke, E. (1982). *Reflections on the revolution in France* (C. C. O'Brien, Ed.). Penguin Classics. (Original work published 1790).
- Celma, Ò. (2010). *Music recommendation and discovery: The long tail, long fail, and long play in the digital music space*. Springer.
- Christensen, D. (1994). Conservatism in epistemology. *Noûs*, 28(1), 69–89. <https://doi.org/10.2307/2215920>
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press.
- Eriksson, M., Fleischer, R., Johansson, A., Snickars, P., & Vonderau, P. (2019). *Spotify teardown: Inside the black box of streaming music*. MIT Press.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.
- Habermas, J. (1984). *The theory of communicative action: Volume I, Reason and the rationalization of society* (T. McCarthy, Trans.). Beacon Press.
- Hayek, F. A. (1945). The use of knowledge in society. *American Economic Review*, 35(4), 519–530.
- Hayek, F. A. (1988). *The fatal conceit: The errors of socialism*. University of Chicago Press.
- Hesmondhalgh, D., Campos Valverde, R., Kaye, D. B. V., & Li, Z. (2023). *The impact of algorithmically driven recommendation systems on music consumption and production: A literature review*. Centre for Data Ethics and Innovation. <https://www.gov.uk/government/publications/research-into-the-impact-of-streaming-services-algorithms-on-music-consumption/the-impact-of-algorithmically-driven-recommendation-systems-on-music-consumption-and-production-a-literature-review>
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Hume, D. (1978). *A treatise of human nature* (L. A. Selby-Bigge & P. H. Nidditch, Eds.). Oxford University Press. (Original work published 1739–1740).
- MacIntyre, A. (1988). *Whose justice? Which rationality?* University of Notre Dame Press.
- McAllister, B. (2021). From one conservative to another: A critique of epistemic conservatism. *Southwest Philosophy Review*, 37(2), 167–186. <https://doi.org/10.5840/swphilreview202137247>
- Moore, G. E. (1903). *Principia ethica*. Cambridge University Press.

- Morris, J. W., & Powers, D. (2015). Control, curation and musical experience in streaming music services. *Creative Industries Journal*, 8(2), 106–122. <https://doi.org/10.1080/17510694.2015.1090222>
- Oakeshott, M. (1991). *Rationalism in politics and other essays* (New and expanded ed.). Liberty Fund.
- Parsons, T. (1949). *The structure of social action: A study in social theory with special reference to a group of recent European writers* (2nd ed.). Free Press.
- Popper, K. R. (1963). *Conjectures and refutations: The growth of scientific knowledge*. Routledge.
- Prey, R. (2020). Music streaming playlists and curatorial power. *Social Media + Society*, 6(2). <https://doi.org/10.1177/2056305120933291>
- Shils, E. (1981). *Tradition*. University of Chicago Press.
- Weber, M. (1978). *Economy and society: An outline of interpretive sociology* (G. Roth & C. Wittich, Eds.). University of California Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.

Uluslararası M¼zik Araştırmaları: Makam Teorisi ve Analizi, Vokal Anlatı ve M¼zikal Oyunculuk, Felsefi Yaklaşımlar

Editör:

G¼lay Karamahmutolu