



T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

KLASİK DÖNEM VE POSTMODERN DÖNEM BESTECİ
ESERLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet Güneş AÇIKGÖZ

Malatya-2015

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

KLASİK DÖNEM VE POSTMODERN DÖNEM BESTECİ
ESERLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet Güneş AÇIKGÖZ

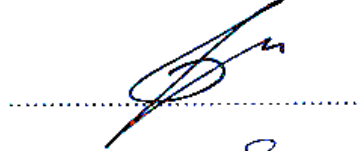
Danışman: Prof. Dr. Turan SAĞER

Malatya-2015

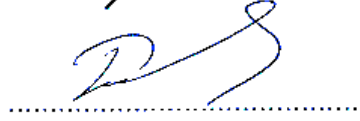
KABUL VE ONAY SAYFASI

Mehmet Güneş AÇIKGÖZ tarafından hazırlanan; "Klasik Dönem ve Postmodern Dönem Besteci Eserlerinin İncelenmesi" başlıklı bu çalışma; 01 Haziran 2015 tarihinde yapılan sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS BİTİRME TEZİ olarak kabul edilmiştir.

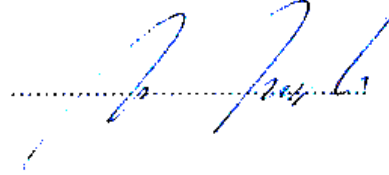
Prof. Cemal YURGA
BAŞKAN



Prof. Dr. Turan SAĞER
DANIŞMAN



Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
ÜYE



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

ONAY
...../2015
Prof. Dr. Celal ÇAKAN
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Turan SAĞER'in danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım "**Klasik Dönem ve Postmodern Dönem Besteci Eserlerinin İncelenmesi**" başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mehmet Güneş AÇIKGÖZ

TEŞEKKÜR

"KLASİK DÖNEM VE POSTMODERN DÖNEM BESTECİ ESERLERİNİN İNCELENMESİ "

Akademik hayatımın başından beri bana yol gösteren ve araştırmam boyunca her yerde ve her zaman beni dinleyen, fikirlerini ve bilgisini paylaşmaktan korkmayan danışmanım Prof. Dr. Turan SAĞER'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca ufukumuzu bir kademe daha yükselten Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU, Prof. Cemal YURGA ve Doç. Dr. Ilgım KILIÇ'a teşekkürlerimi sunarım.

Lisans eğitimim boyunca dersleriyle, akademik hayatımın temelini oluşturan tüm değerli hocalarım ve eğitimci tavırları ve sağlam karakterleriyle değerli iş arkadaşlarım Yard. Doç. Dr. Engin GÜRPINAR, Yard. Doç. Dr. Onur ZAHAL ve Arş. Gör. Fırat ALTUN'a tüm desteklerinden dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, çalışmam boyunca her zaman beni destekleyen ve sevgisiyle güç veren değerli eşim Neşe AÇIKGÖZ'e ve desteklerinden dolayı değerli kardeşim Buse AÇIKGÖZ'e en içten sevgilerimi sunarım.

Mehmet Güneş AÇIKGÖZ

ÖZET

KLASİK DÖNEM VE POSTMODERN DÖNEM BESTECİ ESERLERİNİN İNCELENMESİ

AÇIKGÖZ, Mehmet Güneş
Yüksek Lisans, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Turan SAĞER
Haziran-2015, XIV+143 sayfa

Bu araştırmanın amacı, Postmodernizm kavramının; plastik sanatlar, sinema ve müzik alanındaki gelişmelerini incelemek, ayrıca müzik alanındaki Postmodern Dönem sanat oluşumlarının, yalınlık ve açıklık akımlarından etkilenmesiyle, Klasik Dönem sanat oluşumları ile arasında bir ilişki olup olmadığını tespit etmektir. Bu nedenle nitel bir araştırma olup karşılaştırmalı müzik analizi modeli kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma evrenini, Klasik Dönem grubundan; Joseph Haydn "Piano Sonate No. 8 G-Major", Wolfgang Amadeus Mozart "Piano Sonata No:16 in C major, K. 545", Ludwig Van Beethoven "Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 2" adlı besteciler ve belirtilmiş eserleri, Postmodern Dönem grubundan ise; Michael Nyman "The Sacrifice", Philip Glass "Solo Piano, Metamorphosis One", Arvo Part "Fur Alina" adlı besteciler ve eserleri oluşturmaktadır. Ayrıca bestecilerin eserleri "Random" yöntemiyle belirlenmiştir.

Araştırmanın doğası gereği herhangi bir ölçme aracı kullanılmamıştır, ancak; analize söz konusu olan eserler internet ve İnönü Üniversitesi kütüphanesinden edinilerek "Klasik Form Analizi Metodu" ile analizler gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilerin analizi için SPSS 21 paket programı kullanılmış; Yüzde (%) değerler tablolarla belirtilmiştir.

Araştırmanın sonucunda; Klasik Dönem ve Postmodern Dönem bestecilerinin eserlerindeki benzerlikler ve farklılıklar belirlenmiştir. Klasik Dönemde araştırmada incelenen Haydn, Mozart ve Beethoven eserlerinin motif kullanma yüzdeliğinin, tarihsel bir sıralama gösterdiği, eserinde motife en çok önem veren bestecinin Beethoven olduğu ve bu eserler ışığında Klasik Dönemin eser özellikleri tespit edilmiştir. Postmodern Dönemde incelenen eserler ışığında en fazla 8 motif kullanıldığı, neredeyse tamamının aynı motiflerden oluşan eserlerin yanı sıra motifin sürekli değiştiği eserlerin de bulunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca müzikte ve sanatta tanımsız bırakılan Postmodern anlayışın kısaca tanımı yapılmıştır.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara dayalı olarak çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Postmodern Dönem, Klasik Dönem, Form Analizi.

ABSTRACT

THE INVESTIGATION OF THE CLASSICAL AND POSTMODERN PERIOD COMPOSERS' ARTWORKS

ACIKGOZ, Mehmet Gunes

M.S. Inonu University, Institute of Education Sciences

Music Teaching Department

Advisor: SAGER, Turan Professor Dr.

June-2015 XIV + 143 pages

The aim of this study is to observe the developments of the term Post-modernism in fields of plastic arts, cinema and music . It also, aims to determine whether there is a relationship between the art formations in music of Post-modern era and the Classical period by being effected by plainnes and clarity movements. Thus, this is a qualitative research in which comperative music analysis method has been used. The study is composed of both Classical period composers and artworks such as Joseph Haydn “Piano Sonate No. 8 G-Major”, Wolfgang Amadeus Mozart "Piano Sonata No:16 in C major, K. 545”, Ludwing Van Beethoven “Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 2” and Post-modern period composers and artworks such as Michael Nyman “The Sacrifice”, Philip Glass “Solo Piano, Metamorphosis One”, Arvo Part “Fur Alina". In addition, the woks of the artists have been determined “randomly”.

As a course of the study’s nature, not any measuring technics have been used: however, the analyzed artworks have been taken from the internet and Library of Inonu University and they have been analyzed by means of “Classical Forms of Analaysis Method”. SPSS packed programme has been used in order to analyse the information obtained from those sources and percent values have been expressed with tables.

At the end of the study, the similarities and differences between the Classical and Post-modern period artists' artworks have been exhibited. It has been noted that Haydn, Mozart and Beethoven, whose artworks have been evaluated in Classical Period, all used motives in their works with a historical sequence but the one that used it most was Beethoven. It has been possible to determine the characteristics of the artworks of classical period by observing them. On the other hand, by searching artworks of the post-modern era, it has been revealed that artists of that period used maximum eight methods in their works. Although in nearly all of these works the same motives were used, there were still some in which the methods that were applied varied constantly. In addition, in this study, a definition has been created for the post-modern understanding which didn't have an exact definition in fields of music and art so far. Furthermore, some suggestions have been made thanks to the results that were obtained at the end of the study.

Key Words: Classical Period, Postmodern Period, Form analysis .

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	i
TEŞEKKÜR	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xiv
BÖLÜM I	1

GİRİŞ	1
-------------	---

1.1. Problem Durumu	1
---------------------------	---

1.2. Araştırmanın Amacı	1
-------------------------------	---

1.3. Problem Cümlesi	2
----------------------------	---

1.4. Alt Problemler	2
---------------------------	---

1.5. Araştırmanın Önemi	2
-------------------------------	---

1.6. Sayıtlar	2
---------------------	---

1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları	2
--	---

1.8. Tanımlar	3
---------------------	---

BÖLÜM II	4
KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	4
2.1. KURAMSAL BİLGİLER	4
2.1.1. Sanat	4
2.1.2. Sanatta Modernizm ve Postmodernizm'in Tarihsel Süreci	6
2.1.3. Modern ve Postmodern Sanat	19
2.1.4. Postmodern Sanatın Kavramları	20
2.1.5. Postmodernizm ve Plastik Sanatlar	26
2.1.6. Postmodernizm ve Sinema	30
2.1.7. Müzik ve Dönemlerin Oluşumu	33
2.1.8. Müzikte Klasik Dönem	39
2.1.9. Müzikte Postmodern Dönem	48
2.2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	56
BÖLÜM III.....	60
YÖNTEM.....	60
3.1. Araştırmanın Modeli	60
3.2. Çalışma Grubu	60
3.3. Veri Toplama Teknikleri	61
3.4. Veri Toplama Araçları	61
3.5. Verilerin Analizi.....	62

BÖLÜM IV	63
BULGULAR VE YORUM	63
4.1. Klasik Dönem Bestecilerinin Eserleri Analizi.....	63
4.1.1.W.A. Mozart Kv. 545 Numaralı 16. Sonat'ın Analizi.....	63
4.1.2. F. J. Haydn N°: 8 Sonat'ın Analizi	70
4.1.3. L. v. Beethoven Op.2 No.1 F majör Sonat'ın Analizi	78
4.2. Postmodern Bestecilerinin Eserleri Analizi.....	90
4.2.1. Philip Glass "Metamorphosis One" Eserinin Analizi.....	90
4.2.2. Arvo Part "Fur Alina" Eserinin Analizi.....	93
4.2.3. Michael Nynman "The Sacrifice" Eserinin Analizi.....	101
BÖLÜM V.....	108
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	108
5.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemi Klasik Dönem Bestecilerinin Eser	
Özelliklerine Yönelik Sonuçlar	108
5.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemi Postmodern Dönem Bestecilerinin Eser	
Özelliklerine Yönelik Sonuçlar	109
5.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemi Postmodern ve Klasik Dönem Bestecilerinin	
Eserleri Arasında Benzerlikler ve Farklılıklara Yönelik Sonuçlar	111
ÖNERİLER.....	113
KAYNAKÇA.....	114
EKLER.....	121

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1 Giddens, Modern Öncesi ve Modern Dönem'de Güven ve Risk Oluşumları.....	8
Tablo 2 Giddens, Postmodernlik ve Modernlik Farklılıkları	16
Tablo 3 Müzik Dönemleri Tarih Aralıkları ve Gelişmeler	35
Tablo 4 Çalışma Grubu Tablosu	60
Tablo 5 W.A. Mozart Kv. 545 Numaralı 16. Sonat'ın Allegro Bölümünün Analizi	63
Tablo 6 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma.....	64
Tablo 7 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma.....	65
Tablo 8 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma.....	66
Tablo 9 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma.....	67
Tablo 10 Motif 5'e İlişkin Sınıflandırma.....	68
Tablo 11 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.	69
Tablo 12 Haydn N ^o : 8 Sonat'ın Allegro Bölümünün Analizi.....	70
Tablo 13 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma.....	71
Tablo 14 Motif 2 ^a 'ya İlişkin Sınıflandırma	72

Tablo 15 Motif 2 ^b 'ye İlişkin Sınıflandırma	73
Tablo 16 Motif 3'İnci'ye İlişkin Sınıflandırma.....	74
Tablo 17 Motif 3 Çıkıcı'ya İlişkin Sınıflandırma	75
Tablo 18 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma.....	76
Tablo 19 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.	77
Tablo 20 L. v. Beethoven Op.2 No.1 F majör Sonat'ın Allegro Bölümünün Analizi.....	78
Tablo 21 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma.....	79
Tablo 22 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma.....	81
Tablo 23 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma.....	85
Tablo 24 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma.....	87
Tablo 25 Tüm Motiflerin Form Öğelerine Dağılımı.....	89
Tablo 26 Philip Glass "Metamorphosis One" Eserinin İlk Bölümünün Analizi.....	90
Tablo 27 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma.....	90
Tablo 28 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma.....	92
Tablo 29 Tüm Motiflerin Form Öğelerine Dağılımı.....	92
Tablo 30 Arvo Part "Fur Alina" Eserinin İlk Bölümünün Analizi.....	94

Tablo 31 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma.....	94
Tablo 32 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma.....	95
Tablo 33 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma.....	96
Tablo 34 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma.....	97
Tablo 35 Motif 5'e İlişkin Sınıflandırma.....	98
Tablo 36 Motif 6'ya ilişkin sınıflandırma	99
Tablo 37 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.....	100
Tablo 38 Michael Nynman "The Sacrifice" Eserinin Analizi.....	101
Tablo 39 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma.....	101
Tablo 40 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma.....	102
Tablo 41 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma.....	103
Tablo 42 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma.....	103
Tablo 43 Motif 5'e İlişkin Sınıflandırma.....	104
Tablo 44 Motif 6'ya İlişkin Sınıflandırma.....	105
Tablo 45 Motif 7'ye İlişkin Sınıflandırma.....	105
Tablo 46 Motif 8'e İlişkin Sınıflandırma.....	106

Tablo 47 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.....	106
Tablo 48 Klasik Dönem ve Postmodern Dönem Benzerlikleri.....	111
Tablo 49 Klasik Dönem ve Postmodern Dönem Farklılıkları	112
Tablo 50 Biçim Değerlendirme Formu Örneği.....	121
Tablo 51 Motif Değerlendirme Formu Örneği.....	121

ŞEKİLLER DİZİNİ

Resim 1 Ducamp , "Pisuvar"	27
Resim 2 Carlo Maria Mariani, Parnassus Allegrosi	28
Resim 3 David Hockney, "Sunbather"	29

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Sanatta "Postmodern" kavramı, her zaman ikilem içinde okura ve ilgililere sunulmuştur. Her tanımında modernin daha açık bir ifade ile sunulması ve modernin getirdiği yenilikler, postmodern kavramının, modern yapı ile anılmasına sebebiyet vermektedir. Eserler, yapıtlar, düşünce ve toplumsal düşünce olarak iki dönemin birbirinden tamamen ayrı olduğu çok az bilinmekteyken bu durumu net bir şekilde açıklayan Jean-François Lyotard olmuştur. 1950'lerde başladığı iddia edilen bu dönem sanatta her zaman yeniliği ve yaratıcılığı savunan modern dönemin aksini gösteren bir ifade yöntemi olmuştur.

Modern dönemin yaratılarında sanat, artık halk için yapılmaktan çıkmış ve toplum tarafından kolayca anlaşılabilir yaratının sanat olmadığı. yorumları getirilmiştir. Sanatta postmodern oluşumun temel inancı ise anlaşılabilen her şeyin sanat olacağı olmuştur. Bu durumun sanatta belirli kurallarla işleyen ve klasisizm olarak adlandırılan Klasik Dönem ile bir benzerlik taşıyabileceğine inanılmış ve araştırmanın temel problem durumu Klasik Dönem ve Postmodern Dönem yaratılarında benzerlikler ve farklılıklar olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Yapılan araştırmanın amacı Postmodernizm kavramının sanata etkisinin nasıl olduğunu genel olarak kavramaktır. Sanat dalları içerisinde resimde, sinemada ve Avrupa Müzikolojisi'nin incelemekte geç kaldığı müzik alanlarında gelişimini belirtmektir. Yapılan incelemeler sonucunda, öncelikle müzik sanatının en keskin kuralları ile eserlerini yazan klasik dönem bestecileri ile kuralları hiçe sayan ancak bir yandan da tüm akımları içinde toplayan ve özgürleşme dönemi olarak görülen postmodern dönem bestecilerinin eserleri arasındaki farklar açığa çıkarılmıştır. Bu farkları yakalamak için Postmodern Dönem nedir? Klasik Dönem Nedir? Bu dönemlerin tarihsel gelişimi nasıl olmuştur? Dönemlerin en belirgin bestecileri kimlerdir? vb. sorular cevaplandırılmış, seçilen eserlere belirli analiz yöntemleri uygulanmış ve karşılaştırma yapılmıştır.

1.3. Problem Cümlesi

Bu araştırmada cevaplanması gereken problem cümlesi “Postmodern ve Klasik Dönem bestecilerinin eserleri arasında bir ilişki var mıdır?” biçimde belirlenmiştir.

1.4. Alt Problemler

1- Klasik Dönem bestecilerinin eser özellikleri nelerdir ?

2- Postmodern Dönem bestecilerinin eser özellikleri nelerdir?

3- Postmodern ve Klasik Dönem bestecilerinin eserleri arasında benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?

1.5. Araştırmanın Önemi

Klasik ve Postmodern dönem farklılıklarını açığa çıkaran ilk araştırma olarak bu dönemdeki bestecilerin analizi ve dönemlerin belirgin farklılıklarını ortaya çıkarması ile öğrencilere ve akademik çalışanlara yol gösterecektir.

1.6. Sayıltılar

Mevcut kaynakların ve analiz yöntemlerinin yeterli ve güvenilir olacağından hareket edilmesi araştırmanın üzerinde şekillendiğı sayıltıdır.

1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmanın sınırlılığını, Klasik Dönemde “Viyana Klasikleri” olarak bilinen Ludwig Van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart ve Joseph Haydn, Postmodern Dönem’de ise dönemin öncüleri olarak bilinen Michael Nyman, Philip Glass ve dini eserleri ile bilinen postmodernist Arvo Part oluşturmaktadır. Araştırmada analiz edilen eserler "Random" yöntemi ile seçilmiştir.

1.8. Tanımlar

Modernizm: Yeni bir dünya görüşünü, kültürel bir gelişmeyi, yeni bir yaşam tarzını belirtmektedir. Modernizm, Ortaçağ'ın düşünüş tarzı ve yaşam kalıplarına bir tepkinin ürünüdür. (Yıldırım, 2010: 704)

Postmodernizm: Basitleştirilmiş bir ifadeyle “postmodern” sayılan tutum üst-anlatılara karşı inançsızlıktır. (Lyotard,2013)

BÖLÜM II

KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. KURAMSAL BİLGİLER

2.1.1. Sanat

Sanat, insanoğlunu etkileyen ve ondan etkilenen bir güçtür. İnsanlığın varoluşundan beri her zaman ve her ortamda bulunmuştur. Farklı ortamlarda farklı malzemelerle bir araya gelse de üretenin duygularını anlatmak için kullandığı ve başka insanların duygularını da kontrol edebilen bir olgu olmuştur.

Keşfedilen bu olgu insanoğlunun duygularıyla meydana geldiğinden, gelişimleri her zaman birlikte oluşmuştur. Geçen her yıl ile beraber insanlık bir kademe daha gelişmiş ve sanatı her zaman beraberinde geliştirmiştir.

Peki “Sanat nedir?” Taklit mi? Yaratıcılık mı? Emek mi? Şov mu? Günah mı? vb. tam olarak sanatı tanımlayamadan, sanatı tanımlamak için daha fazla soru sormaktayız. Ancak; sanat İngilizce’de art sözcüğüyle eşleşmesiyle beraber bu sözcüğün iki anlamı bulunmaktadır: İlki beceri, hüner ve yetenek anlamına gelirken; diğer bir anlamı ise bir beceriye, yeteneğe dayalı olarak bazı nesnelerin yapımını öğrenme ve öğretme tarzı olarak anlaşılmaktadır. Ayrıca bu sözcüğün etimolojisine bakıldığında Latince “ars” kelimesinden türediği bilinmektedir. (Özgünoğdu, 1994: 1)

Sanatın ne olduğu ve işleviyle ilgili düşünceler tarih boyunca oldukça üzerinde durulan sorulara ve araştırmalara sebep olmuştur. Sanat bazı düşünürlere göre tamamen duyguların dışı vurumu olarak tanımlanmakta bazı düşünürler ise sanatın tamamen estetikten ibaret olduğunu savunmaktadır. Platon ve Aristoteles ise sanatı, “mimesis” yani taklit olarak temellendirirken; Schopenhauer, şeylerin özünü yani idesini ortaya koyan bir isteme yöntemi olarak anlatmaktadır. (Karaca, 2009: 9-10).

Yapılan her sanat eseri sanatın hangi dalında olursa olsun her zaman evrenselliğini korumakta ve tüm insanlığa seslenebilmektedir. Ancak, her toplum ve kültür tarafından aynı anlamda anlaşılmamaktadır. Bu nedendir ki iki ressam kendi tuallerine bir ağaç çizdiklerinde iki ressam da farklı ağaçları çizer ve milyonlarca kişiden bu iki ağaç için yorum istense, iki ressamın iki farklı ağacına milyonlarca farklı yorum getirilebilir. Bu nedenle sanat eserlerinin kişiselliği sanatın tanımını da her zaman kişisel yapmaktadır.

Ancak, “Sanat” ansiklopedik tanımlara göre, en genel anlamıyla yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olarak anlatılmakta ve sanat tanımının içinde yer alan sanat dalları örnek verilerek ancak bir tanım çıkarılabilmektedir. Genel olarak sanat, tüm dünyada genel bir tanımının olmayışı, neyin sanat olduğu, neyin sanat olmadığı tartışmalarda yer alan bir başlık olmuştur.

Sanat dalları; sanatın temel gücüdür, altyapısıdır, maddeleridir. İnsanoğlunun kendi yetilerine uygun olanı seçerek çeşitli nesnelere ve oluşları kullanarak ortaya çıkardıkları eserlerin belirli başlıklarda toplanmasıdır. Günümüze kadar ulaşılmış birçok sanat dalı bulunmaktadır; sahne sanatları, plastik sanatlar, görsel sanatlar ve müzik bunlardan bazılarıdır. Tabii ki çağın gelişmesi teknolojinin hayatımıza girmesi ile bazı sanat dallarının yok olması veya yeni sanat dallarının oluşması yadsınamaz bir gerçektir. Örneğin; Fotoğraf makinesi keşfedilene kadar fotoğraf sanatı gibi bir olgudan bahsedemeyişimiz gibi.

Her sanat dalı insanoğlunun belirli dönemlerine eşlik etmektedir. İnsanoğlu ise geçmişte yaşadığı durumları tarihi kullanarak belirli gruplara ayırmış ve içinde bulunduğu tarihi belirli dönemlerle adlandırmıştır. Sanat ise bu ayrılan dönemlerin içinde şekillenmiş ve her döneme ait sanatsal özellikler geliştirmiştir. Çünkü sanatçı sanatı yönlendiren bir güçtür. Örneğin; kökeni Fransızcadan gelen, orta çağ ve reformasyon arasında kalan tarihi dönemde, ilk olarak İtalyan sanatçı Giorgio Vasari tarafından Vite’de kullanılmış “*renaissance*” (*Rönesans*) tüm sanatsal güçler tarafından benimsenmiş veya etkilenilmiş ve yaratılan eserlerin hemen hepsinde bizlere o dönemin izlerini yansıtmaktadır. (BBC, Science and Nature, 2007)

Sanatsal dönemler, sanatı daha iyi anlamak ve ayrıştırmak için bizlere büyük kolaylık sağlamaktadır. Genelde halk müziğinden kesin çizgilerle ayrıştırılmış ve yüksek kültürle bağdaştırılan çoksesli yapıya sahip “Dünya Sanat Müziği'nin” tarihsel gelişimini incelediğimizde; Rönesans (1450–1600), Barok Dönem (1600–1750), Klasik Dönem (1750–1821), Romantik Dönem (1820–1900), Modern Dönem (20. yüzyıl) ve tartışmalara sebep olan Postmodern Dönem (Günümüz) olarak tarihsel bir sıralamaya ulaşılmaktadır.

Bu dönemlerin oluşmasının en büyük sebebi dönemleri yaşatan bestecilerin aynı özelliklerde eserler yazmasıdır. Her dönemin kendine ait özelliklerinin oluşması ise doğal olarak bu sebeptendir.

Yapılan bu çalışmada ise müzikte keskin kuralların olduğu Klasik Dönemin ve modernizmden bile özgürcü olmayı savunan Postmodern Dönem bestecilerinin eserlerindeki farklar ve benzerlikler açığa çıkarılmıştır.

2.1.2. Sanatta Modernizm ve Postmodernizm'in Tarihsel Süreci

Postmodernizm terimi, İngilizce'de “sonra” anlamındaki “*post*” ve İngilizce'de “çağdaş” anlamındaki “modern” kelimesinden oluşmuştur. “Modernizm-sonrası” gibi bir kavramı kullanmak, modernizmin izlerinin tamamen silinmiş olduğu izlenimi bıraktığı için bazı düşünürler bu terimi “late modernizm” olarak kullanır çünkü *modernizm sonrası* anlamına gelen bu terim modernliğin bittiğinin bir göstergesi olmuştur.

Modernizm'in artık gücünü kaybetmesinin sebebi nedir? Post kavramı ne anlama gelmektedir? Hangi düşünürler postmodernizmi savunur? Ya da hangi düşünürler postmodernizmi aslında modernizm devamı olarak görür? Bu gibi soruların cevaplanabilmesi için öncelikle modernizm kavramını tanımlamamız gerekmektedir.

2.1.2.1 Modernizm

Modernizm, aydınlanma hareketine dayalı olan “modern” kelimesi latince “modernus” kelimesinden türetilmiştir. Modernus ise latince “Modo” dan türetilmiştir ki bu kelimenin anlamı “hemen şimdi” demektir. “Modern” kelimesi latince “Modernus” şekliyle ilk defa 5. yüzyılda Hıristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. (Kızılcelik, 1994: 87). Modernizm, yeni bir dünya görüşünü, kültürel bir gelişmeyi, yeni bir yaşam tarzını belirtmektedir. Modernizm, Ortaçağ’ın düşünüş tarzı ve yaşam kalıplarına bir tepkinin ürünüdür. (Yıldırım, 2010: 704)

Modernizme sosyolojik açıdan bakan Giddens'e göre 17. Yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. Bu yaklaşım moderniliği belirli bir zaman süreci ve coğrafi çıkış noktasıyla ilişkilendirir. Fakat, onun temel karakteristiklerini de şu an için bir kara kutu içinde dikkatlice istiflenmiş olarak bir kenara bırakır. (Giddens, 2012)

Giddens sosyolojik açıdan modernizm ve modernizm öncesi oluşumları "güven" ve "risk" olgusuyla incelemiştir. Bu incelemenin tablosu şu şekildedir;

Tablo 1 Giddens, Modern Öncesi ve Modern Dönem'de Güven ve Risk Oluşumları

	MODERN ÖNCESİ Genel Bağlam: Bölgeselleşmiş güvenin egemen rolü	MODERN Genel Bağlam: Yerinden çıkarılmış soyut sistemlere yönelik güven ilişkileri
Güven	Zaman-uzam içimdeki toplumsal bağları istikrarlı kılmada düzenleyici araç <i>akrabalık ilişkileri</i> .	Toplumsal bağları istikrarlı kılma aracı olarak dostluk ya da cinsel yakınlıkla ilgili <i>kişisel ilişkiler</i> .
	Tanıdık bir ortam sağlayan yer olarak <i>yerel topluluk</i> .	Belirsiz zaman-uzam aralıklarındaki ilişkileri istikrarlı kılma yolu <i>soyut sistemler</i> .
	İnsan yaşamını ve doğanın Tanrısal bir yorumunu sağlayan inanç ve ritüel uygulama tarzları <i>dinsel kozmolojiler</i> .	Geçmiş ile geleceği bağlantılandırma yolu <i>geleceğe-yönelik düşünce</i> .
	Bugün ile geleceği bağlantılandırma yolu <i>gelenek</i> .	-
Risk	Bulaşıcı hastalıkların yaygınlığı, iklimin güvenilmezliği, sel baskınları ya da diğer doğal felaketler gibi <i>doğadan kaynaklanan</i> tehdit ve tehlikeler.	Modernliğin <i>düşünümselliğinden</i> kaynaklanan tehdit ve tehlikeler.
	Yağmacı ordular, yerel beyler, haydutlar ve hırsızlardan kaynaklanan <i>insan şiddeti tehdidi</i> .	Savaşın endüstriyeleşmesinden kaynaklanan <i>insan şiddeti tehdidi</i> .
	<i>Dinsel kayradan yoksun kalma</i> ya da kötü bir büyüünün etkisine girme.	Modernliğin düşünümselliğinin benliğe uygulanmasından kaynaklı <i>kişisel anlamsızlık tehdidi</i> .

(Giddens,2012)

Modernizm, çağdaşlık ve aydınlanma demektir ki, modernite ile birbirinden ayırmak gerekir. Modernite diyince akla yine bu dönemde dini inanışların zayıflamasıyla oluşan gerilimler ve sıkıntılar, kapitalizmle gelen metalaştırma ve piyasaların genişlemesi, kitle kültürünün etkisinin artması, bürokrasinin işgal ettiği özel hayat ve cinsiyetler arası ilişkiler üzerine değişen düşünceler gelir. (Butler, 2013) Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir (Jeanniere, 1994: 16). Kısaca özetlemek gerekirse “modern” kavramının ilk anlamı Hıristiyan olmak, günümüzde ulaştığı son anlamı ise batılı olmaktır.

Modernizm düşüncesi ise bir aydınlanma projesi olarak sürekli ve doğrusal bir ilerleme anlayışı üzerine oturmaktadır. Bu ilerlemenin, aydınlanma felsefesine göre belli bir amacı vardır. Söz konusu amaç, ideal toplum düzeni olarak ifade edilmektedir. (Şaylan, 1996: 18).

Sosyal bilim yazılarında, başlangıcı 1300'lü yıllara uzanan Rönesans dönüşümünün biçimlendirdiği düşünce ve hayat tarzının egemen olduğu zaman dilimi modern dönem olarak ifade edilmektedir. (Yıldırım, 2010:704) O halde modern dönem anlayışını yalnızca yaşadığımız 20. yüzyıla ait olarak görmek pek doğru olmayacaktır. Modern zaman dilimi, kendisine en yakın dönemden bir adım daha önde olmak anlamı taşımaktadır. Bu şu anlama gelmektedir ki, "romantik dönem" bestecileri "klasik dönem bestecilerine" göre modernidir. Ancak nasıl oluyorda biz 20. yüzyıla modern diyoruz? Bu sorunun cevabı Modern dönemi diğerlerinden ayırmak için Butler'ın tanımında gizlidir. Butler'a göre Modernizmin getirdikleri romanda, resimde, müzikte belirgin değişikliklere sebep olmuştur. Modernist bir eseri şu iki uzanım üzerinden yani, kışkırtıcı nitelikte yeni bir fikre ve özgün bir yönetime sahip olup olmadığıyla tanımlayabiliriz.

Modernist eserlerin gerçekten belirgin ayrıcalıkları vardır. Bu ayrıcalıklar; üslup, teknik ve düşünce olmak üzere üç başlıkta toplanabilir. Bu başlıklar yine Butler'ın dediği gibi romanda, tiyatrodada, resimde ve müzikte belirgin olarak görülmüştür. Berthold Brecht'in yazdığı Kurt Weill'in bestelediği "Üç Kuruşluk Opera"nın final bölümünde "Macheath" adlı karakterin idam edilmesi gerekecektir. Ancak, karakter rolünün dışına çıkarak yazara bu sahnenin böyle bitmemesi gerektiğini söyler. Bu da eseri modernizm çatısında toplayan en önemli özelliktir. Igor Stravinski "*Sacre du printemps*" adlı eserinde daha önce hiç duyulmamış, son derece çığgın sayılabilecek düzensiz ritimler oluşturmuştur. Bu yeni üslupların oluştuğunu gösterir. J. Cage, "Water Walk" adlı eserinde piyanoda kollarının sığıdığı kadar tuşa aynı anda basması, eserinde günlük kullanılan araç gereçleri belirli saniyelerde birbirine vurması, yere atıp kırması ve yine aynı eserde kokteyl yapıp içmesi gibi şeyler Butler'ın da modernist eser tanımında dediği gibi kışkırtıcı nitelikte yeni ve özgün olmasıyla modernist eser olmayı hakeden eserlerdendir.

2.1.2.1.1. Müzik ve Avangard Akım

Askeri anlamda kullanılmış, "öncü birlik" anlamına gelen Fransızca kökenli *avangard* kelimesi, 19. yüzyılda ilk kez sosyalist Saint-Simon tarafından siyaset dilinde kullanıma girmiş ve modernliğin dünyasını temellendirmiştir. Düşünce sistemini temsil eden "avangard" kavramını bilim ve sanayi dünyası üzerinden bu kez sanatın alanına taşımaya çalışan Simont, 1830'larda bilim ve iş dünyasına söylediği şu sözlerle de inancını kutsayacaktır: "Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür" (Artun, 2010: 20, Aktaran: İlkyaz, 2013).

Avangard sanat, yerleşik, geçerli ve egemen olana karşı siyasi, felsefi, sosyal, dinsel vb. karşı çıkışın sahibi, öncü ve devrimci tutuma işaret eder. Ortaya çıkış nedeni mevcut düzene karşı tepkiyle beraber alternatif de sunmasıdır. (msxlabs.org)

Sanat alanında kullanımından hemen hemen 100 yıl sonra avangard terimi, 1950'li yılların sanatına mal edildi ve somut bir akımı tanımlayan bir kavram anlamı kazandı. 1950-60 yıllarının müzik dünyasında Stockhausen, Ligeti, Berio, Nono, Maderna, Lutoslavski gibi isimler avangard akımı müziğine taşıyan bestecilerdendir. Tüm bu bestecilerin arasında avangard sanatın önde gelen ismi John Cage'dir. Yaptığı açıklamada dünyada var olan her türlü sesi müzikal ses olarak kabul edilebilir, algılanabilir olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda besteci her türlü malzemenin, müzik materyali olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Cage'in yazıları, performansları için yaptığı sık sık ayrıntılı yazılı açıklamalar, kompozisyonları için yaptığı açıklamalar ve müzikal unsurlar, uzun ve üretken kariyeri boyunca tüm yirminci yüzyılda modernist olarak, postmodern kaynağa olağanüstü zengin ve estetik çeşitli kanıtlar bırakmıştır. (Perloff, 2002)

Erdal'a göre, 20. yüzyıl müziği 3 dönemde ele alınabilir.

- 1900 – 1918 (Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar geçen arayışlar dönemi)
- 1919 – 1945 (İki Dünya Savaşı arası dönem klasizme dönüş, dizisel yazının gelişmesi)

- 1946 ve Sonrası (Yeni arayışlar dönemi) olarak sınıflanabilir. (Erdal, 2013: 54)

1950'lerin sonlarında ve 60'larda gelişen her yeni akım avangard müzik literatüründe bir dal oluşturmaktadır. 1950'li yılların sonunda Doğu Avrupalı besteciler rastlamsal öğeleri barındıran müziğin dokusu üzerinde yoğunlaşan bir yapı geliştirdiler. Besteciler açık ve serbest form düşüncelerini değişik olanlarla paralel olarak geliştirme tavrını benimsediler. Bu nedenle avangard kavramını birkaç üslupla tanımlamak mümkün değildir. (Erdal, 2013: 56)

Avangard gelişmelerini eserlerinde benimseyen tüm sanatçılar, yaşadıkları dönemde eserlerini sunarken her zaman zorluklarla karşılaşmıştır. Avangard terimi anlam itibariyle mevcut sisteme karşı çıkmaktan gelmektedir. Dolayısıyla sunulan eserler o döneme uygun eserler olmadığı gibi "uygunsuz" ya da "bu müzik olamaz" gibi sözlere maruz kalmıştır. Bu gibi eserlerin başlangıcı ise ilk başta tonal müziğin son bulmasıyla oluşmuştur.

Webern "Yeni Müziğe Doğru" adlı yazısında, müziğin gelişimini maddelerle belirtmiştir ki bu gelişmeler şöyledir;

- Diyatonic gam.
- Kilise modlarının yıkılması.
- Formlarla ilgili olarak, polifoninin giderek artan bir bütünlük yoluyla en büyük verimine ulaşması.
- Tüm eserin tek bir nota dizisiyle, yansıma, kankrizan, değiştirilmiş ritim vb. yapılarak kurulması.
- Ezginin gelişmesi.
- Majör ve minörler.
- Kromatizmin kazanılması.
- Enstrümantal müziğin sahneye çıkması.
- Enstrümanların çalınmasının bir sanatı oluşturması.
- Folk şarkılarıyla yeni bir ifade.
- Beethoven.
- Tonal alanın kazanılması.

- Klasik dönem.
- Tonalitenin parçalanması.

Webern aynı yazısında "Tonalitenin yavaş yavaş kalkmış olması şaşırılacak bir durum değildir. Kilise modlarının nasıl birer birer yok olduğunu biliyoruz, ki o zaman bile ağlayıp sızlanmalar olmamıştır." demiştir. (Webern, 1988)

Bu gelişmelere "oniki ton müziği" eklenmiştir. Bu müziği çok kötü bir şekilde "atonal" denmiştir ki Schoenberg bu kavramla çok eğlenmiştir. Çünkü, "atonal", "notasız" demektir. Bu da anlamsızdır elbette. Asıl anlatılmak istenen tonaliteye bağlı kalmayan müziktir. Artık tonaliteden tamamen vazgeçilmiştir.

Webern anlatılarının sonunda "oniki ton müziği"ni anlatmak için eski bir Latin deyişini örnek vermiştir. Bu deyişe göre:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

(Webern, 1988)

Webern'in verdiği bu deyişte "Çiftçi Arepo İşleri Yürütür." sözüyle, on iki ton müziğinin aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı, sağdan sola, soldan sağa, tüm yönlerde eserlerin bir düzen içinde olduğunu eserlerin asla rastlantısal olarak yazılamayacağını savunmuştur.

Modern dönemde gelişmeler, müzikte olduğu kadar tüm sanat dallarında da zorlu bir beğeniden geçmiştir. Çünkü insanların geçmiş beğenilerini tamamen alt üst eden gelişmeler oluşmaktadır. İnsanlardan bu gelişmeleri beğenmesini beklemeden yeni oluşumlar başlamaktadır. Bu durum bazı eleştirmenleri ya da sanatçıları oldukça rahatsız etmektedir. Avangard akımla gelen bu çılgın düşüncelere gösterilen olumlu tepkiler, her sanatçı ve düşünürden alınamamıştır. Hatta bazı düşünürler avangard akımın bittiğini savunarak, avangard akımın kendini tekrarlamaya başladığını ve bunun avangard akımın tanımıyla bile uyuşmadığını savunmuşlardır.

"Avant-garde düşüncesinin, bugün can çekişmesinin nedeni olarak, sanatçıların içine düştükleri aşılmaz akademizm olarak gösteriliyor. "Tablosuz sergiler, John Cage'in çok ciddi, ama müziksiz sessiz konserleri, görüntüsüz durum filmleri..." Eğer görececek, duyacak, algılayacak dokunacak bir şey yoksa, Beaubourg'a gitmeye gerek yok." Paris'in ünlü Beaubourg Kültür Merkezi'nde iki yıl önce düzenlenen "Yok Sergiler" ve öteki yan etkinlikler için yapılan bu yorum, avant-garde'in soluğunun tükenme çizgisine geldiğinin de işaretiydi. 1967 yılında Avant-garde düşünceden nefret eden sanat eleştirmeni Beaudelarie "Sanatın sonunu demiyorum, çağdaş sanat düşüncesinin sonunu yaşıyoruz." demişti avant-garde düşüncesini eleştirerek. " (Batur, 1988)

Eleştirilen bu avangard oluşum "modernist akım" olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar çılgınlık olarak tanımlansa da, dinleyenler, izleyenler, eleştirenler kolay alışamasa da tabii ki oluşmasındaki en büyük sebep, dönemin sanatçılarının işbirliği içinde olmasıdır. Bu işbirliği müzikte; Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern'in yakın temasları, işte böylesine bir işbirliğinden doğar. İşte bu işbirliği hem onlara hem de bizlere, dönemin genel eğilimine dönüşen "modernist akım" anlayışını getirmiştir.

Sadece bestecilerin birliği değil tabiki 20. yüzyılın önemli ressamlarından Henri Matisse yaptığı bir açıklamada "Bunca zaman sonra anladım ki, tonlar arası ilişkilerde gerçek bir renk armonisinden söz edebiliriz ve bu armoni, tıpkı müzikal kompozisyonlarda görülen armoniye benzer." diyerek sanatlar arası bir işbirliğinde olduğu ortadadır. (Butler, 2013)

Bu nedenledir ki şuan "modernist akım" ve "avangard akım"ı tartışıyorsak bunun en büyük sebebi yukarıda da bahsedildiği gibi dönemde yaşayan tüm sanatçıların işbirliğinin olmasıdır.

2.1.2.2. Postmodernizm

“...Avrupa’da bir hayalet geziniyor: Postmodernizm...Postmodern hayaletin dokunmadığı neredeyse tek bir entelektüel faaliyet alanı yok. Bu hayalet , mimariden zoolojiye kadar her kültürel disiplinin üzerinde iz bırakıyor; biyoloji, ormancılık, coğrafya, tarih, hukuk, edebiyat ve tüm sanat dalları, tıp ,siyaset, felsefeye kadar uzanıyor. Ancak bu şekilsiz varlık gene de bir hayalet ve oldukça korkunç bir hayalet olarak kalıyor....” (Dochherty,1993:7)

20. yüzyılın önemli bazı gelişmelerini kısaca belirttikten sonra bilmeliyiz ki, bugün içinde bulunduğumuz zamanda bizi modernliğin de ötesine götüren bir dönemin başında bulunmaktayız. Bu geçiş dönemini adlandırmak için göz kamaştırıcı çeşitlilikle bazı terimler ileri sürülmüştür. Bunlardan birkaçı, “bilgi toplumu”, “tüketim toplumu” gibi kesinlikle yeni bir toplumsal sistemin çıkışını işaret ederken, çoğunluğu ise “postmodernlik”, “postmodernizm”, “endüstri sonrası toplumu” gibi daha önceki dönemin kapanmak üzere olduğunu işaret eder. Giddens'e göre bu gibi terimlerden daha çok dikkat çeken ve tartışmalara yol açan terim ise “postmodernlik kavramıdır. Bu kavramı popüler hale getiren kişi ise Jean-François Lyotard olarak örneklendirilebilir.

Postmodernizm, 19. yüzyıl’ın sonundan itibaren bilim, edebiyat ve sanatta oyunun kurallarını etkilemiş olan dönüşümlerden sonra kültürün içine düştüğü yeni hali ve değişiklikleri gösteriyor. Bilimin gelişmesi, kuşkusuz tüm dünya devletlerini etkilemekte ve yeni kültürlerin oluşmasını sağlamaktadır. Gelişen iletişim teknolojileriyle tüm dünya, hızlı bir şekilde “kültürleşme” ye başlamış ve yaşanan her olgu, toplumun gündemini oluşturmaktadır. Esas olan bu değişim, toplumların post endüstriyel çağa, kültürlerin postmodern çağa girerken bilginin statü değiştirdiğidir. Lyotard'ın aşırı basitleştirilmiş bir ifadesiyle “postmodern” sayılan tutum üst-anlatılara karşı inançsızlıktır ki bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemelerin bir sonucudur. (Lyotard, 2013)

Postmodernizm 1970’li yılların ikinci yarısında, tam bir tarih vermek gerekirse mimari içinden gelişen sanatsal bir akım olarak 1977 yılında Charles Jencks’in lanse ettiği bir hareket olarak tartışma alanında dolaşıma başladı. İlk olarak “postmodernismo” kelimesinin ortaya çıkması 1930'lara tekabül etmektedir. Unamuno ve Ortega'nın ve

Frederico de Onis'in yazılarında Modernizm sonrası meselesi gündeme gelmiştir ki burada ie kapanan bir postmodernizm söz konusudur. Ayrıntılarda saklanmış mükemmelliyetçilik ve ironik yapılarla birlikte modernizm sonrası yapıları oluşmaya başlamıştır. De Onis postmodernizm adını "ultramodernismo" olarak söz etmektedir. (Akay,2013)

Lyotard'ın hipotezine göre; postendüstriyel toplumlara girilmesiyle, kapitalizmin mantığının değişmesiyle, kültürel çelişkiler çağında, postmodern bir çağa girmişiz demektir. Bu geçiş dönemi, Lyotard'a göre 1950'li yıllara kadar götürülebilir. Bu da Avrupa'nın savaş sonrası yeniden inşasına tekabül etmektedir. (Aktaran: Akay,2013) Postmodernliğin kurucusu olarak bilinen J. F. Lyotard görüşlerini desteklemek için örnek olarak Jorge Lois Borges'in öykülerini göstermiştir. Borges öykülerinde zaman, ölüm, labirentler, düşler ve mitoloji gibi konuları yazmaktadır. Bugün bu temalar postmodernizm için bir altyapı teşkil etmektedir. (Zeka, 1994: s.7-9).

Modernizm ve modernizm öncesini incelediği gibi Giddens sosyolojik açıdan postmodernlik ve modernlik oluşumlarını da incelemiştir. Bu incelemenin tablosu şu şekildedir;

Tablo 2 Giddens, Postmodernlik ve Modernlik Farklılıkları

POSTMODERNLİK	MODERNLİK
1- Günümüzdeki dönüşümleri epistemolojik terimlerle anlar ya da epistemolojiyi tümüyle kenara iter.	1- Bir bölünme ve dağılma duygusu yaratan kurumsal gelişimleri belirler.
2- Günümüzün toplumsal dönüşümlerinin merkezkaç eğilimleri ve bunların altüst edici karakteri üzerinde odaklanır.	2- Yüksek modernliği, dağılmanın küresel bütünleşmeye yönelik egemen eğilimlerle diyalektik olarak bağlantılı olduğu bir koşullar kümesi gibi görür.
3- Benliği deneyimin bölünmesiyle, çözülmüş ya da parçalanmış olarak değerlendirir.	3- Benliği, yalnızca kesişen güçler alanı olmaktan öte bir şey olarak görür; aktif düşünümsel kimlik süreçleri modernlikle olasıdır.
4- Hakikat savlarının bağlamsallığını tartışır ya da bunları “tarihsel” olarak görür.	4- Küresel nitelikteki sorunların önceliği göz önüne alındığında, hakikat savlarının evrensel özelliklerinin kendilerini bize karşı konulmaz biçimde dayattığını ileri sürer. Bu gelişmelerle ilgili sistematik bilgi modernliğin düşünümselliği tarafından engellenemez.
5- Bireylerin küreselleştirici eğilimler karşısında hissettikleri güçsüzlüğü kuramsallaştırır.	5- Güçsüzleşme ve güçlenme diyalektiğini hem deneyim hem de eylem bağlamında analiz eder.
6- Günlük yaşamın “boşaltılmasını” soyut sistemlerin devreye girişinin bir sonucu olarak görür.	6- Günlük yaşamı, soyut sistemlere karşı, yitimi olduğu kadar, yeniden temellükü de içeren etkin bir tepkiler bütünü olarak görür.
7- Eşgüdümlü siyasal girişimi bağlamsallığın önceliği ve dağılma tarafından engellenen bir şey olarak ele alır.	7- Eşgüdümlü siyasal girişimi yerel düzeyde olduğu kadar, küresel düzeyde de hem olanaklı hem de gerekli olarak değerlendirir.
8- Postmodernliği, epistemolojinin, bireyin/ahlakın sonu olarak tanımlar.	8- Postmodernliği, modernlik kurumlarının “ötesine” yönelen olası olası dönüşümler olarak tanımlar.

(Giddens,2012)

Postmodernizm teriminin anlamının ne olduğu hakkında hala kesin bir bilgi yoktur. Birbiriyle zıt yönde olabilen Postmodernizm tanımları bulunmaktadır ki bunların hepsini anlamaya çalıştığımızda postmodernizmi genel bir çerçeveye görebilmek mümkündür.

Postmodernizm:

Loyatard'a göre, "Gelişmiş toplumlarda bilginin durumu, ya da metaanlatılara yönelik inanılmazlık'dır."

Harvey'e göre, "Yeni bir yapı veya düşünce tarzıdır."

Kelner'e göre, "Teknokapitalizmdir."

Jameson'a göre, "Geç Kapitalizm'in kültürel mantığıdır."

Baudrillard'a göre, "taktikler, hipergerçeklik ve nihilizm dönemidir."

Eco'ya göre, "Masumiyet çağının sonudur."

Faucault'a göre, "Bilmeceli ve rahatsız eden bir dönemdir."

Adair'e göre, "Bir geçiş dönemidir. "

Barthes'e göre, "Nazik bir mahşer anıdır."

Touraine'ye göre, "Modernlikten çıkıştır."

Berman'a göre, "Katı olan her şeyin buharlaştığı dönemdir. "

Kroker ve Cook'a göre, "Bir panik kültürüdür."

Vattimo'ya göre, "Avrupa'nın dünyanın geri kalanı üzerinde egemenliğinin sonudur."

Bell'e göre, "Sanayi sonrası toplumdur."

Sarup'a göre, "Muğlaklık dönemidir."

Lipovetsky'a göre "Boşluk çağıdır."

Feyereband'a göre, "Ne olsa gider dediği şeyin egemen olduğu dönemdir."

Larrain'e göre, "Schopenhauer ve Nietzsche'nin felsefelerinden kaynaklanan kötümserlik ve Rölativizmdir. "

Gellner'e göre, "Aşırı görelilik ve öznelcilik yanlısı bir akımdır ya da farklı bakış açılarına sahip Nietzsche ile Marx'ın yüzyıl sonraki buluşmasında Nietzsche'nin dans etmesine Marx'ın purosuyla verdiği karşılıktır. "

Tüm bu tanımlardan görüldüğü üzere Postmodernizmin anlamı hakkında birbirine benzer veya çok farklı birçok yaklaşım vardır. Bu da hala Postmodernizmin kesin bir tanımının olmadığı göstergesidir. (ibu.edu.ba)

"Farklılaştırma", yani tamamen yeni bir şey yaratma, olmayanı keşfetme, modernizmin tanımında da belirttiğimiz gibi modernizmi oluşturan unsurlardandır. Postmodernizm'i bu düşüncenin karşıtı olarak düşünürsek mevcudiyeti kullanma olarak tanımlamak mümkündür. Modernizmde birbirinden ayrılan bilim, ahlak, sanat, postmodernizmde yeniden bir araya getirilir. Bu durum, sanatçıların kolaj yapması gibi bir süreçtir. Sanatta pastiche yöntemi de kullanılarak, yeni bir şeyin yaratılmadığı ve sadece eskilerin yeni bir şekilde birbirine eklemlendiği bir durumu göstermektedir. (Richter, 2012: 240).

Lyotard'ın yazmış olduğu kitap çığır açıcı bir niteliğe sahiptir. Bu kitap yüzünden Collège Internationale de la Philosophie gibi ünlü bir kurumdan birçok eleştiri almış ve bunun üzerine Lyotard "Galiba çok fazla yaşadım." gibi trajik söylemlerde de bulunmuştur. Ancak bu kitap "Postmodern Durum" adı altında Türkçe'ye 1990'lı yılların başında tercüme edilmiş ve Postmodernizm Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümleri'nde ele alınarak artık ülkemizde de tartışma konusu olmaya başlamıştır.

Özsezgin'e göre dilimizde ard-yenilikçilik, ya da ard-çağdaşlık diye aktarabileceğimiz post-modernizm kavramı çağdaş sanata ilişkin bir terim olarak 1970 yıllarda örnekleri görülmeye başlanmış, eklektisist (seçmeci) eğilimleri tanımlamak için daha çok mimarlık alanında kullanılmıştır. Genellikle ard-çağdaşçılığı, Birleşik Amerika ve Avrupa'da 1960-65 arasında etkinlik gösteren op-art ve 68'de işlevini tamamlayan pop-art gibi akımların arkasından ortaya çıkan yeni bir gelişme şeklinde yorumlama eğilimi kabul görülmüştür.

Baykam ise postmodernizme kesin olarak yılı saptanmamış bir şekilde 1960'larda tarihe girmiştir diyerek, modernizmin gücünün yetmediği dönemlerde ortaya çıkmıştır. Ancak ne zaman çıktığından çok, ne olduğu, ne demek istediği, kimi içerdiği, neye karşı çıktığı, neyi desteklediği, hiç de net olmayan konular olarak belirtmiştir. Kimi tarihçiler Modernizm'i 1860-1930 arasına sıkıştırırken, bu tarihlere Post-Modernizm'den önce 1960'a kadar gecikmiş modernizm adı altında yaşayan diğer akımları ekliyor yani neyin modernizm öncesi neyin postmodernizm sonrası olduğu hala polemik konusu.

Baykam bir yazısında , "Sherrie Levine'in Weston'un bir fotoğrafını alıp çerçeveleyerek kendi imzasıyla kullanması, aslında o anlamda çalıntı bir fiil değildir. Çünkü o zaten Yunan erkek büstünün bir kopyasıdır. Yani realizm gerçeği kopya etmek üstüne değil kopyayı kopya etmek üstüne kuruludur. Bunlardan Krauss'un çıkardığı ise; "Her ne kadar Levine bu davranışıyla modernizm başlığı altına girse de bu tavrı ancak Post-Modernist olarak görülebilir yani avant-garde olamaz yani Krauss için avant-garde'nin modernizm ile paylaştığı tarihsel dönem bitmiştir." demiştir.

Sonuç olarak, Post-Modernizm hem her anlama geliyor, hem de hiçbir şey ifade etmiyor.

2.1.3. Modern ve Postmodern Sanat

Tablo 3 Modern ve Postmodern Dönemde Sanat

Modern Dönem	Postmodern Dönem
Sanat, sanat içindir.	Sanatla yaşam birleşmiştir.
Seçkincilik en ön plandadır.	Seçkincilik terkedilmiştir.
Yeni sanat vardır. (New-Art)	Karşı sanat vardır. (Anti-Art)
Sanat ciddiye alınır.	Sanata alaycı bir tavır getirilmiştir.
Her sanat dalı birbirinden ayrılır.	Sanat dalları bir aradadır

Modern sanatın karmaşası, halkın sanattan uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Üst düzey birikim ve bilgi gerektiren modern sanat anlayışı bu anlayışa seçkincilik demiş ve sanatı sanat için yapmaya başlamıştır. Yeni akımların doğmasıyla birlikte her zaman yeniyi farklıyı amaçlayan sanatçılar yaşadıkları modern dönemin karmaşasını daha da ciddiye alarak eserlerin asla rastlantısal oluşamayacağını büyük bir disiplin gerektiğini ve her sanat eseri kendi kuralları içinde gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Her ne kadar özgürleşmeyi savunuyor gibi görünse de, modern dönem aslında yoğun bir kuralcılığın başlangıcı olmuştur. Modernliğe tepki olarak oluşan postmodern dönemde ise oluşumu itibariyle öncelikle sanat ile yaşamı birleştirme anlayışı vardır. Yüksek kültür ile kitle kültürünü birbirine yaklaştırmış ve seçkinciliği sona erdirmiştir. Postmodernizm ile bugüne kadar olan yeniliklere yüz çevrilmesi Menteşe'nin (1992) "Anti-Art" anlayışını ortaya çıkarmıştır. İroni, parodi, metonymy vb. kavramların yoğunca eserlerde kullanılması artık eserleri

ciddiyetten alıp alaycı tavrı benimsetmeye yönlendirmiştir ve en önemli değişiklik postmodern dönemle birlikte sanat dalları birlikteliğe başvurmuş ve herhangi bir filmde herhangi bir ressamın daha önce görülmemiş eserleri veya herhangi bir bestecinin daha önce duyulmamış bir eserinin filmdeki karakter tarafından dinlenmesi sanatı daha güçlü kılmaktadır. Sonuç olarak postmodernizm sanatı güçlendiren bir olguyu oluşturan önemli bir dönemdir.

2.1.4. Postmodern Sanatın Kavramları

Postmodern sanatta büyük önem taşıyan bazı kavramlar vardır. Bunlar; hermeneutik, çift kodlama, parodi, şizofreni, ironi, metaphor, metonymy, deconstruction, pluralizm, melezleştirme, insansızlaştırma. (Yamaner, 2007)

2.1.4.1. Hermeneutik

Hermeneutik kavramının kökleri antik Yunan felsefesine kadar uzanmaktadır. Hermeneutik “hermeneuein” (ἐρμηνεύειν) kelimesinden türetilen bir kavram olup; “tercüme, açıklama, yorumlama” anlamlarına gelmektedir. Hans George Gadamer'e göre hermeneutik, hermeneueien sanatı olarak bilinen bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır. (Gadamer, 1995: 12)

Platon'a göre bu sanat, öylece basit düşüncelerin ifade edilmesi değil, ancak bir kral buyruğunun bir tanrısal ifadenin açıklanması olabileceğini savunur. Yamaner ise hermeneutik kavramının yorum bilgisi özelliğiyle postmoderne tam olarak uyan bir zenginlik olarak tanımlamaktadır.

Hermeneutik teolojik, filolojik, hukuksal yönelimlerden sonra felsefe alanına girmiştir. Felsefede hermeneutik genel anlamda hermeneutik disiplini üzerine felsefi fikir yürütme işlemi olarak betimlenmektedir. Hermeneutiğin felsefe alanında üç farklı tanımı ortaya çıkmaktadır. Birinci olarak felsefi hermeneutik, metinleri anlama ve yorumlamanın genel öğretisi, ikinci olarak insan davranışları ve eserlerinin anlaşılmasını sağlayan öğretisi ve üçüncü olarak insanın kendi ontolojik temellerini anlama çabası olarak tanımlanmaktadır. (Topakkaya,-)

2.1.4.2.Çift Kodlama

Mimarlık alanında postmodernizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Charles Jencks tarafından ortaya atılan çift kodlama, ona göre tek başına mimarlıkta postmodernizmi açıklamaktadır. (Yamaner, 2007)

Jencks'e göre postmodern mimari, çifte kodlama yeteneğiyle farklı katmanlardaki iki farklı kitleye hitap eder. Bunlar hem seçkin tabaka hem de geniş halk kitleleridir. Çift kodlama da genellikle geleneksel yapılar ile modern teknikler birleştirilmiştir. Bu durum parodi, pastiş ve ironi gibi olgularla da zenginleştirilerek, çift kodlama gerçekleştirilmektedir.

2.1.4.3. Parodi

Eski Yunanca *Parodia* (παρωδία) sözcüğünden gelir. Türkçede yansılama kelimesiyle eşleşen Parodi Antikçağdan beri özellikle son yüzyılda farklı tanımlamalara gidilmiştir. Adları genellikle yan yana anılan parodi ile pastiş bazı dilbilimcilere göre neredeyse eşanlamlıdır ancak Pastiş daha taklit olarak kullanılırken parodi'nin en önemli işlevlerinden birisi “dönüştürücü” olmasıdır. (poetikhars.com)

Parodi, ele aldığı yapıtın, zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yücelik uygulamak ya da çok ciddi bir eserin gülünç taklidi yapmakta kullanılır. Parodi postmodernizmin içinde eylemsel bir varoluş sergilemekte ve genelde alaycı ve taklidi içermektedir. (Yamaner, 2007)

2.1.4.4. Pastiş

Sanatın hemen her dalında kullanılan yöntem aslında bir alıntılama tekniğidir. Jameson pastışı, postmodernizmin önemli özelliklerinden olarak betimlemiştir. Pastiş soylu bir metnin biçimini değiştirerek ötekini yeniden sunar ya da anımsatır. Özünde alay etme ya da gülünç duruma düşürme yoktur tamamen taklit vardır. Ancak bu durum kesinlikle yeni bir olgu yaratmaya yöneliktir. (Aktulum, 2000)

"Pastiche de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz "nev-i şahsına münhasır" bir üslup, lenguistik bir mask, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak pastiche de paradi'nin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini koparmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dil bilimsel normalliğin hala var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksun, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiche, boş bir parodi, kör bir heykeldir..." (Jameson 1994: 46)

2.1.4.5. Şizofreni

Jameson postmodernizmin iki önemli özelliğinden biri olarak belirttiği pastişten sonra bir diğer özelliği ise şizofrenidir der. (Jameson, 1994) Postmodernizm denince Postyapısalcılık ve Psikanaliz ile ilgili okumalarla yapısöküm ve bilinçdışı kavramları üzerinden şizofrene ulaşılır. (İspir, Kaya, 2011: 12)

Şizofreni bazı düşünürlere göre kişinin tam olarak konuşma ve dil alanına girememesinden doğmaktadır. Şizofren için zamansal bir süreç yoktur, geçmişiyile çok az bağlantılar kurar ve gelecek kaygısı yoktur. Postmodernizmin şimdi ve zamana karşı yaklaştığı tutum şizofrenin geçmiş-şimdi-gelecek tutumuyla oldukça uyumlu olabilmesi doğaldır. Şizofren "hiç kimse" olabilme seçimindedir. Postmodern ise birçok çokluğa sahip bir anlayıştır. Bundandır ki şizofren, postmodernizmin en önemli özelliklerindedir. (Yamaner, 2007:34) Postmodernizme özgü olan şizofreni ve pastiş gibi temel özelliklerle birlikte, yeni bir anlayışla bir arada kullanılmaya başlanmıştır. (Erdemir, 2009)

2.1.4.6. İroni

İroni terim olarak, söz, yazı, davranış vs. açık ifadenin zıddını ima eden gizli bir anlamdan oluşan, iki katmanlı bir yapıdır. (Cebeci, 2008:300). İroninin hem yaratılması hem de algılanması rastlantısal ve duygusal değil, kurgusal ve düşünseldir (Güçbilmez, 2005:37)

Yamaner'e göre etkiyi çoğaltmak için bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme ironidir. İroni çağlar boyunca sanatın vazgeçilmez kavramları arasında yer almıştır. Örneğin tiyatrodaki felakete uğradıktan sonra ki artık çok geç gerçeğini kabullenme "dramatik ironi", hata yapan birine alay edilerek verilen ceza "komik ironi", kahramanın yazgısının değişmez olduğu sahnelerde ise "trajik ironi"yi gösterir. (Yamaner, 2007:35) Alman romantikler ise yaşamın tüm açmazlarını uzaktan görebilmek anlamını taşıyan "romantik ironi"yi kullanmışlardır. (Şener, 1993: 175)

Postmodern tarih anlayışı doğrultusunda, parodi, pastiş ve ironi gibi tekniklerden yararlanılarak geçmişle bugün arasındaki sınırlar kaldırılmıştır.

2.1.4.7. Metaphor

Metafor (metaphoria), bir sözcüğe kendi özel anlamının dışında başka bir anlam verilmesidir. (Aydın, Pehlivan, 2009) Metafor, dilin kullanımına bağlı olarak bir durumu başka bir durumla ifade etme biçiminde tanımlanabilir (Abrams, 1999, Aktaran: Aydın, 2009).

Yamaner'e göre "Metaphor" yani eğretileme üst tür anlamdan ibarettir. Anlam gerçek dışıdır ve amaç gerçek anlamın dışında kalmaktır. Bu zengin ifade biçimi ise mükemmellik arayan modernizm içinde rahatlıkla kabul görmüştür. İhab Hassan 'ın "The Postmodern Turn" adlı kitabında ise modernizm ve postmodernizmi birbirinden ayıran nesnelere olarak tanımlamıştır. (Yamaner, 2007: 37)

2.1.4.8. Metonymy

Yunanca'da ki metonymia'dan gelen sözcük, değişmeceli söylemek demektir. (Pospelov, 1995: 347) Yamaner'e göre düz değişmece olarak adlandırılan "metonymy" Türkçe'de "ad aktarması" olarak bilinen bir oluşumdur. (Yamaner, 2007:37) Metonymy, bir referanstır, yani bir şey diğerinin yerine geçecek biçimde kullanılır. Ancak yalnızca bir referans aracı değildir, aynı zamanda anlamı sağlama işlevine de sahiptir. (Akmaz, 2013: 917) Metonymy Türkçe'de "tabaktaki yemekler" anlamında kullanılan "tabak" kelimesi gibi başka kavramı belirtme anlamında kullanılır.

Ihab Hassan'a göre metonymy postmodern sanat yapılarının metaphor gibi ayırıcı özelliklerinden biridir. (Yamaner,2007: 38)

2.1.4.9. De-construction (Yapıbozumu)

Jacques Derrida'nın önemle üzerinde durduğu bir kavramdır. Söz konusu yapıbozum yolunu seçen Derrida'nın postmodern söylemin birincil ögesi olarak görülmektedir. Sanat dallarının çoğunda, ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gönderim üretmeye teşvik eden bu kavram Derrida'nın Heidegger yorumu ile şekillenmiştir.

"Bozuma sokmak" olarak tanımlanan bu kavram (Sarup, 1995: 40) Yamaner'e göre, bir sözcüğü yazmak sonra onu karalamak sonra hem sözcüğü hem de karalamayı baskıya vermektir. Yapı bozumunda yukarıda bahsedilen örnekteki gibi sözcük tek başına yetersizdir karalaması olmadan hiçbir anlam ifade edemez. Kavram yapısalcılığın eleştirisi içinde ortaya çıkmıştır (Sarup, 1995: 4-159). Postmodernizme yapılan tartışmalarla birlikte post-yapısalcılık ve yapıbozum kavramlarının gelişmesi arasında bir eşzamanlılık söz konusudur. (Şişman, 1996, 451) Bu durumda yapıbozumu ve postmodernliğin ilişkisini açıkça göstermektedir.

2.1.4.10. Pluralizm

Pluralizm Türkçe'de, çoğulculuk olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavram olarak çoğulculuk tek bir sanat anlayışını ifade edemez. Sanat dallarının az ya da çok etkili oluşunun eşitliliğini savunur. Öyle ki günümüz sanatı çoğulculuk olarak ele alınmaktadır. Bu sanat anlayışında hiçbir üslup ya da biçim bir diğerine göre baskın olamaz. Hepsi birbirine eşittir. (Yamaner, 2007: 40) Postmodernizmin en temel özelliği ise çoğulcu bir tavır öne çıkarmasıdır. gerçekçi bir durumda birbiri ile yan yana gelmesi mümkün olmayan pek çok unsurun üç boyutlu bir yapı halinde iç içe geçmesini gösteren çoğulculuk. (Üstün, 2013) Çoğulculuğu savunan postmodernizm dönem, Heller ve Feher'e göre (Anything Goes) "Ne olsa gider." olarak tanımlanır. (Heller, Feher, 1923:200)

2.1.4.11. Hybridisation (Melezleştirme)

Melezlik, postmodern bilim tartışmalarına egemen olan figürlerden, dikkat çekici özellikler arasında yer alır. (Grant, 2006: 92) Ayrıca Ihab Hassan'ın Postmodern tanımının içinde yer alan bir kavramdır. (Hassan, 1987)

Eklektisizm'de belirli bir inanca sahip olmayarak çeşitli fikirler ve üsluplar içinde kendine uygun olanını seçmek ve birleştirmek için kullanılan melezleştirme, görsel sanatlarda ve edebiyatta yoğun olarak kullanılmaktadır. (Birkök, 2006:2) Yamaner'e göre *ise çoğulculuk içinde yer alan* Hybridisation (Melezleştirme) postmodern sanat alanlarında türlerin kopyalanması ve değiştirilerek tekrar sunulmasına olanak sağladığından kendine en çok hak tanınan kavramlardan biridir. (Yamaner,2007: 41)

2.1.4.12. İnsansızlaştırma

Güvercinin ayağına bağlanan satırlardan telgrafa, yürüyerek gidilen savaş meydanlarına üst düzey uzay teknolojisiyle iniş yapılmasına, haberleşmek için günlerce beklemekten internet erişimine hızlı gelişen bu teknoloji sayesinde insanların yirminci yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla geçerken insan kavramı olgusal olarak yok olmaya yönelmiştir. Tanrının ruhundan üflediği Adem ile Havva yerine sanal figürler ve karakterler oluşmaktadır. (Yamaner, 2007: 41)

Günümüz sanatında ise, en genel karakteristik eğilim olarak “insansızlaştırma” vardır. Özellikle görsel sanatlarda bedenlerin yuvarlak ve yumuşak biçimleri günümüz sanatçısına hitap etmez. Onun yerine geometrik kalıplar koymayı yeğler. Tarih öncesi sanatın evriminde de sanatsal duyarlılığın canlı biçimi aramakla başladığını sonra onu bırakarak yerine soyut göstergelere kalıntılarına döndüğünü görürüz dolayısıyla bu yeni bir şey değildir. (Bobaroğlu,2014:7)

2.1.5. Postmodernizm ve Plastik Sanatlar

Resimde de müzikte olduğu gibi postmodernist yaklaşımların oluşması modernizm ve avangard akımlara dayanmaktadır. Avangard sanatçılara göre burjuvanın anlamlandırdığı “kült” nesnelerin tamamının değersizleştirilmesi ve anlamsızlaştırılması yolu ile bu eserlerin gücünü temelden sarsmaktır. Politik ve sanatsal ilericilik anlamında avangard Coubert ile zirvesine erişir. Avangard yabancılaşma demektir ve bu da Coubert’ye uzaktır. Sanat ve edebiyatta, topluma ve kendi kendine yabancılaşma, Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert’e özgüdür (Bürger, 2004:14).

Günümüzde avangardın daha çok Dada anlamında bir "yıkıcılık" ile anıldığı açıktır. Oysa tam olarak Dada değil de sürrealistlerin uzantısı olduğu düşünülebilmektedir. (Zeytinoğlu, 2006:30). Avangard terimi kuralları aşan sanatçıları tanımlamak için kullanılmıştır ki bunlar Van Gogh, Cezanne, Gauguin, Rodin vb. gibilerdir. Avangard sanatçılar diğer sanat dallarında da olduğu gibi ortaya çıkışlarından çok sonraları toplum tarafından kabul görmüşlerdir. Bu sanatçılar dönemlerinde toplum tarafından tümüyle

dışlanmış ve oldukça zor koşullarda üretimler yapmışlardır. Ancak hiç şüphesiz bu sanatçıların uzlaşmasız tavrı dönemlerinden çok sonraları da değerlerinin anlaşılmasını sağlamıştır. Bu Avangard sanatçılar modern sanatın gelişmesinde oldukça önemli bir rol oynarlar. (Cebraioğlu, 2009)

İlk dünya savaşının ardından sanatı sorgulamaya başlayan tarihsel avangard, Duchamp'ın bir hijyenik tesisat firmasına ait endüstriyel ürünü (pisuvar) salt öznenin seçimini yaparak ürünü bir nevi heykel olarak sunduğu tezle amacına ulaşmıştır. Sanatçının seçimi sayesinde bir pisuvarın kazandığı unvan, endüstri ürünlerini fabrikalardan galerilere taşıyarak sınıf atlatmış, ve böylece stratejisini sanat tarihine kalıcı olarak armağan etmiştir. (İlkyaz, Gürleşen, 2013)

Resim 1 Ducamp , "Pisuvar"



Modern sanat ise sanatın başlangıç noktasındaki bilgi gerçekliğiyle birleştiği sorunlu bir ilişkinin içinden türemiştir. Ancak artık bir doğal gerçekliğe yönelmeksizin ve onun benzeşimi üstünden kurulmayan sanat yapıtı, kendi kendisinin hem nesnesi hem de öznesi olurken bir başka boyut kazanmıştır. (Kahraman, 2005:208).

20. Yüzyılın sonlarında bir “fin de siecle” (Yüzyıl sonu) süreci yaşanmıştır. Yüzyıla egemen olan modern sanat; gittikçe kendi içine dönmekteyken, yüzyıl sonunda bir çöküş dönemi yaşanıp yaşanmadığı sorusu gündeme gelmiştir. Modern sanat, uzun yüzyıllar süren gelişmelerin uzantısıdır. Ancak artık 20. Yüzyıl sonunda yeni bir itici güce olan gereksinim kaçınılmaz olmuştur. (Yamaner,2007)

Yamaner'e göre Modernizm, belki de hiç var olmamış ve soyutlamacı ütopyanın ürünü olarak düşünülmüş, yenilik yaratma çabasıyla anlamlı evrimi engelleyen bir dizi öncü girişim olmakla suçlanmıştır. Ancak, modernizmi toptan yadsımanın olanaksız olduğu çünkü modernizm bugünün büyük bir bölümüne kaynaklık ettiği de ayrı bir gerçek olmuştur. 80'lerin en iyi sanat yapıtlarının belirgin özellikleri renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıdır.

Ressam Carlo Maria Mariani 70'lerin ortalarında, kurgusal akademisini Gothe, Winckelmann, Mengs gibi 18. Yüzyıl soylularından yaratılmış ve mitolojik tarihi tamamlamak için bazı kayıp kanvasları resmetmiştir. 80'lerin başında bu mitolojiyi günümüze taşımış ve merkezde kendisi olmak üzere çevresinde toplanan dostlar, düşmanlar ve tüccarlardan oluşan bir postmodern Parnassus Allegrosi çizmiştir.

Resim 2 Carlo Maria Mariani, Parnassus Allegrosi

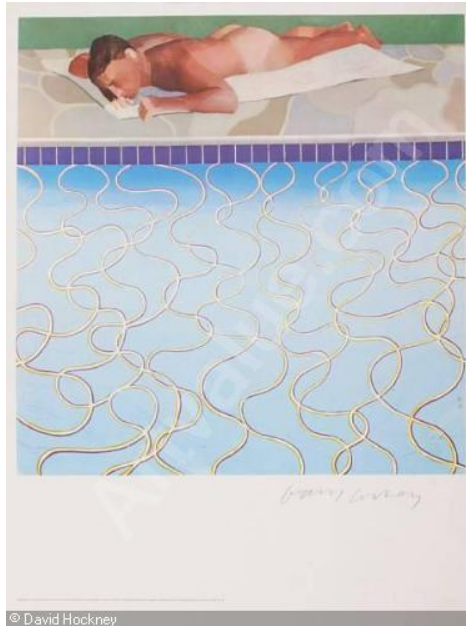


"Mariani yüzünde kutsal ve kibirli bir ifadeyle, Zeus tarafından cennete kaçırılan Ganymede'nin altında oturmaktadır. Ganymede, sadece Kartal Zeus'un erotik kucaklamasıyla kaçırılan Grek mitolojisi'nin güzel çocuğu değil, aynı zamanda çember ve çubuğu olan gösteri sanatçısı Luigi Ontani'nin portresidir. Sağa doğru Francesco Clemente, Sandro Chia tarafından tutulan kanvas tabloya bakmakta; Mario Merz, Herkül olarak banyo küvetinin içinde durmakta; bir kaplumbağa olarak kişileştirilen tanınmış bir New York'lu tüccar suya doğru yürümektedir. Tüm bunlar 18. Yüzyıl'ın kahramanlıklarıdır ancak resmin analizi yapıldığında geçmişi kullanarak yapılan bir ironi sayesinde eseri postmodern yapmaktadır." (Yamaner, 2007)

Bu yapılan çalışma yöntemine David Hockney, Malcolm Marley, Eric Fishel, Lennart Anderson ve Paul Georges gibi bazıları şaşırtıcı allegoriler resimleyen ve bazıları da seksüel ve klasik öykülerin bileşimi ili ilgilenen ressamlar dahil edilebilmektedir.

Postmodern resimde bir diğer önemli sanatçı David Hockney'dir. Resimlerinde şaşırtıcı allegorilere, seksüel ve klasik öykülere yer veren Hockney, 60'ların İngilteresi'nde Royal Collage'den mezun olmuştur. Siyah saçını sarıya boyatıp giydiği altın sarısı ceketlerle döneme adını duyurmayı başarmıştır.

Resim 3 David Hockney, "Sunbather"



"Bu süreçte Hockney'in resimleri ölçek, renk ve temada çarpıcıdır. Onun fantastik dünyasında büyücüler, hipnotizmacılar, aktörler, çıplaklar, filler, yılanlar yer almaktadır. 1966'da yaptığı "Sunbather" adlı eserinde sipiral şeklinde konfetiler resmin üçte ikisini kapsamakta ve en üste de havuzun kenarında Hockney'in soğuk, klasik realizmi olarak nitelenen çıplak bir güneşlenen adam yüzükoyun yatmaktadır." (Yamaner, 2007)

Almanya'da gelişen, daha duygusal ve figüratif sanat yapma eğiliminde olan ve Neo-Expresyonizm olarak adlandırılan eğilim; art arda gelen öncü akımların yarattığı karmaşadan kurtulmak isteyen postmodernist yaklaşımları çağrıştıran bir anlayışa sahiptir. Ancak bu yeni yönelim, 1900'lerin başındaki sanata ve o dönemin koşullarına benzemeyen, sadece kendinden bir önceki akımı düzeltmeyi amaçlayan, bu nedenle de herhangi bir yeni akım kadar öncü olan bir akımdır.(Yamaner, 2007)

2.1.6. Postmodernizm ve Sinema

Modernizmin anlayışı, sanat dallarını ayrıştırmak ve bir disiplinleşmeye doğru yönlendirmek iken sinema yapısal özellikleri nedeniyle ister istemez disiplinler arası etkileşime açıktır. Özellikle edebiyat, tiyatro, müzik ve resimle doğrudan ilişki kurabilen sinema giderek sentez bir sanat halini almıştır. (Bayraktaroğlu, Uğur, 2011:5) Modern olarak bilinen dönemde giderek rahatsız edici kargaşalar ve umutsuzlukların çoğalması postmodern dönemin habercisi olmuştur.

Sinema üzerine yapılan çalışmalarda üç anlatı biçimi vardır. Birincisi, geleneksel anlatı biçimidir. Bu anlatı biçiminde bir gelişme içinde öykü anlatırlar. Hollywood filmlerinde olduğu gibi izleyici bu tür metinleri, kolay bir biçimde anlayabilir ve genellikle filmin kahramanın üzerine kuruludur. İkincisi, modernist anlatı biçimidir. Bu anlatı biçiminde öyküler eğrisel bir gelişme içerisinde anlatırlar ve ek söylemlerin söylenmemesinden izleyicinin anlaması biraz daha zordur. Üçüncüsü, postmodernist anlatı biçimidir. Postmodern metinler bir yandan geleneksel anlatı biçiminin, diğer yandan da modernist anlatı biçiminin özelliklerini taşırlar. Bunun için de, karmaşık bir yapıya sahiptirler (Erdemir, 2009:25-26)

Günümüzde postmodernizm sinemada oldukça çok kullanılmaktadır. Sinema, postmodern sanatın; parodi, pastiş, ironi, çift kodlama vb. olgularını kullanılarak geçmişle bugünü birleştiren bir sanattır. Postmodern öğretilerde, kişisel biçim ve özgünlük kavramı ortadan kalkmasına, eskinin çeşitli yöntemlerle harmanlanarak sunulduğu yapıtlar ortaya çıkmasına neden olmaktadır. (Bayraktaroğlu, Uğur, 2011:7)

Postmodernizmin özellikle 1980'li yıllarda sinema dünyasında ilgi odağı olduğu görülmektedir. Postmodern sinemanın belirgin konuları; Nostaljik geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun sunumlarıyla ilgilenme, açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar gibi konular gelmektedir. (Büyükdüvenci ve Öztürk,1997: 23)

Sinemada postmodernizm çok hızlı yayılmış ve gelişmiştir. Bunun en büyük sebebi geçmişe duyulan özlemdir. Bu özlemin sebebi ise birey yabancılaşmış ve sanatçıda öykünecek bir şey kalmamıştır. Bu yüzden sinema geçmişi bugünde çekmektedir. Bu durum, "Star Wars" adlı filmin yönetmeni George Lucas'ın filmin temasını bir "13. Yüzyıl Rus Halk Destanı" ndan alması ve hikayeyi gelecekte evrenin herhangi bir köşesinde yeniden canlandırmasıyla özetlenebilir. (Uğurlu, 2005:184)

Genel olarak postmodern sinema/filmleri içerisinde sayılan filmlerin ilk örneği George Lucas'ın *Amerikan Graffiti/American Graffiti* (1973) filmidir. Postmodern olarak adlandırılan filmler arasında şunları saymak mümkündür: *Konformist/Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1971), *Çin Mahallesi/Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Yıldız Savaşları/Star Wars* (George Lukacs, 1977), *Yaratık/Alien* (Ridley Scott, 1979), *Diva* (Jean Jacques Beineix, 1980), *Sıcak Vucutlar/Body Heat* (Lavvrance Kasdan, 1981), *Kayıp Hazine Avcılığı/Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981), *İlk Dans İlk Aşk/Dirty Dancing* (Emile Ardoline, 1981), *Fransız Teğmenin Kadını/The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, 1981), *Bıçak Sırtı/Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Chan is Missing* (VWayne VVang, 1982), *The Draughtsman 's Contract* (Peter Greenavvay, 1983), *Venüs Deltası/Delta of Venüs* (Zalman King, 1984), *Örümcek Kadının Öpücüğü/Kiss of the Spider Woman* (Hector Babenco, 1985), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *The Man Who*

Envied Women (Yvonne Rainer, 1985), *Peggy Sue Evleniyor/Peggy Sue Got Married* (Francis Ford Coppola, 1986), *Blue Velvet/Mavi Kadife* (David Lynch, 1986), *Sinek/The Fly* (David Cronenberg, 1986), *Something Wild* (Jonathan Demme, 1986), *Robocop* (Paul Verhoven, 1987), *Berlin Üzerinde Gökyüzü/Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987), *I've Heard the Mermaids Singing* (Patricia Rosema, 1987), *Montreal'li İsa/Jesus de Montreal* (Denys Arcand, 1989), *Kara Yağmur/Black Rain* (Ridley Scott, 1989), *Doğruyu Seç/Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989), *Özel Bir Kadın/Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Vahşi Duygular/Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991), *Gerçeği Arayış/Final Analysis* (Phil Joanou, 1992), *Consenting Adults* (Alan J. Pakula, 1992), *Temel İlgüdü/Basic Instinct* (Paul Verhoven, 1992), *Genç Bekar Bayan Aranıyor/Single, White, Female* (Barbet Schroeder, 1992), *İkiz Tepeler/Twin Peaks* (David Lynch, 1992), *Ucuz Roman/Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995), *Rezervuar Köpekleri/Reservoir* (Quentin Tarantino, 1995), *Kayıp Otopan/Lost Highway* (David Lynch, 1997, Aktaran: Karadoğan, 2005:148)

Postmodern sinemada zaman kavramı sıralama şeklinde ilerlemez. Örneğin; Tarantino "Pulp Fiction" filminde John Travolta'nın oynadığı karakteri birinci bölümün sonunda öldürmüş, filmin son bölümünde ölmüş olan karakterin ölmeden önceki hayatından bir kesiti seyirciye sunmuştur. Postmodern sinemada; iyi ve kötü gibi karşıtlıklara da yer yoktur. Terminatör I filminde insan kasabı olarak görülen robot Terminatör II filminde ideal bir baba olarak gösterilmektedir. (Uğurlu, 2005:185)

Bu filmlerin yanında ülkemizde izlemeye olanak bulduğumuz ve özellikleri itibariyle postmodern film olarak adlandırılan filmler; *Aria (Arya)*, *Body Heat (Sıcak Vücutlar)*, *Blur Velvet (Mavi Kadife)*, *The Net (İnternet Avı)* gibi gösterilebilir. (Yamaner, 2007:62)

David Lynch'e ait *Blue Velvet (Mavi Kadife)* adlı yapıtı sinemada postmodernliğin tam olarak özelliklerini taşımaktadır. Norman K. Denzin "Blue Velvet" ve bu özellikte postmodern filmler için sekiz başlıkta bir yorum yapmıştır: Birinci olarak, geçmişin ve şimdinin sınırları kaldırılmış ve ele alınan konu şimdiki zamanda işlenmektedir. İkinci olarak, postmodern denilen bu filmler sunulması güç sahneleri (çürüme, organ kesilmesi, cinsel şiddet, kadınların aşağılanması, homoseksüellik, sado-mazoşistlik, alkol, uyuşturucu

vb.) cesaretle kitlelere ulaştırmaktadır. Üçüncü olarak, korkan ve itilen özgürlük postmodern filmlerle hayat bulmaktadır. Dördüncü olarak, kadınlar saygın, orta sınıf, evli olarak bir kategoride, saygınlığı olmayan orta sınıf ve seksüel olarak bir diğerkategoride toplanmaktadır. Beşinci olarak, nostalji hayranlığı yoktur. Nostaljiyi günümüzde yaşatmayı amaç edinmişlerdir. Altıncı olarak, nostalji güvenli ve güvensiz olarak iki şekilde tanımlanabilir. Yedinci olarak, geçmiş kutsal ve laik olmak üzere iki anlatımı taşır. Bu anlatımlar gerçeğin ve gerçek olmayanın sadece şunda değil geleceğe taşındığını gösterirler. Sekizinci olarak, uyuşturucu bağımlılığı, cinsel sapkınlık, hap kullanımı, alkolizm gibi sorunların toplumun merkezine dek uzandığını ve toplumun her kesimine kadar ulaşabileceğini gösterir. (Denzin,1992, Aktaran: Yamaner, 1997:66)

Postmodern dönem filmlerini bu yaklaşımın dışında bir anlayışla da sınıflandırmak mümkündür. Olivier'a göre postmodern filmleri "birleştirici" türden ve "yıkıcı" (transgressive) türden filmler olarak iki kategoride sınıflandırılabilir. Kayıp Hazine Avcıları, Çin Mahallesi, Sıcak Vücutlar, Yıldız Savaşları, Temel İçgüdü, Özel Bir Kadın, Robocop, Genç Bekar Bayan Aranıyor gibi filmler birleştirici türden filmlerdir. Diva, Montrealli İsa, Bıçak Sırtı, Mavi Kadife gibi filmler ise yıkıcı nitelik taşıyan filmlerdir. (Karadoğın, 2005:150)

Sonuç olarak, postmodern filmler parodi, pastiş, çift kodlama, ironi vb. diğerkategorilerde postmodern kuramları kullanarak geçmişe ait filmleri veya konuları ve toplumun zaafalarını (cinsel sapkınlık, uyuşturucu, hap, alkol, sadizm vb.) bugünün şartı ve teknolojiyle büyük bir cesaretle sunmayı başaran bir sanattır.

2.1.7. Müzik ve Dönemlerin Oluşumu

Müzik terimi, eski Yunancadaki "musike" sözcüğünden türemiştir. İki milyon yıllık bir insanoğlu tarihi kabul edilirse, insanoğlunun bir ses evreni içine doğduğu ve sürekli seslerle ilişkide olduğu bir gerçektir. (Say, 2010:17) Müzik iki temel ögeyi içermektedir. Birincisi, ses malzemesi. İkincisi, bu malzemenin insan tarafından değerlendirilmesi. İnsanoğlu böylece sesleri kendi amacına uygun bir şekilde kullanmayı başarmış ve "Müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşın estetik bir bütündür." (Uçın, 1996:16) olarak tanımlanmıştır.

"Müziğin tarihi, 'Serüvenlerle dolu bir yolculuk, yoksunluklar macerasıdır.' kuşları çağıran ilk insanların şarkısı, ilk çobanların flütü, ilk avcılarının yayı, ilk gök gürültülerinde duyulan tanrıların ruhları, ilkel çokseslilik, klasik kontrpuan, tonal armoni, on iki ton müziği, caz, rap, elektronik müzik ve bugünün sampling'i arasındaki tek benzerlik gürültüleri şekillendirme, güzel olanı kaosun içinden çıkarmadır." (Attali, 2014:22)

Ancak Say'ın görüşlerine göre;

"Bunların hepsi soyut düşüncelerin varsayımlarıdır. Doğru olsalardı eğer insanların ilk çağlarını andıran bugünkü bazı ilkel kabilelerin kuş ötüşleri gibi şarkıları, haberleşmeye benzeyen ezgileri vb. olması gerekirdi. Bugünkü ilkeleri tanık göstermek, insanlığın başlangıcına ilişkin sorunları çözmekte kullanılan çağdaş yöntemleri bilmeyenleri belki şaşırtabilir. Bu gibi kimseler göçüp gitmiş budunların yaşadıkları yerleri, mezarları araştıran eski çağ tarihçilerinin kalıntılarını belki daha üstün tutarlar. Ama toprak altında izleri kalmış en eski uygarlıklar bile, müziğin başlangıcı üzerindeki sırları açıklayabilecek kadar eskiye gidemezler Kaldı ki ; kazılardan, müzik alanında çok az şey çıkıyor. Taş devri adamlarının şarkıları yok olup gitmiştir. Tahta ve kamış gibi yüzyıllara dayanamayan çalgılar çürümüştür" (Say,2010:25) .

Müziğin nasıl oluştuğuna dair büyük tartışmalar ve tezler oluşmuştur. Ancak, bunların hepsi sadece bir tahmin olabilir. Yukarıda da bahsedildiği gibi insanoğlunun müzik ve seslerle olan ilişkisini insanoğlunun iki milyonluk tarihine dayandırmak, müziğin nasıl oluştuğunun, sadece tahminlerden oluşabileceğinin kanıtıdır.

Daha önceden belirtildiği gibi besteciler, yaşadığı dönemin çevresel etmenleri, o dönemin müziksel gelişimleri, dönemin müzik eğitimcileri ve yaratılan eserlerin büyük etkisinde kalmaktadırlar. Günümüzde dahi, yaratılan eserlerin biçim, estetik, armoni gibi öğelerle birbiriyle bağlantılı olduğunu düşünürsek dönemlerin nasıl oluştuğu az çok ortaya çıkmaktadır.

Dönemler tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de bir önceki döneme hiç uygun olmayan bir gelişmeyle veya dönemin tüm özelliklerini eserlerinde barındıran bestecilerin hayatının son bulmasıyla başlamış veya sona ermiştir. Tabii ki bu dönemler dönemin bestecileri veya kültürel kitle tarafından sunulmamıştır. Gelişen sistemler çevresinde, alan uzmanları tarafından eserlerin özelliklerini inceleyerek, bestecilerin yaşadıkları tarihlere göre dönemsel isimler verilmiştir.

Müzikte dönemleri sıralamamız gerekirse;

Tablo 3 Müzik Dönemleri Tarih Aralıkları ve Gelişmeler

Sıra No	Tarih Aralığı	Dönem Adı	Gelişmeler
1	-	Tarih Öncesi	- Tarih öncesi çağlarda müziğin nasıl doğduğuna ait günümüzde bazı teoriler geliştirilmiştir.
2	M. Ö. 4000- M. Ö. 850	İlkçağ Uygarlıkları	- Mezopotamya, Mısır, Hindistan, Çin ve uzak doğu ülkelerinde müzik oluşumları başlamıştır.
3	M. Ö. 850 - M. 300.	Antik Yunan ve Roma	- Müzik teorisi gelişmeye başlamıştır. - Yeni düşünce sisteminin gelişmesiyle tiyatro ve müzik oluşumları başlamıştır. - Müzikte yunan modlarının oluşması başlamıştır.

4	M. S. 200-1400	Erken Ortaçağ'dan Rönesans'a	<ul style="list-style-type: none"> - Hristiyanlığın oluşumu başlamıştır. - Dindışı müziğin düşünce temelleri oluşmuştur. - Müzik teorisi gelişmektedir. - Organum oluşmuştur. - Gotik dönem yapıları görülmüştür. - Troubadour ve trouvères vardır. - Nota yazımında sürelerin oluşumu geliştirilmiştir. - Çokseslilik başlamıştır. - Çalgı müziği başlamıştır., - Kanon yapısı oluşmaya başlamıştır.
5	1400-1600	Rönesans	<ul style="list-style-type: none"> - Nota basımı gelişmiştir. - Çalgı müziği yayılmıştır. - Protestan kiliselerinde müzik yaygınlaşmıştır. - Madrigal yapısı oluşmuştur. - Palestrina ve Orlando di Lasso döneme adını yazdırmıştır. - Monteverdi ile ilk opera denemeleri yapılmıştır.

6	1600-1750	Barok Dönem	<ul style="list-style-type: none"> - Matematik ve müzik birleşimi keşfedilmiştir. - Operada yeni bir evre başlamıştır. - Barok üslubu oluşmuştur. - Makamsal sistemden tonal sisteme geçiş olmuştur. - Armoni gelişmektedir. - Özellik keman ve piyano gibi çalgıların sistemi geliştirilmiştir. - Çalgıların gelişmesiyle konçertolar yazılmaya başlanmıştır. - Monteverdi'ninde Barok girişimlerini saydığımızda Corelli, Albinoni, Telemann Vivaldi, Scarlatti ve Bach'ın da içinde bulunduğu müzikte doruk sayılan bir dönemdir.
7	1750-1827	Klasik Dönem	<ul style="list-style-type: none"> - Aydınlanma çağı olarak tanımlanmıştır. - Mannheim Okulu ekol olmuştur. - Çalgı metodları oluşturulmuştur. - Barok dönemin aksine yalınlık önemlidir. - Sonat formu geliştirilmiştir. - Senfoni kaynakları oluşmaya başlamıştır. - Viyana klasikleri olarak Mozart, Haydn ve Beethoven Klasik Dönem'in simgesi olmuştur.

8	1828-1900	Romantizm	<ul style="list-style-type: none"> - Çalgılar gelişimini tamamlamaktadır dolayısıyla virtüöz sanatçılar oluşmuştur. - Klasik dönemde Clementi'nin "Gradus" etüdüyle piyanoda çalış teknikleri geliştirmeye başlaması bu dönemde Liszt'in piyanoyu daha geniş tınılarda kullanma çabası ile piyanoyu orkestra gibi kullanmasıyla ün kazanmıştır. - Liszt'in yapıtları Salieri'ye dayanmakta ve Schoenberg'e ipucu vermektedir. - Formlar, armoniler, ritm, tını renkleri açısından döneme özgü yenilikler geliştirilmiştir. - Armoni klasik armoniden çıkıp, kromatizm, alterasyon, anarmonik oluşumlara giderek atonalliğin kapısına dayandırılmıştır.
9	20. Yüzyıl	Yeni Müzik	<ul style="list-style-type: none"> - Müzikte modern dönem olarak adlandırılmıştır. - Temel amaç modern dönemin özelliklerinden olan yeniyi, farklıyı üretmektir. - Kromatizmin dayandığı atonallik bu dönemde gelişmelerini tamamlamış ve Schoenberg bir sistem üzerine oturarak on iki ton müziğini geliştirmiştir. - Skriyabin, Ives, Schoenberg, Anton Webern, Hindemith, Stravinsky bu dönemde adını duyuran ünlü bestecilerdendir. - Armoni anlayışı tamamen değişmiş modülasyonlar yoğunlaşmıştır. - Tonal sistem yavaş yavaş yerini "micro-tonal" e bırakmıştır. - Müzikte, İzlenimcilik ve Yeni-klasikçilik vb. akımlar gelişmiştir.

10	1950 sonrası	Modern Sonrası (Postmodernizm)	<ul style="list-style-type: none"> - Her türlü nesnelere ile müziğin oluşabileceğini savunan özgürlükçü Cage müzikte yeni bir akımı başlatmıştır. - Cage Postmodern yerine, yaptığı büyük yenilikçi düşüncesiyle modern dönem bestecisi sayılmaktadır. Ancak Cage ile beraber bir yandan Oliver Messiaen'in "Total Serialism" tekniğiyle müzik git gide katı kuralcılık içine girmekteydi. - Avangard akımın müzikte olgunlaşmasıyla sürekli yeni ve şaşırtan gelişmeler oluşmakta ve geliştirilen sistemlerle modernizm özgürlükçü düşüncesi iyice katılmıştı. - Postmodernizm, bu noktada zorlayıcı görüşlerin sonu, yani yasaların sonu olarak algılanabilir. Anlaşılabilirlik tavrıyla, postmodernizm müziğin soyutlanan tüm bileşenleriyle yeniden birleşme sürecidir. Dinleyiciyi her seferinde yeni bir şokla karşılaştıran avangard akımın karşısında dinleyiciyi şaşırtmak yerine onu içine almayı tercih eden bir tutumdur. (Demirel, 2013:382)
----	--------------	--------------------------------	---

2.1.8. Müzikte Klasik Dönem

Müzik tarihinde genel olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından, J.S. Bach'ın ölüm tarihi 1750'den başlayarak, Ludwig van Beethoven'in ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem klasik çağ olarak tanımlanır. (Özçelik, 2002:84) "İnsanlık tarihinde toplumsal yaşamı düzenleyen değerler, gün gelip yetersizleşerek canlılığını yitirince, yeni bir düzene kılavuzluk edecek düşünceler aranır. 18. Yüzyılın ikinci yarısı, işte bu düzen özlemini temsil eder. Bu döneme Aydınlanma Çağı da denir" (Say, 1997: 261).

Aydınlanma çağında dönemdeki diğer tüm sanat dallarından sanatçılara sorulduğunda sadece "doğa", "yalınlık", "tutku" gibi kelimeler duyuluyordu. Bu dönemin oluşumunu sağlayan yalınlık sadece müzikte değil resimde, heykelde, dramada hatta balede dahi yerini almış sanatı ona göre şekillendiriyordu.

Klasik dönem; Haydn, Mozart ve genç Beethoven'in müziğe sundukları yeni devrimlerle tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıların filizlendiği, piyanonun sesini iyice duyurmaya başladığı, müzik yapısındaki denge ve biçimin iyice sağlamlaştığı, Barok Dönem'in yoğun anlatımının "Sonat" ile daha yalın bir şekilde anlatıldığı bir dönemdir. Müzikte Klasik Dönem, "Klasik Stil" olarak günümüze kadar uzandığı ve hala besteciler tarafından yeni yaratıların doğmasını sağlayan büyük ve önemli bir dönemdir. (Yıldız, 2000:72)

"18. yüzyılın müziği melodi üzerine odaklanmış ve bu yolla önceki dönemin eşlikli motifsel çeşitleme anlayışı yavaş yavaş kaybolmuştur. Melodik yapının kuruluşunda da düzenli bir yapılanmaya doğru yönelim başlamıştır." (Kardeş, 2007: 134)

Klasik dönemle gelişme gösteren önemli çalgı müziği biçimi "Sonat"tır. Bu dönemde yaratılan en önemli biçim ise, önceki yılların "senfonia" sından farklı olan senfonidir. Solo konçertolar da yeni ortaya çıkmış piyano, gündeme gelir ve piyano için konçertolar yazılmıştır.

Sonat, Klasik Dönemin yaratıcılıklarına olanaklar sağlayan gelişkin çalgı müziğinin adı ve dönemin en önemli çalgı müziği biçimidir. (Say,2009:486) Sonat biçimi senfoni, konçerto ve oda müziğinde de kullanılmıştır. Klasik Sonat biçimi 3 veya 4 bölümden oluşur. Genelde her bölüm kendi içinde, serim, geliştirme ve yeniden-serim (exposition-development-reexposition) kurgusundadır. Bölümler çabuk-yavaş-çabuk temposundadır. İlk bölümde temayı oluşturan malzeme karşıt armonilerle sunulur. İkinci bölüm bir lied tarzında olup aynı malzemeye yeni temalar eklenerek değişik yoğunluk kazanır. Üçüncü, özetleme bölümü, birincinin yinelenmesidir. (Yıldız, 2000:73)

Dehasıyla ve operalarıyla dramatik müziğe çok önemli yenilikler getiren Christoph Willibald Gluck; senfoni ve yaylı çalgılar dördlüsü geleneklerini kuran, dev koral yapıtlarıyla klasik müziğin gelişmesinde belirleyici bir işlev üstlenen Joseph Haydn; kısacık yaşamına 600'den fazla yapıt sığdıran, müzik tarihinin dahi çocuğu Wolfgang Amadeus Mozart, her ne kadar bazı müzikologlar tarafından ilk romantik besteciler arasında gösterilse de piyanodaki ve senfonilerindeki farklı ve hırçın tavrıyla Ludwig van Beethoven Klasik Dönem'in simge adlarıdır.

2.1.8.1. Klasik Dönem Çok Seslendirme Kuralları

Müzikte "Klasik Çağ" eski Yunan ve Roma sanatındaki sadeliği, dengeyi ve duruluğu yeniden yaşatmaya başlattığı için döneme "klasik" adı verilmiştir.

Cangal'a göre klasik çağ armonisinin en duru ve en yalını seçmesiyle 6 temel özelliği vardır.

1- Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık, ve doğa ilkeleri klasik bestecilerin en temel özelliklerindedir.

2- Barok çağ armonik yapısında görülen 5'li akrabalığı ve kadans ilkesiyle açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemliğini sürdürmüştür.

Mozart'ın Kv 283, 5 Numaralı Sol Majör Sonatı'nda 5'li akrabalığı gösteren (T-D) (D-T) ilişkisi açıkça görülmektedir.

SONATE

W. A. MOZART

Allegro

Piano

p

p

T-----D-----D-----T-----

Bununla birlikte, bu dönemde gerilim dolu tınlar, uzak tonalitelere modülasyonlar, kromatik gidişler ve anarmonik modülasyonlarla tonaliteden hemen uzaklaşmalar duyulmaktadır. Dönemin bu gelişmeleri 1797'de Tristan tınlarının önderliğini yapmaktadır.

Aynı şekilde Mozart'ın Kv 311, 9 Numaralı Re Majör Sonatı'nın Rondo bölümünde 111-124 numaralı ölçüleri arasında kromatik geçişler ve ani ton değişimleri açıkça görülmektedir.

SONATE

W. A. MOZART

Allegro

Piano

Rondeau

p *f* *p*

117 *f* *p* *tr*

121 *tr* *tr* *tr* *b minör*

3- Barok çağın sürekli bas yöntemi tamamen ortadan kalkmış , akorları oluşturan partiler eksiksiz olarak yazılmaya başlanmıştır.

4- Klasik çağda "Alberti bası"¹ çok sevilmiş ve özellikle piyano eserlerinde ezgiye yapılan eşliklerde oldukça çok kullanılmıştır.

¹ İlk kez Domenico Alberti (1710-1740) tarafından fazlaca kullanıldığı için bugün "alberti bası" olarak adlandırılan eşikleme yöntemidir. Akorun (1-3-5) sesleri arpej ve figür olarak genelde sol el

Beethoven'in Op. 27, 14 Numaralı 2. Sonatının (Moonlight Sonata) Do diyez minör Sonatı'nın 3. bölümünde 21 numaralı ölçüden başlayan ve devam eden eşikleme yönteminden "Alberti Bası" açıkça görülmektedir.

SONATA
No.14, Op.27 No.2

L. v. Beethoven

Piano **Presto agitato** **21**

3. Movement *esspress.*

appassionato

23

25

5- Klasik bestecilerin eserlerinin, özellikle ağır bölümlerinin sonlarında çoğunlukla

$\begin{matrix} 9 & 8 & 7 & 8 & 9 & 8 \\ 4 & 3 & 4 & -3 & 7 & 8 \\ & & & & 4 & 3 \end{matrix}$ gibi tonik akoru içinde geciktirmeler görülür ki bu akorları

bir önceki akor olan dominant hazırlar.

Mozart'ın Kv 283, 5 Numaralı Sol Majör Sonatı'nın Andante bölümünde son 2 ölçüsünde öncesinde Dominant akorunun olduğu tonikte $\frac{9}{8}$ geciktirmesi açıkça görülmektedir.

SONATE

Kv. 283

W. A. MOZART

Andante

Piano

Andante

rit.

D T 9 8
4 3

6- Klasik çağın sanatsal temeli karşıtlığa dayanmaktadır. Eserin akor renginin, armoninin, ritmin ve her şeyden önce motif tema ilişkisinin karşıtlığına dayanan bir klasik çağ temeli vardır.

Beethoven'in Op. 58 numaralı 4. Piyano Konçertosu'nda piyano ve orkestranın yaptığı karşıtlıklardan başka, orkestranın 29. ölçüde motifleri birbiri içinde önce obuanın, daha sonra yaylı orkestranın I. Keman grubunun, daha sonra obua hariç fagot, flüt ve yaylı orkestranın motifi tekrar ettiği ve karşıtlık düşünce olgusu eserde açıkça görülmektedir. Bu gibi daha birçok bestecinin eserlerinde bu karşıtlığı görmek mümkündür.

Concert IV.

L. van Beethoven, Op. 58.

29

Kısaca müzikte klasik çağ; yalınlığın, sağlamlığın, açıklığın, kadans ilkelerinin, kromatizmin, modülasyonların, Alberti Bası'nın, tonik geciktirmelerinin ve yukarıda da belirtildiği gibi motif tema ilişkisinin tamamen olgunlaştığı bir dönemdir.

(Cangal, 2012:289-192)

2.1.8.2. Klasik Dönem Bestecileri

Klasik dönemde, eserlerini günümüze kadar ulaştırmayı başaran yaklaşık olarak 215 besteci bulunmaktadır. (Wikipedia, 2015)

18. yüzyılın başlarında müzik; Erken klasik çağ olarak adlandırılan ve sonat, senfoni ve operanın olgunlaştığı dönemdir. (Grout, Palisca,1996:63) Döneme adını kazıyan ve hemen hemen döneme ait üslupları tüm eserlerinde barındıran 3 besteci vardır. Bunlar; 31 Mart 1732 Avusturya doğumla Franz Joseph Haydn, müzik tarihinin dehası olarak bilinen 27 Ocak 1756 Avusturya doğumlu Wolfgang Amadeus Mozart ve 16 Aralık 1770 Almanya doğumlu Ludwig Van Beethoven'dir.

Müzik tarihinde 1750-1830 tarihleri arası "Viyanalı ekolu" olarak bilinmektedir. Bu dönem içerisinde modern orkestralar kurulmuş, yaylı dörtlülerine yazılan eserler artmış, konçerto ve senfoni formu kesinleşen bir hal almıştır. Bu devrin başlıca bestecileri ise "Viyanalı Klasikleri" olarak bilinen F.J. Haydn, W. A. Mozart, L.V. Beethoven'dir. Beethoven'in yaşadığı yılların son döneminde yazdığı eserler romantik çağa geçişin habercisi olmuştur. (Feridunoğlu, 2005:39)

"Viyanalı Klasikleri olarak 18. Yüzyılın sonlarında Avrupa müzik kültürünün yaratıcı gücünü temsil eden Mozart, Beethoven ve Haydn, klasik müzikte tarihsel bir dönemeç oluşturmuşlardır. Barok dönemin son iki büyük temsilcisi olan Bach ve Handel gibi, Haydn, Mozart ve Beethoven klasisizmin sınırlarını genişleterek müziği sonuna değin insanlaştırmayı ve tinselleştirmeyi başarmışlardır" (Say, 1997: 291).

Müzik hayatına annesi ve babasının amatör olarak söylediği koro eserlerine kendi yaptığı sesi çıkmayan kemanla eşlik etmeye başlayan Haydn, köy öğretmeninini onu keşfetmesiyle profesyonel olarak ilk kez Stephan Katedral korosunda koristlik yapmıştır. Gelişen müzik eğitimi ve başarılı eserlerden sonra müzik tarihinde 104 senfoni besteleyerek senfoni türünün babası olarak tanınmıştır. (Oransay, 1977:130-132)

Büyük müzikçi eserlerini plastik düşünceler ve zarif anlatım incelikleriyle donatmış, ruhsal zenginliğiyle ele aldığı her türü yeni bir sanatsal düzeye çıkartmıştır. (Yener, 1983: 33)

Mozart'ın müzik hayatı ise 4 yaşındayken çembaloya duyduğu hayranlığını keşfeden müzisyen babasının ona müzik dersleri vermesiyle başlamıştır. Mozart'ın 5 yaşlarında çembalo için eser yazmasıyla babası dinleti gezilerine çıkarmaya başlamış ve profesyonel olarak ilk Avusturya İmparatoru I. Franz'ın sarayında çalışmaya ve ders almaya başlamıştır. (Oransay, 1977:146)

Mozart'ın müziği çağının kültürünü yetkin bir sentezle yansıtır. Yapıtlarında İtalyanların ezgisel çizgi sürdürüşünü, Fransızların zarafet ve saydamlığıyla birleştirmiş, Alman çalgılama sanatıyla örmüştür. (Yener, 1983: 35). Mozart insanlık tarihinde ender görülen yeteneklerden biridir. Albert Schweizer'in dediği gibi, “Gerçek dehalar göklere uzananlardır, Mozart ise gökten inmiştir.” (Say, 1997: 307)

Beethoven'in müzik hayatı diğer 2 besteci gibi oldukça hevesli başlamamıştır. Babasının, Beethoven'nin küçük yaştaki müzik yeteneğini halka göstererek para kazanmaya çalışması, Beethoven'in müzik hayatına kötü bir damga vurmuştur. Babasından sıkı, zorlu ve istemeyerek bir müzik eğitimi almış olmasına rağmen ilk 3 sonatını 1781'de yazmıştır. (Oransay, 1977:154)

Adı, bütün 19. Yüzyıla egemen olan Beethoven'in müzik tarihindeki ayrıcalığı, iki çağ arasında (Klasik – Romantik) yer alan değişimi, ikinci bir örneği bulunmayacak biçimde eserlerinde gerçekleştirerek önemi tartışılmaz bir köprü ve kendisinden sonra gelenlere kapıları sonuna kadar açık tutan zengin bir model oluşturmasındadır. (Selanik, 1996: 143, Aktaran: Toptaş).

Kısaca özetlemek gerekirse Viyana Klasikleri olarak adlandırılan Haydn, Mozart ve Beethoven özellikle piyano için yazılmış sonatları ile Viyana Ekolünü oluşturmuş büyük bestecilerdendir.

2.1.9. Müzikte Postmodern Dönem

New York Times'ın klasik müzik eleştirmeninden Anthony Tommasini'nin daha sonra pek çok gazetede yayımlanan kışkırtıcı yazısı şöyleydi. Elektronik müziğin öncülerinden, dünya çapında tanınan Alman Karlheinz Stockhausen 16 Eylül 2001'de Hamburg'da bir basın konferansında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki terörist saldırılarla ilgili fikri sorulmuştur. Stockhausen Dünya Ticaret Merkezine düzenlenen saldırının “Bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri” olduğunu belirttikten sonra hayranlığını gizlemeden, teröristlerin “Müzikte hayal dahi edemeyeceğiniz bir şeyi tek perdede” gerçekleştirdiklerini, “insanların bütünüyle fanatik bir biçimde, delicesine on yıl prova yaptıktan sonra konsere çıkıp öldüklerini” söylemiştir. Ardından “Bütünüyle bir performansa konsantre olmuş insanlar var ve bu nedenle 5.000 kişi sonsuzlukta kayboluyor, tek bir anda.” diyerek sanki teröristlerin eylemini kiskanırcasına “Ben bunu yapamazdım. Bununla karşılaştırıldığında besteci olarak bizler bir hiç sayılırız.” diyerek bitirdi. Bu açıklamasıyla büyük bir tepki toplayan Stockhausen piyanist olan kızının artık Stockhausen soyadı kullanmayacağını basına bildirdi. Eleştirmen Tommasini ise Stockhausen için “psikiyatri kliniğine kapatılması gereken bir egomanyak ve antika çılgın” olarak değerlendirdi.(Lentricchia, McAuliffe 2004:15)

İnsanların olaylara bakış açısını bu şekilde değiştirdiği bir dönemde müzik sanatının etkilenmemesi mümkün olmayacaktır. Stockhausen, yaptığı yorumda aslında dünyanın nasıl değiştiğini açıkça söylemektedir. Her ne kadar teröristleri desteklercesine bir söylem varmış gibi görünse de müzik sanatıyla karşılaştırıldığında o an ki sese, görselliğe, herkesin o anı hayretle seyretmesine eserleriyle hiçbir zaman ulaşamayacağını söylemiş ve modern dönemin daha iyiyi arama, daha yeni teknikler bulma, yapılmayanı yapma sapkınlığını kendi görüşüyle açığa vurmuştur.

Modern dönem müzikte dinleyeni sürekli şaşkınlığa uğratma kuralına kurulmuş gibi her besteci yenilik ve ilginçlik peşindedir. Stockhausen'in bu ünlü yorumu onu zor durumda bırakmış olsa da o an başka bir besteci tam olarak aynı olmasa da bu durumdan bahsedecektir. Hayranlık aslında patlamaya, yangına, ölüme veya yaralanmaya değildi orada, hayranlık bu zamana kadar görülmemiş bir şey olmasına olmuştur.

Avrupa müzikolojisi, felsefe ve güzel sanatların başka alanlarındaki yazıların bolluğuna karşın postmoderni tanımada biraz çekimser kalmıştır. Öyle ki daha postmodernin net bir tanımı bile olmadan bu anlayış kabul görmüştür. Ancak, postmodernlik fütürizm gibi hiçbir zaman var olmamıştır. Zaten müzik bu "izm"lere her zaman karşı durmuştur. Robert Moran'a Yeni Müzik'çi olup olmadığı sorulduğunda: "Bunun anlamını bilmiyorum. 'Minimalizm', 'Avangard' gibi terimleri gazeteciler uydurur ve sanatçılara yapıştırırlar." sözüyle aslında bu akımları sanatçıların mı? Yoksa, toplumun mu ? Oluşturduğu tartışma konusu olarak kalmıştır. (Chevassus, 1998; Aktaran: Usmanbaş 2002:9)

Postmodernizm, 20. yüzyılın sonlarında müzikte duyarlılığı yansıtmaktadır. Barok, romantik, klasik ve modern çağların kendine ait stilleri vardır. Ancak, gelişen teknolojiyle ve hızlı erişime olanak sağlayan internetle, günümüz müzik stili postmodern olarak tanımlanmaktadır. Postmodern müziği aslında bir mix müzik olarak algılayabiliriz, bu durumla günlük hayatta ve televizyonda oldukça sık rastlayabiliriz. Çocuklar için yapılan Teletabiler'de, herhangi bir yarışma programında, savaşları gösteren bir haber programında vb. Ancak şunu bilmeliyiz ki postmodern müzik besteleri dinlerken; Rap, Viyana Vals'i, İran Müziği ve Gregoryen İlahileri'ni aynı anda duyabiliriz ya da 18. Yüzyıla ait füg tekniklerini heavy-metal yapan bir yaylı dörtlüsünde dinleyebiliriz. (Alper,2000:2)

Özellikle klasik, caz, pop vb. müzikleri dinleyen biri için bu yeni çağ müziği biraz kaygı yaratabilir. Oldukça geniş bir çalgı yelpazesi olan bu müzikte dakikalarla varyasyonlara geçilir ve tekrarlar oldukça fazladır. (Hall, 1994: 17)

Amerikalı besteci müzik teorisyeni Jonathan D. Kramer (1942- 2004) 1996 yılında Indiana Theory Review dergisinde yayınlanan Postmodern Concepts of Musical Times isimli makalesinde postmodern müziğin özelliklerini 14 maddeyle sıralamıştır. (Kramer, 1996:21). 14 maddelik bu kapsam her ne kadar Kramer'in öznel fikirlerini ifade etse de, 60'lardan bugünlere karşılaştığımız müzik üretiminde genel bir çerçeve çizmek açısından belirleyici olabilir. (Aktaran: Demirel, 2013: 382)

- Postmodern müzik; modernizmin basit bir yadsınması ya da devamı değildir. Fakat, ikisinin de özelliklerini taşır.

- Bir seviyede ve bir şekilde alaycıdır.
- Geçmişle bugünün yöntemleri arasındaki sınırlara saygı göstermez.
- "Alt kültür" ve "üst kültür" stilleri arasındaki bariyerleri kırmanın yöntemlerini arar.
- Çoğunlukla sorgulanmadan kabul gören, yapısal bütünlük değerini hafife alır.
- "Popülist" ve "elitist" değerler arasındaki ayrımı kabul etmeyi reddeder.
- Bütüncül formlardan sakınır (Örneğin, bir eserin bütününe tamamen tonal, dizisel ya da önceden belirlenmiş bir biçimin içinde olmasına izin vermez).
- Birçok kültür ve geleneklerden referanslar ve alıntılar içerir.
- Çelişki ve ayrıklıkları benimser.
- İkili zıtlıklara şüpheli yaklaşır.
- Süreksizlik ve parçalanmışlıklar içerir.
- Eklektisizm ve çoğulculuğu kapsar.
- Çoklu zamansallık ve çoklu anlamlar sunar.
- Partisyonda olduğundan çok, dinleyiciye anlaşılabilir bir yapı ve anlam sunar.

Jonathan Kramer, postmodernizm kavramının kesin olarak belirlenmesi zor olsa da, bu özelliklerin bazıları ya da hepsiyle postmodern müziğin karakterize edilebileceğini belirtmiştir. (Kramer,1996: 31, Aktaran: Demirel, 2013: 382)

2.1.9.1. Postmodern Dönem Teknikleri ve Bestecileri

Postmodern dönem bestecileriyle, modern dönem bestecileri arasındaki farklar; modern dönem ve postmodern dönemin farklılığı kadar açık ve keskindir. Modern dönemin genel düşüncesi yeniyi, farklıyı aramakken postmodern dönemde bir geriye dönme, tekrarlama, anlaşılır kılma, yalınlığı savunma gibi düşünceler vardır. Günümüz bazı bestecilerin kullandığı teknikler, onların sanatını tanımlarken postmodern kavramını kullanmamıza sebep olmaktadır. Bundan dolayı, postmodern müziğin özelliklerini ve besteleme tekniklerini 6 maddede belirten Ramaut Chevassus'a ait çevirisini İlhan Usmanbaş'ın yaptığı "Müzikte Postmodernlik" isimli kitapta, hangi bestecinin hangi tekniği kullandığı belirtilmektedir. (Chevassus, 2002:29-51).

2.1.9.1.1. Ezginin Öncülüğü

Modernizm, noktalardan oluşan bir ses ortamı oluşturmuştur. Eserler dizisel şablonlarla bir parçalanmışlık duygusu yaratılarak oluşturulmuştur. Dizisel yöntemde tema yoktur ve çeşitleme düşüncesi üzerine kurulmuş olsa bile tekrarlanan parçacıklar farkedilemiyordu. Stockhausen'in "Klavierstück I" de, "Boulez'in Marteau Sans Maître" (sahibi olmayan çekiç) de olduğu gibi.

Ezgiye geri dönüş, vurguların yerini tutacak ezgide bir sesin tekrarı, tonal olana, modaliteye dönüş, bu geri dönüşün belirtileridir.

Pouseur 1961-67 yılları arasında bestelediği "Votre Faust" adlı operasında bu tür belirtilerden biri olan dizisel birtakım teknikler kullanmıştır. Stockhausen 1970'de iki piyano, piyanistler tarafından çalınan antik ziller, wood-block'lar ve iki modülatör için bestelediği "Mantra" adlı eserinde; 12 ton formülünü kullanarak (13=1), parçanın sonuna doğru bütün parçalar olabilecek en kısa sürede birleştirmiş, daha sonra bir "coda" yaptıktan sonra, sesler önceki ezgilerdeki gibi hareket etmeden sanki eski bir eseri anımsıyormuş gibi seslerin önceden yaptığı ezgileri hatırlatarak olduğunca devam eder. Estonyalı besteci Arvo Part ise Sovyet baskısına bir başkaldırı olarak, hemen hemen her eserinde ezgiye ve modaliteye dönüş yapmıştır.

2.1.9.1.2. Tekrarlama, Minimalizm

1960'lı yıllarda müzikte estetik, sadelik ve karmaşıklık olarak iki başlık altında toplanıyor ve sürekli tartışmalara sebep oluyordu. Bu durum ise "minimalizm" anlayışının doğmasına sebep olmuştur.

Akımın ilk temsilcileri; Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley ve La Monte Young'dır. Bu akım bir avangard hareketi olarak çıkmıştır. Ancak, üstünden o kadar zaman geçmiş ki ve o kadar kullanılmaya başlanmış ki günümüzde postminimalizm akımından bile söz edilebilir. "Tekrar müziği" ayrı bir ad taşımasına rağmen aslında bir minimalist müziktir. Dizisel müziğin en önemli özelliği duyulan bir sesin bir daha duyurulmamasıdır bu yüzden "tekrar müziği" bu anlayışın tam karşısında durmaktadır.

Bu akımın en parlak örneklerinden biri olan Riley'in "In C" adlı eserinde elli üç ritmik ve ezgisel formül vardır. Değişik çalgı toplulukları değişmeyen bir "do" vuruşu çerçevesinde tekrarı çalanlara bırakılmış eser kırk beş ya da doksa dakika boyunca seslendirilmiştir. 70'li yıllarda minimalist müzik büyük bir üretim ivmesi kazanarak artık eski sıkıcı tekrarlar dünyasından çıkmış, tını değişimleri, ritim ve ses alanı değişmeleriyle daha ilgi çekici olmaya başlamıştır. Bu alanda en iyi yol gösteren; Reich'in yaptığı "Music for 18 Musicians" ve Glass'ın yaptığı "Einstein on the Beach" adlı eserlerdir.

2.1.9.1.3. Yalınlık, Yeni-Yalınlık, Neoromantizm

60'lı yıllarda sorun yalınlık ve onun karşıtı olan karmaşıklık terimleriyle oluştu. Bu iki terim sadece bestelerde değil, yorumda ve dinlemede de etkiliydi. Bu terimler müziğin zaman içinde değil hemen anlaşılması temeline dayanmaktadır. Yalınlık fikri karşıt görüşlü bazı müzisyenler tarafından mahkum edildi; aynı zamanda çok verimli bir dönem geçirerek postmodern tutumla ele alındı.

İngiliz besteci Ferneyhogh bestelerinde, tımda ve yorumda karmaşıklığı hedef almıştır ve "Değerli bir müzik dinlemek öylesine yoğun bir dikkat gerektirir ki bugünkü konser repertuarının dinleme yeteneklerimizi ne denli körelttiğini anlamış oluruz." diyor. Aynı zamanda "yeni yalınlık" akımının temsilcisi sayılan Wolfgang Rihm, "Hem aydınlık, hem geçirgen olmayan, gelişi güzel ama ihtiraslı, kesinlikli ama şaşırılmış bir müzik olsun istiyorum, tıpkı insanlığın kendisi gibi." diyerek akımın öznel yanını net bir şekilde vurgulamıştır.

Rihm, modernliğin ve postmodernliğin getirdiği bütün tekniklere hakim yaratıcı, virtüöz ve parlak bir bestecidir ancak müziği hiçbir okula girmemiştir. Clements bir benzetme yaparak Rihm'in müziğini "Rihm için gidilecek yerden çok yolculuk önemlidir, üstelik bu haritasız bir yolculuktur." demiştir. Ayrıca Rihm'e göre gelenek sürekli devinmek zorundadır ve yaratıyı hareket ettiren şey özgür olmaktır ancak özgür olup kendine sadık olmaktır. Yalınlığı sanatla bağdaştıran Rihm sanatı, sanatçının kendini yeniden yaratması olarak tanımlarken bu yolla yepyeni bir varlık, yapıt ortaya konulmuş olur der.

2.1.9.1.4. Alıntı, Eğretilmeli Dönüş

Alıntı, neoklasizim de kullanılmış bir teknik iken, belleğimizi harekete geçiren bu yol, postmodernliğin en belirgin özelliği hatta onu izlemenin bir yoludur. Zofia Lissa müzik alıntısı için, "Bulunduğu yapıtın bir teması gibi olmamalıdır, aksi halde yabancı bütünlüğünü tamamen yitirir." diyerek alıntının eser içinde kendini belli etmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu durum ile dinleyici yapılan alıntıyı tanıma/anlama yaparak gelecekte yapılacak algılamaların biçiminin değişeceğini savunmuştur.

Barthes eserlerde bulunan alıntı için; " Alıntı bir çeşit opera aryası gibidir; nasıl ki bu arya içeriği yoluyla tanımlanır ve işlem görürse alıntı da kendinden yola çıkılarak metni el yardımı ile yönlendirir." Yani alıntı kendi başına bir bütün olarak aslında bir öndeyiştir. Başka bir eserden geldiği için kendi içine kapalıdır. Yani bir binanın cephesine yapıştırılan kabartma, tonal olmayan bir eserde üç/beş akoru gibi uyumsuz ancak dikkat çekicidir. Böylece hiçbir tarihsel bağ kurmadan bütün çeşitliliği içinde bir bütün olan geçmişle bugün arasında bir diyalogdur.

Alıntı yapılan müziklerle alıntının yapıldığı müzik içinde bulundurduğu iki yönlülük sayesinde karşılıklı olarak zenginleşir. İsveçli besteci Klaus Huber Bach'ın 159 no.'lu Cantata'sının obua ve bas partisinin incipit'ini² yazdığı Senfkron (Hardal Tohumu) eserinde alıntıyı abartılı bir şekilde ön plana taşımış bir çeşit anlatıcı konumunda kullanmıştır. Bu durum Bach ile Huber arasındaki iki yönlülük kuramını açıklar.

Luigi Nono'nun dördlüsü "Fragmente-Stille, an Diotima" eserini, yapıları ve yaratılan çağlar arasında birbiriyle ilişkileri olmayan eserleri parçalanmalar ve suskunluklar tanımlamasıyla içeriği bozmadan en aza indirgenmiş yoğunlukla yazmıştır. Bu dördül dört anı üzerine kurulmuştur. Birincisi yazınsaldır. Hölderlin'den yola çıkar; ikncisi Beethoven'le anlatıma ve tınıya dayanır. Üçüncüsü Verdi ile biçim anlayışına dayanır ve son olarak dördüncüsü Rönesans şarkısı "Malor me bat" yı ele alır ve bu durum ise alıntının Rihm'e göre "Yaratıyı hareket ettiren şey özgür olmaktır." sözünü tam karşılığıdır.

² *Bir müziğin başlangıcını tanımlayabilecek en belirgin tema ya da sesler sırası. (Chevassus, 1998:43, Akt. Usmanbaş, 2002)*

2.1.9.1.5. Kolaj

Daha önce Biber, Mozart, Mahler ve Ives'te karşılaştığımız bu teknik alıntıyla bir çok paralellik göstermektedir. Kolaj tekniğinde var olan müzik sadece temasıyla değil Picasso ve Braque'nin tablolarında uyguladıkları tekniklere benzer şekilde, özgün ortamındaki dokusuyla kullanılmaktadır. (Demirel, 2013:384)

Kolaj, alıntının daha genişçesi olarak kullanılan bir yöntemdir. Pierre Schaeffer (1910-1995) somut müziğin ilk örneklerinden biri olan "Etude aux chemins de fer" isimli eserinde kolaj tekniğinden yararlanmışır. Kayıt teknolojisinin gelişmesiyle her türlü müzikte sıkça karşılaşılan bu yöntem, postmodern söylemin de önemli bir unsuru haline gelmiştir. (Demirel, 2013:384) 1978'de Jean-Yves Bousseur yapılarına göre kolaj çeşitlerini sıralamıştır. "Yığma kolaj", "Parça kolaj" John Cage'e ait Imaginary Landscape No.5 eserinde çeşitli caz plaklarından alınmış parçaların üst üste konulması olarak örneklendirilebilir. "Anti kolaj", bir bütünü sadece bir bölümünü alıp onu yeniden işlemektir. "Öyküsel kolaj" ise dramatik bir amaca ulaşmak için kullanılır.

Berio bu tekniği oldukça iyi kullanan bir bestecidir. Berio'ya göre, müzik hayatın bir ürünüdür. Dinleme, yeniden yazma, yorum, açıklama ve yaratma birbirine bağlıdır ve müzik tarihinin gücü yaratıcılık gücünde çok önemlidir ki bugün bestelemek için bu tarihin içine batıp çıkmak gerekir.

Berio'nun "Sinfonia" adlı eserinin üçüncü bölümü Mahler'in "Diriliş" adlı İkinci Senfonisi'nin scherzo'sudur. Öyle ki Mahler kendi eserinde de yeniden yazma kullanmış ki eserin scherzo bölümü 1893'te yazdığı bir Lied'in geliştirilmiş bir türüdür. Berio'nun kullandığı parçalara tınılarıyla, armonik renkleriyle akraba olan parçalar, yan yana üst üste konmuştur. Yani alıntılar Mahler'in müziğinin gerçek ya da olası ilişkilerini birbirlerine çengellemiştir. Bu üçüncü bölümde Mahler'in üç bölümlü yapısını alır ama onu yeniden kurar ve burada asıl olan anımsayış bolluğunun ağırlığıdır. Ayrıca Mauricio Kagel (1932-2008) 1970 yılında Ludwig van filmi için bestelediği müziklerde, Beethoven'in eserlerinden kolajlar kullanmıştır. Filmin her sahnesinde Beethoven'in müzikleri eğilmiş bükülmüş sarmalanmış ve değiştirilmiş halde karşımıza çıkar. Ne şekilde çıkarsa çıksın Beethoven'e ait olduğu net bir şekilde anlaşılır. Kagel filmin müziklerini daha sonra konserlerde de

seslendirilebilecek bir esere dönüştürmüştür.

2.1.9.1.6. Yerele Dönüş

19. Yüzyıldaki ulusal ekollerin (Çek, İspanyol...) başlattıkları ekollerin hepsinde dönemin egemen Fransız, İtalyan, Alman müziklerine birer tepki olarak oluşmuştur. Aynı şekilde dizisel müziğe bir tepki olarak bugünkü gelişmeler başlamıştır. Ulusal dillere dönüş, modernizmin temsil ettiği bireycilik ve seçkincilik anlayışlarına da tepki olarak oluşmuştur. Bu postmodernizm ile aynı amaca yönelmek olarak kabul edilebilir ancak esas amaç halk sanatının bu anlayışla daha uluslar arası bir konuma getirilmesidir. Japon besteci Toru Takemitsu batı müziği hayranlığından başlayıp Doğu'ya dönmüş ve en sonunda bu iki dünyayı bir araya getirmeye çalışmıştır. Shamisen ve Biwa³ yanında shakuhachi⁴ tınlarına duyduğu ilgiyle ve bu çalgıların mikrotonal olanaklarıyla portamento ve vibrato tekniklerini kullanarak,

1960'larda "November Steps" adlı eseri senfonik orkestraya karşı kullandığı bu çalgılarla bestelemiştir.

Arvo Part ise yerele dönüşten çok ezginin ön plana gelmesiyle tanınmaktadır. Daha çok dinsel kaynaklara yönelmiştir. Ancak, geniş anlamda Estonya müziği besteciye yardımcı olmaktadır. Es sang vor langen Jahren eseri Clemens Brentano'nun şirri üzerine alto, keman ve viyola için yazmış ve saf bir lied havasındadır. Müzik olarak monodik ezgisel yapılara önem veren Part bunun kaynağını Estonya'nın dini eserlerinden almıştır.

Kısaca, besteciler içinde bulunduğu her dönemde daha iyiyi ve daha farklıyı aramak için çabalamışlardır. Her dönemde yeni bir gelişme ile dönemler açılmış kapanmıştır. Özellikle müzikte barok dönemde başlayan hızlı gelişim, avangard tutumla da son noktaya gelindi gibi görünse de, müzikte gelişmeler hiçbir zaman bitmeyecektir. Postmodernizm, bu gelişimlerin hepsini bir arada toplamakla ilgilenmektedir ki kolaj, alıntı, yerele dönme, tekrarlama gibi tekniklerle geçmiş ile bugünü birbirine bağlayan tanımları hala yapılamamış bir akımdır. Bu tanımsızlığın yarattığı kargaşaya rağmen günümüzde besteciler bu akımdan

³ Farklı çeşitlerde ud çalgısıdır.

⁴ Ney çalgısıdır.

kesinlikle etkilenmekte ve yazılan eserlerin bir yönü, bizlere postmodernizm anlayışından bir kare sunmaktadır.

2.2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

- Yıldız'ın (2005) "**Postmodernizm Nedir?**" başlıklı çalışmasında bugüne kadar postmodernizmin gelişim evrelerini ve sanat alanlarına yansımaları anlatmıştır. Postmodernizm kısaca genel olarak bir belirsizliğini ifade etmektedir. Postmodernizm üzerindeki tartışmaların henüz bitmediğini. Geri kalmış veya üçüncü dünya ülkelerinde etnik olarak dağılma süreci olarak algılanırken; ileri ya da sanayileşmiş ülkelerin ise birleşmeye doğru gittikleri gözlemlenmiştir.
- Önal'ın (2013) "**Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı ve Yeniden Üretim**" başlıklı çalışmasında, yazarın ya da okuyucunun, "bilinçli bir biçimde", daha önce yazılmış ve söylenmiş anlam süreçlerinden yola çıkarak yeni metinleri elde etmeleriyle kullandıkları metinlerarası yöntem, postmodern bakış açısıyla üretilen günümüz sanat yapıtlarında, disiplinlerarası biçimde çokanlamlı yapıtlar yaratılarak farklı kültürel yapıların oluştuğunu belirterek, bu bağlamda postmodern yapıtların temelinde "alıntı" özelliğinin önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştir.
- Yöre'nin (2011) "**Çağdaş Müzik: Bestecileri, Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler**" başlıklı çalışmasında, çağdaş sanat müziğinin belirgin olarak on üç akım ve sekiz teknik içinde temsil edildiği belirtilmiştir. Dikkat edilmesi gereken bir konunun, Minimal müzik gibi bazı akımların aynı zamanda bir tekniği temsil ettiğini yani her akımın kendine özgü bir tekniğinin olduğunu bunların bazıları ilgili akımın adıyla, bazıları da özel kavramlarla anıldığını belirtmiştir. Dikkat çekecek bir diğer özellik ise, yaklaşık on yıllık süreçler içinde karmaşık akım ve tekniklerden sade (yalın) olana, atonalden tonale doğru bir geçiş olduğudur. Bir diğer konu da çağdaş müziğin sınıflandırılmasıyla ilgili olarak tarihsel ve sosyolojik olmak üzere iki yaklaşım vardır: Birincisi, 2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası, diğeri ise modern ve post-modern yaklaşımlar olduğunu belirtmiştir.

- Demirel'in (2013) "**Müzikte Postmodernizm**" başlıklı çalışmasında, Postmodern sanat kavramları anlatılmış ve bazı postmodern bestecilerin eserlerinin analizi yapılmıştır. Sonuç olarak özellikle avangard dönem sonrasında müzikte karşılaştığımız çeşitli yönelimleri bir şemsiye altında toplamak açısından postmodernizmin oldukça belirleyici olduğu savunulmuştur. Her ne kadar bir kültür kipi olarak postmodernizmin tanımlayıcı görünülerinin neler olduğu konusunda görüş birliğine varılmış değilse de; çok boyutlu bir ifade alanı olarak postmodernizm, son dönemde hemen her besteciye etkilemiş ve etkilemeye devam ettiği belirtilmiştir.
- Alper (2000) "**Making sense out of postmodern music?**" başlıklı çalışmasında, postmodern müziği yirminci yüzyılın sonlarındaki ruhun yansıması olarak tanımlamış ve yayılmasındaki en büyük etkenin teknolojinin gelişmesiyle Tv, radyo ve birincil iletişim aracı internetin olduğunu savunmuştur. Çalışmasında postmodern kavram ve teknikleri; ironi, parodi, pastiş, tona geri dönüş vb. müzikle ilişkilendirmiş ve açıklamıştır. Onaylansın ya da onaylanmasın müziğin her şekilde farklı bir desen olarak ortaya çıkacağını belirtmiştir.
- Johansson'un (2014) "**Music video, youth culture and postmodernism**" başlıklı çalışmasında, modern tüketim kültürü; demoralize, amaçsız, anlamsız yüzeysel, içi boş vb. olarak tarif edilmiştir, müzik videolarını sadece görsel bir olgu olarak ya da bir semiyotik metin olarak değil, aynı zamanda tarihsel bir olgu olarak analiz etmek gerektiği savunulmuştur. Çağdaş gençlik kültürü ve postmodernizm üç farklı fenomen yollarla bağlı olduğunu iddia ederek son dört veya beş yılda çağdaş Batı toplumları içinde gelişmiş olduğu belirtilmiştir.
- Şahin'in (2013) "**Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere**" başlıklı çalışmasında, Postmodernizm kavramının kullanıldığı 60'lı yıllardan bu yana, güzel sanatlar içerisine giren resim, heykel, grafik, mimarlık, felsefe alanlarında kendisini gösteren bu tanım ifadesini sanat ve nesnelere üzerinde bulduğunu belirtmiş ve Sanat hayatını etkileyen ve farklı kültür özelliği taşıyan (eklektik) sanatsal formların postmodern sanata yansımalarını araştırmak günümüz sanatını yorumlamak ve anlamak açısından önemi vurgulanmıştır. Çalışmada ayrıca postmodern oluşumun temeli anlatılmış plastik sanatlardan örnekler verilmiş ve Postmodern sanatın kavram

kargaşası içinde bulunduğu belirtilerek, postmodernizmin tanımının somut olarak yapılmasının güç olduğu ve bunun sebebi konunun karakteristik özelliklerinin anlık olarak değişim göstermesi olduğu belirtilmiştir.

- Çevik'in (2010) "**Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı**" başlıklı çalışmasında, postmodernizmin tarihsel süreci, müzik kavramı, postmodern müzik, postmodern dönemde toplum ve tüketim, kitle iletişim araçları ve postmodern döneme etkileri gibi konular çalışılmış ve Postmodern sanatın, gündelik yaşamı amaç edindiği ve postmodernitede sanatın, eğlence haline dönüştüğü ve sanat için önem taşıyan estetiğin çok da öneminin kalmadığı belirtilmiştir. Ayrıca, postmodern sanatta özgünlüğe değer verilmemekle birlikte, özgün diye bir şeyin olmadığı savunulmuştur.
- Uşen'in (2013) "**Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri**" başlıklı sanatta yeterlilik araştırmasında, 20. yüzyılda gerek müzik alanında gerekse diğer sanat dallarında, biçimsel ve kavramsal açıdan önemli değişiklikler yaşanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan postmodernizm kavramını postmodern düşünürlerden F. Jameson, M. Faucault, J.F. Lyotard ve J. Baudrillard'ın postmodernizm ile ilgili düşüncelerine değinilmiştir. Küreselleşme ve kapitalizmin dayattığı "hızlı tüketim" anlayışı, "tatminsizlik" ve "daha fazlasını isteme", sanatta da etkisini gösterdiğini ve sanat objelerinin kısa sürede yaratılmasını ve kısa sürede tüketilmesini, dolayısıyla da metalaştığını belirterek, ortaya geniş bir alanı kapsayan yeni bir anlayışın çıktığını ve bu "tüketim toplumu" anlayışı toplumsal açıdan büyük bir değişim ve dönüşüme sebep olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Luciano Berio'nun "Sequenza I" eserini inceleyerek postmodern dönemle bağdaşan bir çok teknik belirtilmiştir.

- Döl ve Avşar'ın (2013) "**Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi**" başlıklı çalışmasında minimalist akımda plastik sanatların ünlü isimlerinden eserler örneklendirilmiş, Matematiksel bir düzene dayandırılmış, nesnelliği duygulardan ve öznellikten uzaklaşarak orijinal yapısını değiştirip bozma eylemine karşı çıkan tavrıyla ele alan eserlerde, dış göndermeler yolu ile değil de eserin izleyici tarafından algılanan psikolojik etkisinin önemsendiği zengin bir ifade tarzı olarak minimalizm belirtilmiştir.
- Şişman'ın (1996) "**Postmodernizm Tartışmaları ve Örgüt Kuramındaki Yansımaları**" başlıklı çalışmasında, postmodernizm tanımı için modernlik, modernleşme ve modernizmin tarihsel gelişimi anlatılmış daha sonra yapısalcılık, postyapısalcılık, yapıbozum ve postmodernizm tanımı yapılarak modern toplum ve postmodern toplumdaki bahsedilmiştir. Postmodernizm konusunda yapılan tartışmaların bir kısmının doğrudan sanat, bilgi ve kültür merkezli olması, eğitimi ve eğitim örgütlerini de yakından ilgilendirdiği savunulmuş. Yetiştirilmesi öngörülen insan tipiyle birlikte bu insana kazandırılması öngörülen bilgi ve kültürden bahsedilmiştir.
- Erdal'ın (2013) "**1945 – 1970 Arası Müzikte Avangard Akım ve Avangard Besteciler**" başlıklı çalışmasında, Avangard sanatın, yerleşik, geçerli ve egemen olana karşı siyasi, felsefi, sosyal, dinsel vb. karşı çıkışın sahibi, öncü ve devrimci tutuma işaret ettiği savunulmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında müzikteki gelişmeler belirtilmiş Avangard akımın ünlü bestecileri; Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Berio ve John Cage vb. eserleri tanıtılmıştır. Avangard kavramını da birkaç üslupla tanımlamanın mümkün olmadığı çünkü pek çok kavram düşünce ve akım farklı ortamlarda birbirine paralel biçimde eş zamanlı olarak gerçekleştiği belirtilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde araştırmanın amacı ve alt problemler hakkında bilgiler sunulmuştur. Bu amaçla araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma grubu, çalışma grubuna ilişkin betimsel istatistikler, verileri toplama teknikleri, veri toplama araçları ile verilerin analizi konularına yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada "kaynak tarama" ve "döküman analizi" modeli kullanılarak, "karşılaştırmalı klasik form analizi metodu" uygulanmıştır. Uygulanan analizle eserler bölümlere ve motiflere ayrılmış. Motif sayıları, eser üzerinde motifin kapsadığı alan ve motif çeşitleri vb. gruplara ayrılarak eserler birbiriyle karşılaştırılmıştır. Ayrıca, çalışma Klasik Dönem ve Postmodern Dönem eserleri arasındaki bağıntı ve benzerliğe yönelik durum tespiti yapmayı ve Postmodern dönemin özelliklerini belirlemeyi amaçladığından betimsel nitelik taşımaktadır.

3.2. Çalışma Grubu

Bu çalışmada, çalışma grubu klasik ve postmodern dönemde yer alan önemli bestecilerin, aşağıdaki tabloda gösterilen "Random" tekniğiyle seçilmiş eserlerinden oluşmaktadır.

Tablo 4 Çalışma Grubu Tablosu

Klasik Dönem		Post-Modern Dönem	
Besteciler	Eserler	Besteciler	Eserler
Ludwing Van Beethoven	"Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 2, No. 1"	Michael Nyman	"The Sacrifice"
Wolfgang Amadeus Mozart	"Piano Sonata No:16 in C major, K. 545"	Philip Glass	"Solo Piano, Metamorphosis One"
Joseph Haydn	"Piano Sonate No33, c-minor"	Arvo Part	"Fur Alina"

Çalışmada analiz verilerini oluşturan eserler sadece piyano için yazılmış eserlerden belirlenmiş olup, Klasik Dönemde bestecilerin tüm sonat formundaki eserlerin temel yapısı olarak belirtilen, sonat-allegrosu olarak adlandırılan ilk bölümler, verileri oluşturmaktadır. Postmodern Dönemde ise belirli bir form dahiline alınamasa da analizlerde yanlış oranların çıkmasına engel olmak amacıyla, tek bölümlü eserler veya çok bölümlü eserlerde Klasik Dönem eserlerinde olduğu gibi yalnızca ilk bölümler verileri oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada, analize söz konusu olan eserlerin notası, İnönü Üniversitesi Kütüphanesi veri tabanı ile www.imslp.org internet sitesinden edinilmiştir.

3.4. Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada, eserleri karşılaştırmak için "Biçim Değerlendirme Formu" ve "Motif Değerlendirme Formu" oluşturulmuştur. Bu formların örneği "Ekler" bölümünde sunulduğu gibi maddeleri şöyledir;

3.4.1. Biçim Değerlendirme Formu

- Eserler kaç bölümden oluşmaktadır?
- Eserlerdeki bölümlerin başladığı ve bittiği ölçü numaraları kaçtır?
- Eserlerin bölümlerinde hangi motifler kullanılmıştır?
- Eserde kullanılan motifler hangi bölümlerde tekrar etmiştir?

3.4.2. Motif Değerlendirme Formu

- Motifler eser içinde hangi anahtarda kullanılmıştır?
- Motife verilen isim nedir?
- Motif eser içinde ne kadar sıklıkta kullanılmıştır?
- Motif eserin tümüne oranla yüzde kaçını oluşturmaktadır?

3.5. Verilerin Analizi

Eserlere ilişkin analiz bilgileri SPSS 21 paket programına girilmiş ve analizler bu program aracılığı ile yapılmıştır. Analizlere ilişkin değerlerin yzde değerleri tespit edilerek çalışmada verilmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

Bulgular ve yorum bölümünde, araştırmanın sınırlılıklarını oluşturan, Klasik Dönem’de “Viyana Klasikleri” olarak bilinen Ludwig Van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart ve Joseph Haydn eserleri, "Klasik Dönem Bestecilerinin Eserleri Analizi" başlığı altında incelenecektir. Ayrıca Postmodern Dönem’de ise dönemin öncüleri olarak bilinen Michael Nyman, Philip Glass ve dini eserleri ile bilinen postmodernist Arvo Part eserleri, "Postmodern Dönem Bestecilerinin Eserleri Analizi" başlığı altında incelenecektir.

İncelemeler, eserlerin periyodlarına ve bölümlerine ayrıldıktan sonra motifleri belirlenerek, ilgili bölümlerde kaç kere kullanıldığını saptayacak şekilde yapılmış ve her eser ayrı tablolarla sınıflandırılmıştır.

4.1. Klasik Dönem Bestecilerinin Eserleri Analizi

4.1.1.W.A. Mozart Kv. 545 Numaralı 16. Sonat'ın Analizi

4.1.1.1.Biçimsel Yapı

Tablo 5 W.A. Mozart Kv. 545 Numaralı 16. Sonat'ın Allegro Bölümünün Analizi





	Sergi			Gelişme	Sergi Tekrarı		
	A	B	Coda		A ¹	B ¹	Coda
Ölçü nr.	"0-12"	"14-25"	"26-28"	"29-41"	"42-57"	"59-70"	"71-73"

4.1.1.2. Motif 1



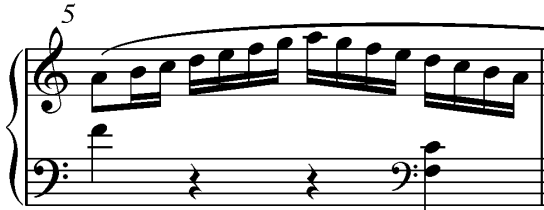
Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 1-2

Tablo 6 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ¹	"1-2"	9,56
	1 ²	"2-3"	
	1 ³	"42-43"	
	1 ⁴	"44-45"	






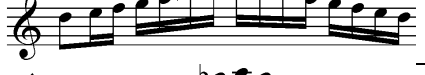







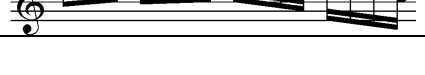
Tablo 6'da görüldüğü üzere Motif 1 eser genelinde 112 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 1.168 onaltılık uzunluğundaki eserin 28 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %2,39'luk alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 9,56'lık bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.1.3.Motif 2



Motif 2'nin ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 5

Tablo 7 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ¹	"5"	19,18
	2 ²	"6"	
	2 ³	"7"	
	2 ⁴	"8"	
	2 ⁵	"9"	
	2 ⁶	"46"	
	2 ⁷	"47"	
	2 ⁸	"48"	
	2 ⁹	"49"	
	2 ¹⁰	"50"	
	2 ¹¹	"51"	
	2 ¹²	"52"	
	2 ¹³	"53"	
	2 ¹⁴	"69"	



Tablo 7'de görüldüğü üzere Motif 2 eser genelinde 224 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 1.168 onaltılık uzunluğundaki eserin 16 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,37'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 19,18'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.1.4. Motif 3



Motif 3'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 14

Tablo 8 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	3 ¹	"14-15" "16-17"	8,20
	3 ²	"59-60" "61-62"	









Tablo 8'de görüldüğü üzere **üçüncü motif**, eser genelinde 96 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 1.168 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %2,05'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 8,2'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.1.5. Motif 4



Motif 4'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 18

Tablo 9 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	4 ¹	"18"	10,88
	4 ²	"19"	
	4 ³	"20"	
	4 ⁴	"21"	
	4 ⁵	"63"	
	4 ⁶	"64"	
	4 ⁷	"65"	
	4 ⁸	"66"	

Tablo 9'da görüldüğü üzere Motif 4 eser genelinde 128 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 1.168 onaltılık uzunluğundaki eserin 16 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,36'lık alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 10,88'lik bölümüne karşılık gelmektedir.




4.1.1.6. Motif 5



Motif 5'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 31

Tablo 10 Motif 5'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	5 ¹	"31"	10,88
	5 ²	"32"	
	5 ³	"35"	
	5 ⁴	"36"	
	5 ⁵	"37"	

	5 ⁶	"38"	
	5 ⁷	"39"	
	5 ⁸	"40"	

Tablo 10'da görüldüğü üzere Motif 5 eser genelinde 128 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 1.168 onaltılık uzunluğundaki eserin 16 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,36'lık alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 10,88'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.1.7. Sonuç

- Tespit edilen 5 motifin eserin form öğelerine dağılışı Tablo 11'de gösterilmiştir.

Tablo 11 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.

	Sergi			Gelişme	Sergi Tekrarı		
	A	B	Coda		A ¹	B ¹	Coda
Ölçü nr.	"0-12"	"14-25"	"26-28"	"29-41"	"42-57"	"59-70"	"71-73"
Motif 1	+	-	-	-	+	-	-
Motif 2	+	-	-	-	+	+	-
Motif 3	-	+	-	-	-	+	-
Motif 4	-	+	-	-	-	+	-
Motif 5	-	-	-	+	-	-	-

Mozart'ın Kv. 545 Numaralı 16. Sonat'ın 688 onaltılık değerle %58,70'lik bir bölümü motiflerden oluşmaktadır. Motifler eser içinde kullanıldığı yüzdeliğe göre sıralandığında; en çok kullanılan 224 onaltılık değerle %19,18'lik bir alanı kapsayan Motif 2, Motif 2'nin ardından 128 onaltılık değerle %10,88'lik bir alanı kapsayan Motif 5 ve Motif 4, ardından 112 onaltılık değerle %9,56'lik bir alanı kapsayan Motif 1, son olarak 96 onaltılık değerle %8,20'lik bir alanı kapsayan Motif 3 eseri tamamlamaktadır. Geriye kalan 480 onaltılık değerle %41,30'luk bir alanı kapsayan Coda'lar ve Modülasyon hazırlıklarıdır.

4.1.2. F. J. Haydn N°: 8 Sonat'ın Analizi

4.1.2.1. Biçimsel Yapı

Tablo 12 Haydn N°: 8 Sonat'ın Allegro Bölümünün Analizi







	Sergi			Gelişme	Sergi Tekrarı		
	A	B	Coda		A ¹	B ¹	Coda
Ölçü nr.	"0-45"	"45-62"	"62-67"	"68-103"	"103-135"	"135-160"	"160-170"

4.1.2.2. Motif 1

Allegro

Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 1-2

Tablo 13 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma

	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ¹	0-2	7,02
	1 ²	8-10	
	1 ³	19-21	
	1 ⁴	103-105	
	1 ⁵	160-162	
	1 ⁶	164-166	

Tablo 13'te görüldüğü üzere Motif 1 eser genelinde 192 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 32 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,17'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 7,02'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.2.3. Motif 2

Motif 2 eser içinde aynı karakterde, ilk 4'lük değerdeki ritimsel değişikliklerden dolayı "Motif 2^a" ve "Motif 2^b" olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılmıştır. Gruplar ayrı gösterilmiş ancak hesaplamalarda Motif 2, "Motif 2^a" ve "Motif 2^b" aynı grupta hesaplanmıştır.

4.1.2.3.1.Motif 2^a

Motif 2^a'nın ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 4-6

Tablo 14 Motif 2^a'ya İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ^{a1}	4-6	8,19
	2 ^{a2}	12-14	
	2 ^{a3}	16-18	
	2 ^{a4}	67-69	
	2 ^{a5}	75-77	
	2 ^{a6}	107-109	
	2 ^{a7}	156-158	





Tablo 14'te görüldüğü üzere Motif 2^a eser genelinde 224 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 32 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,17'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 8,19'luk bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.2.3.2. Motif 2^b



Motif 2^b'nin ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 26-28

Tablo 15 Motif 2^b'ye İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ^{b1}	26-28	4,68
	2 ^{b2}	28-30	
	2 ^{b3}	117-119	
	2 ^{b4}	119-121	

Tablo 15'te görüldüğü üzere Motif 2^b eser genelinde 128 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 32 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,17'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 4,68'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

Tablo 14 ve 15'te görüldüğü üzere Motif 2^a ve 2^b eser genelinde 352 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 32 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,17'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 12,87'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.2.4. Motif 3

Motif 3 eser içinde aynı karakterde, ilk 4'lük değer içinde "inici" ve "çıkıcı" olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılmıştır. Gruplar ayrı gösterilmiş ancak hesaplamalarda motif üç "inici" ve "çıkıcı" aynı grupta hesaplanmıştır.

4.1.2.4.1. Motif 3 "İnici"



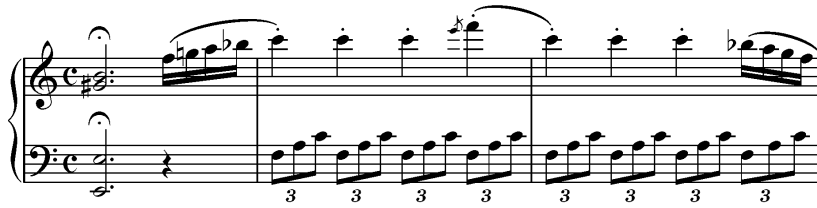
Motif 3 İnici'nin ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 10-12

Tablo 16 Motif 3'İnici'ye İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	3 ¹	10-12	2,64
	3 ²	73-75	
	3 ³	154-156	

Tablo 16'da görüldüğü üzere Motif 3 (inici) eser genelinde 72 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %0,88'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 2,64'lük bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.2.4.2. Motif 3 "Çıkıcı"



Motif 3 Çıkıcı'nın ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr.71-73

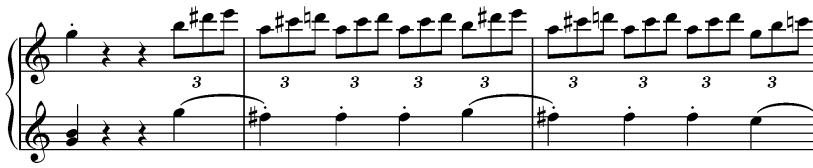
Tablo 17 Motif 3 Çıkıcı'ya İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	3 ⁴	71-73	4,68
	3 ⁵	111-113	
	3 ⁶	113-115	
	3 ⁷	152-154	

Tablo 17'de görüldüğü üzere Motif 3 (çıkıcı) eser genelinde 128 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 32 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,17'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 4,68'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

Tablo 16 ve 17'de görüldüğü üzere Motif 3 olarak gösterilen inici ve çıkıcı motifler eser genelinde 200 onaltılık bir alanı işgal etmekte; her bir inici motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini, her bir çıkıcı motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 32 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir inici motif %0,88'lik alanı ve her bir çıkıcı motif %1,17'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 7,32'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.2.5. Motif 4



Motif 4'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 50-52

Tablo 18 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	4 ¹	"50-52"	7.02
	4 ²	"52-54"	
	4 ³	"54-56"	
	4 ⁴	"140-142"	
	4 ⁵	"142-144"	
	4 ⁶	"144-146"	

Tablo 18'de görüldüğü üzere Motif 4 eser genelinde 192 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.720 onaltılık uzunluğundaki eserin 32 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,17'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 7,02'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

- Tespit edilen 4 motifin eserin form öğelerine dağılışı Tablo 19'da gösterilmiştir.

4.1.2.6. Sonuç

Tablo 19 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.

		Sergi			Gelişme	Sergi Tekrarı		
		A	B	Coda		A ¹	B ¹	Coda
<i>Motif 1</i>		+	-	-	-	+	-	+
<i>Motif 2</i>	<i>Motif 2^a</i>	+	-	-	+	+	+	-
	<i>Motif 2^b</i>	+	-	-	-	+	-	-
<i>Motif 3</i>	<i>Motif 3 (Çıkıcı)</i>	-	-	-	+	+	+	-
	<i>Motif 3 (İnici)</i>	+	-	-	+	-	+	-
<i>Motif 4</i>		-	+	-	-	-	+	-

Haydn'ın 8. Numaralı Sonat'ın 936 onaltılık değerle %34,23'lük bir bölümü motiflerden oluşmaktadır. Motifler eser içinde kullanıldığı yüzdeliğe göre sıralandığında; en çok kullanılan 352 onaltılık değerle %12,87'lik bir alanı kapsayan Motif 2, Motif 2'nin ardından 200 onaltılık değerle %7,32'lik bir alanı kapsayan Motif 3, ardından 192 onaltılık değerle %7,02'lik bir alanı kapsayan Motif 1 ve Motif 4 eseri tamamlamaktadır. Geriye kalan 1.784 onaltılık değerle %65,77'lik bir alanı kapsayan Coda'lar modülasyon hazırlıkları ve özellikle eserin gelişme bölümüdür.

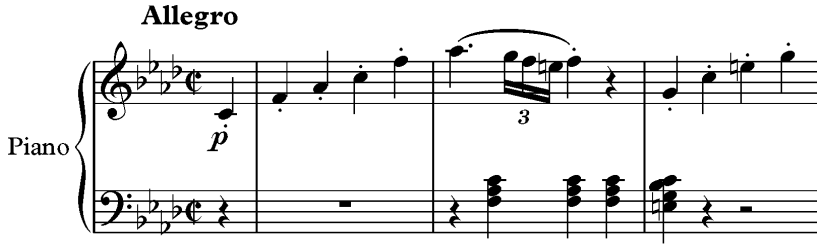
4.1.3. L. v. Beethoven Op.2 No.1 F majör Sonat'ın Analizi

4.1.3.1. Biçimsel Yapı

Tablo 20⁵ L. v. Beethoven Op.2 No.1 F majör Sonat'ın Allegro Bölümünün Analizi

0				48	101			
Sergi				Gelişme	Sergi Tekrarı			
0	8	20	41		101	108	119	140
T ₁	k ₁	T ₂	Coda ₁		T ₁	k ₂	T ₂	Coda ₂

4.1.3.2. Motif 1























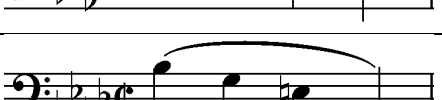
Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr.0-2

Tablo 21'de görüldüğü üzere 25 kez sergilenen Motif 1'in kapsamında iki farklı motif grubu bulunmaktadır. Söz konusu 25 motiften çıkıcı yönü izleyen ve genel olarak *staccato* seslerden oluşan 8'inin Motif 1^a; genel olarak inici yönde izleyen ve *legato* seslerden oluşan 17'sinin ise Motif 1^b başlığı altında sınıflandırılmış ve tabloda gösterilmiştir.

⁵ Tabloda belirtilen "T" tema, "k" köprüyü ifade etmekten, hücrelerin sol üst köşesinde bulunan rakamlar, ilgili form ögesinin başladığı ölçü numarasını göstermektedir.

Tablo 21 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma

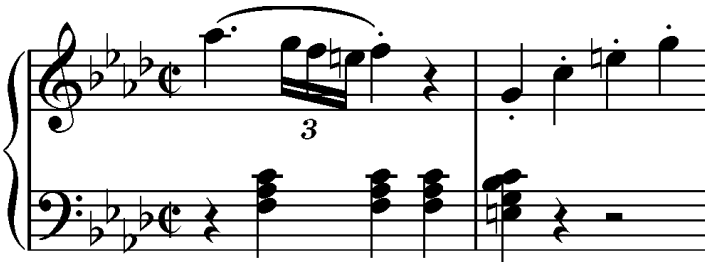
Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ^{a1}	0-2	7,84
	1 ^{a2}	48-50	
	1 ^{a3}	8-10	
	1 ^{a4}	108-110	
	1 ^{a5}	2-4, 102-104	
	1 ^{a6}	100-102	
	1 ^{a7}	51-53	
	1 ^{b1}	20-22, 22-24	16,66
	1 ^{b2}	55-57, 57-59	
	1 ^{b3}	63-65, 65-67	
	1 ^{b4}	67-69	
	1 ^{b5}	69-71	
	1 ^{b6}	119-121	
	1 ^{b7}	121-123	
	1 ^{b8}	71-73	

	1 ^{b9}	24-25	
	1 ^{b10}	59-60	
	1 ^{b11}	123-124	
	1 ^{b12}	40	
	1 ^{b13}	36	
	1 ^{b14}	135	

Tablo 21'de görüldüğü üzere Motif 1 eser genelinde 400 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.432 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %0,98'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 24,50'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.3.3. Motif 2










Piano


























Motif 2'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 2





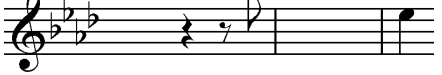
Tablo 22'de görüldüğü üzere 52 kez sergilenen Motif 2 kapsamında iki farklı motif grubu bulunmaktadır. Söz konusu 52 motiften onaltılık üçleme kalıplarından oluşan 29'unun Motif 2^a; onaltılık üçleme kalıplarının kullanılmadığı 23'ünün ise Motif 2^b başlığı altında sınıflandırılmış ve tabloda gösterilmiştir.

Tablo 22 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ^{a1}	2,102	14,21
	2 ^{a2}	4,104	
	2 ^{a3}	50	
	2 ^{a4}	5,105	
	2 ^{a5}	6,106	
	2 ^{a6}	51,53,54	
	2 ^{a7}	95	
	2 ^{a8}	96	
	2 ^{a9}	97	

	2 ^{al0}	98	
	2 ^{al1}	99	
	2 ^{al2}	100	
	2 ^{al3}	10	
	2 ^{al4}	12	
	2 ^{al5}	13	
	2 ^{al6}	110	
	2 ^{al7}	111	
	2 ^{al8}	113	
	2 ^{al9}	114	

	2^{a20}	11	
	2^{a21}	14	
	2^{a22}	112	
	2^{a23}	115	
	2^{b1}	22,24	11,27
	2^{b2}	57,59	
	2^{b3}	65,67	
	2^{b4}	69	
	2^{b5}	71	
	2^{b6}	121	
	2^{b7}	123	
	2^{b8}	41-42,43-44	
	2^{b9}	45-46	

	2^{b10}	144-145	
	2^{b11}	140-141, 143-144	
	2^{b12}	46-48	
	2^{b13}	145-147	
	2^{b14}	147-149	

Tablo 22'de görüldüğü üzere Motif 2 eser genelinde 624 onaltılık bir alanı işgal etmekte; her bir motif 2.432 onaltılık uzunluğundaki eserin 12 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %0,49'luk alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 25,48'lik bölümüne karşılık gelmektedir.













4.1.3.4. Motif 3


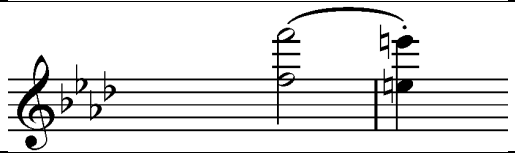
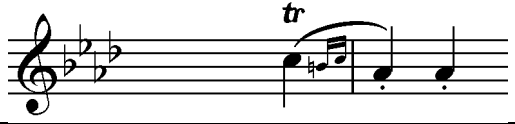
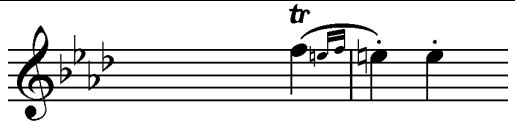
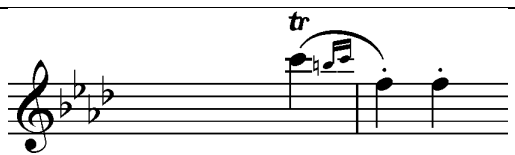




Motif 3'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr.22

Tablo 23'te görüldüğü üzere 25 kez sergilenen Motif 3 kapsamında iki farklı motif grubu bulunmaktadır. Söz konusu 25 motiften eşlik partilerinde yer alan 13'ünün Motif 3^a; ezgisel çizgede görülen 12'sinin ise Motif 3^b başlığı altında sınıflandırılmış ve tabloda gösterilmiştir.

Tablo 23 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)	
	3 ^{a1}	22,24	6,37	
	3 ^{a2}	57,59		
	3 ^{a3}	65,67		
	3 ^{a4}	121,123		
	3 ^{a5}	69		
	3 ^{a6}	71		
	3 ^{a7}	73-74		
	3 ^{a8}	75-76		
	3 ^{a9}	77-78		
	3 ^{b1}	81-82		5,88
	3 ^{b2}	82-83		
	3 ^{b3}	83-84		

	3^{b4}	92-93	
	3^{b5}	84-85	
	3^{b6}	85-86	
	3^{b7}	86-87	
	3^{b8}	87-88	
	3^{b9}	88-89, 90-91	
	3^{b10}	89-90, 91-92	

Tablo 23'te görüldüğü üzere Motif 3 eser genelinde 300 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.432 onaltılık uzunluğundaki eserin 12 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %0,49'luk alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 12,25'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.3.5. Motif 4

26

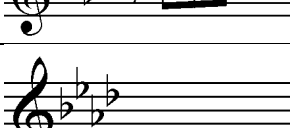


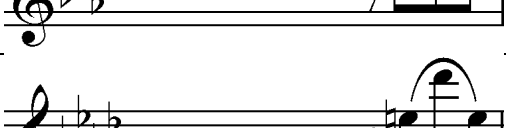
Piano


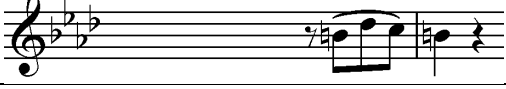
Motif 4'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr.26

Tablo 24'te görüldüğü üzere 30 kez sergilenen Motif 4 kapsamında iki farklı motif grubu bulunmaktadır. Söz konusu 30 motiften üç sestem oluşan 23'ünün Motif 4^a ; dört sestem oluşan 7'sinin ise Motif 4^b başlığı altında sınıflandırılmış ve tabloda gösterilmiştir.

Tablo 24 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	4 ^{a1}	26	5,52
	4 ^{a2}	26, 61	
	4 ^{a3}	27	
	4 ^{a4}	31,126, 131	
	4 ^{a5}	31,131	
	4 ^{a6}	32	

	4 ^{a7}	32	
	4 ^{a8}	33	
	4 ^{a9}	37	
	4 ^{a10}	61	
	4 ^{a11}	62	
	4 ^{a12}	125, 130	
	4 ^{a13}	125, 130	
	4 ^{a14}	132, 136	
	4 ^{a15}	30	
	4 ^{a16}	129	
	4 ^{b1}	27-28, 28-29	2,87
	4 ^{b2}	29-30	
	4 ^{b3}	126-127, 127-128	

	4 ^{b4}	128-129	
	4 ^{b5}	62-63	

Tablo 24'te görüldüğü üzere Motif 4 eser genelinde 208 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 2.432 onaltılık uzunluğundaki eserin 4^a 6 ve 4^b 10 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir 4^a motifi %0,24'lük 4^b motifi %0,41 alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 8,39'luk bölümüne karşılık gelmektedir.

4.1.3.6. Sonuç

Tablo 25 Tüm Motiflerin Form Öğelerine Dağılımı

	Sergi				Gelişme	Sergi Tekrarı			
	T ₁	k ₁	T ₂	Coda ₁		T ₁	k ₂	T ₂	Coda ₂
<i>Motif 1</i>	+	+	+	-	+	+	+	+	-
<i>Motif 2</i>	+	+	+	+	+	+	+	+	+
<i>Motif 3</i>	-	-	+	-	+	-	-	+	-
<i>Motif 4</i>	-	-	+	-	+	-	-	+	-

L. v. Beethoven Op.2 No.1 Sonat'ı 1.532 onaltılık değerle %70,62'lik bir bölümü motiflerden oluşmaktadır. Motifler eser içinde kullanıldığı yüzdeliğe göre sıralandığında; en çok kullanılan 624 onaltılık değerle %25,48'lik bir alanı kapsayan Motif 2, Motif 2'nin ardından 400 onaltılık değerle %24,50'lik bir alanı kapsayan Motif 1 ve Motif 1'in ardından 300 onaltılık değerle %12,25'lik bir alanı kapsayan Motif 3 ve son olarak 208 onaltılık değerle %8,39'luk bir alanı kapsayan Motif 4 eseri tamamlamaktadır. Geriye kalan 900 onaltılık değerle %29,38'lik bir alanı kapsayan Coda'lar, Köprü'ler ve Modülasyon hazırlıklarıdır.

4.2. Postmodern Bestecilerinin Eserleri Analizi

4.2.1. Philip Glass "Metamorphosis One" Eserinin Analizi

4.2.2.1. Biçimsel Yapı

Tablo 26 Philip Glass "Metamorphosis One" Eserinin İlk Bölümünün Analizi

	Sergi		Gelişme	Sergi Tekrarı	
	A	B		A ¹	B ¹
Ölçü nr.	"1-9"	"10-18"	"27-46"	"47-64"	"65-76"

4.2.1.2. Motif 1




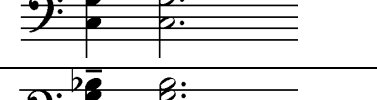

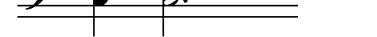
Moderato ♩ = 108-112

Piano

Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 1

Tablo 27 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ¹	1,10,47,53,59	30,13
	1 ²	2,11,48,54,60	
	1 ³	3,12,49,55,61	
	1 ⁴	4,13,50,56,62	

	1 ⁵	51,57,63	
	1 ⁶	1,10,47,53,59	30,13
	1 ⁷	2,11,48,54,60	
	1 ⁸	3,12,49,55,61	
	1 ⁹	4,13,50,56,62	
	1 ¹⁰	51,57,63	



Tablo 27'de görüldüğü üzere Motif 1 eser genelinde 184 sekizlik bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 608 sekizlik uzunluğundaki eserin 8 sekizlik bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %1,31'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin %30,13'lük bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.1.3. Motif 2



Motif 2'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 19-20

Tablo 28 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ¹	19-20, 20-21, 21-22,27-28,28-29,29-30,35-36,36-37,37-38	11,76
	2 ²	22-23, 30-31,38-39	

Tablo 28'de görüldüğü üzere Motif 2 eser genelinde 72 sekizlik bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 608 sekizlik uzunluğundaki eserin 6 sekizlik bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %0,98'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 11,76'lık bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.1.4. Sonuç

Tablo 29 Tüm Motiflerin Form Öğelerine Dağılımı

	Sergi		Gelişme	Sergi Tekrarı	
	A	B		A ¹	B ¹
Ölçü nr.	"1-9"	"10-18"	"27-46"	"47-64"	"65-76"
Motif 1	+	+	-	+	+
Motif 2	-	-	+	-	-

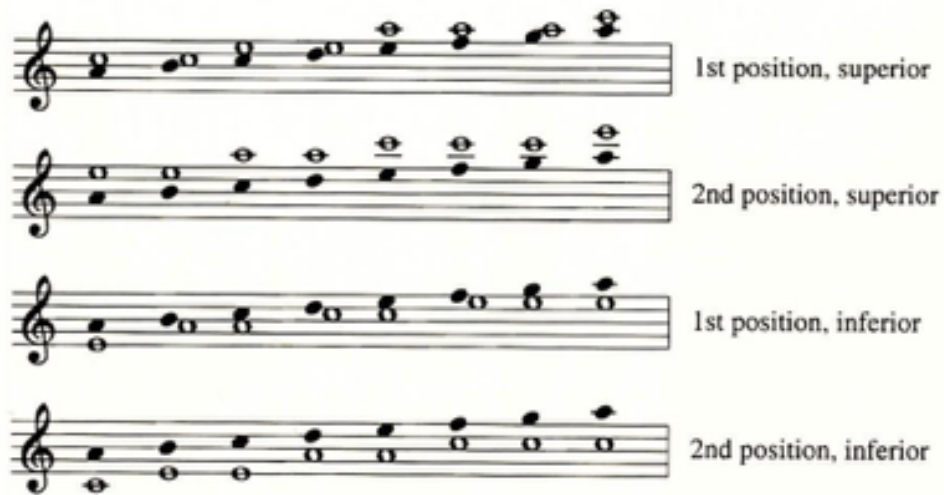
Glass'a ait "Metamorphosis One" adlı eser 608 sekizlik değerle %41,89'luk bir bölümü motiflerden oluşmaktadır. Motifler eser içinde kullanıldığı yüzdeliğe göre sıralandığında; en çok kullanılan 184 sekizlik değerle %30,13'lük bir alanı kapsayan Motif 1, Motif 1'in ardından 72 sekizlik değerle %11,76'lık bir alanı kapsayan Motif 2 eseri tamamlamaktadır. Geriye kalan 352 sekizlik değerle %58,11'lik bir alanı kapsayan motif alanına giremeyen uzayan sesler ve eşlik yöntemleridir.

4.2.2. Arvo Part "Fur Alina" Eserinin Analizi

Neoromantizm ve Yeni Yalınlık akımlarının etkisinde kalan Estonyalı besteci Arvo Part, dizisel yöntemlerle bestelediği ilk yaratıcılık döneminden sonra, dini inançlarının da etkisiyle yeni bir yalınlaşma yoluna girmiştir. Rönesans müziklerine duyduğu ilgiden sonra oluşumlarını değiştiren besteci, Latince küçük çanlar anlamına gelen 'tintinnabuli' isminde bir kompozisyon tekniği geliştirmiş, ve sınırlı malzeme ile müzik üretmeye başlamıştır. 1977'de solo piyano için bestelediği Fur Alina bu teknikle bestelediği ilk yapıtıdır. Durağan yapısı, basit melodisi ve armonisiyle hüzün dolu bir atmosfer içerir. (Demirel, 2013) Besteci ritimsel yapılara bağlı kalmayarak eseri yorumcunun düşüncesine bırakmıştır. Bu nedenle bu analizde diğer analizlerde olduğu gibi eserin en küçük ritimsel ögesi baz alınmadan eserin tamamındaki nota sayısına göre analiz sonuçları elde edilmiştir.

Tintinnabuli tekniği Zivanovic'in yaptığı bir çalışmada şu şekilde açıklanmıştır;

- Melodik hat dokusal desen veya tamamen soyut müzikal prosedüre uygun olarak oluşabilir. Ancak çok nadiren serbestçe oluşur.
- Tintinnabuli sesleri her zaman sabit ve belirli bir şekilde melodik hattı ile iç içe olan tonik üçlülerinden biridir.
- Tintinnabuli sesleri melodi hattına göre iki pozisyona yerleştirilebilir:



(Zivanovic, 2012)

Yukarıda verilen bilgiler ışığında eserin form ve yapı analizi şu şekildedir:

4.2.2.1. Biçimsel Yapı

Tablo 30 Arvo Part "Fur Alina" Eserinin İlk Bölümünün Analizi

	A							B							
Ölçü nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

4.2.2.2. Motif 1

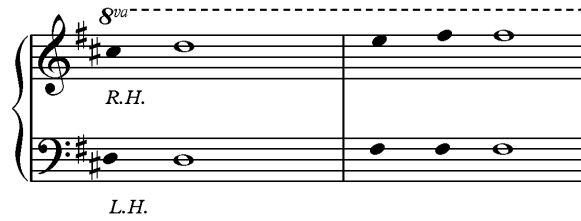
Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 2

Tablo 31 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ^{a1}	2	6,06
	1 ^{a2}	2	
	1 ^{b1}	14	
	1 ^{b2}	14	

Tablo 31'de görüldüğü üzere Motif 1 eser genelinde 4 notalık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 66 notadan oluşan eserin 2 nota değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %3,03'lük alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 6,06 'lık bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.2.3. Motif 2



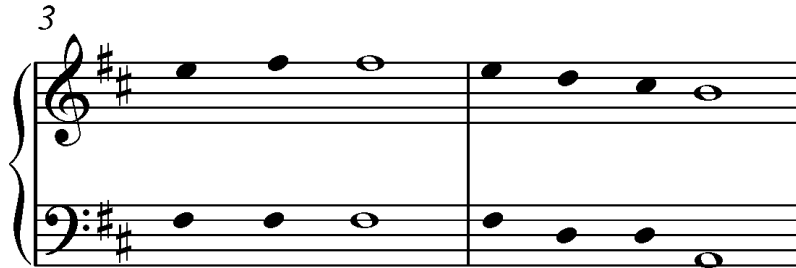
Motif 2'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 3

Tablo 32 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ¹	3	13,62
	2 ²	3	
	2 ³	13	
	2 ⁴	13	
	2 ⁵	15	
	2 ⁶	15	

Tablo 32'de görüldüğü üzere Motif 2 eser genelinde 9 notalık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 66 notadan oluşan eserin 3 nota değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %4,54'lük alanı kapsamaktayken toplamda eserin %13,62 'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.2.4. Motif 3



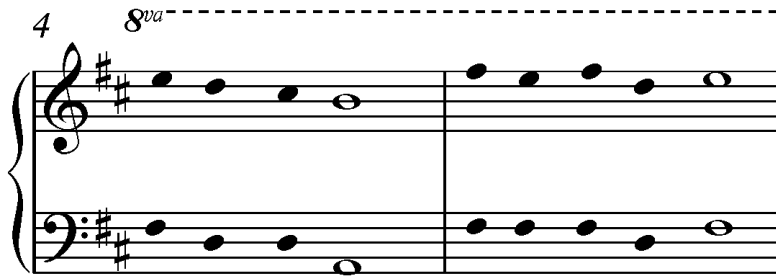
Motif 3'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 4

Tablo 33 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	3 ¹	4	12,12
	3 ²	4	
	3 ³	12	
	3 ⁴	12	


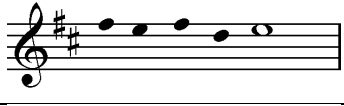
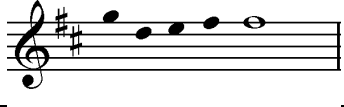
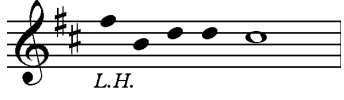
Tablo 33'te görüldüğü üzere Motif 3 eser genelinde 8 notalık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 66 notadan oluşan eserin 4 nota değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %6,06'lık alanı kapsamaktayken toplamda eserin %12,12'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.2.5. Motif 4



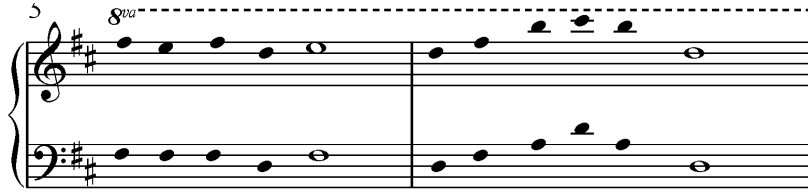
Motif 4'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 5

Tablo 34 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	4 ^{a1}	5	15,14
	4 ^{b1}	5	
	4 ^{b2}	11	
	4 ^{b3}	11	

Tablo 34'te görüldüğü üzere Motif 4 eser genelinde 10 notalık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 66 notadan oluşan eserin 5 nota değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %7,57'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin %15,14 'lük bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.2.6. Motif 5



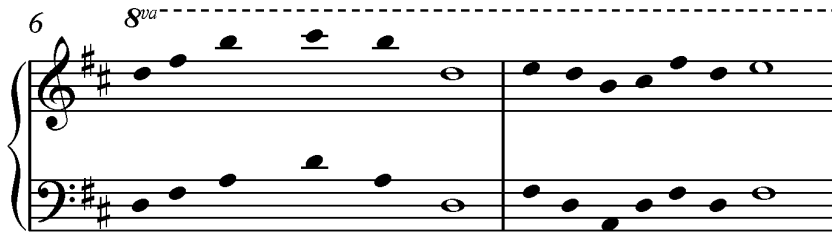
Motif 2'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 6

Tablo 35 Motif 5'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	5 ^{a1}	6	18,18
	5 ^{a2}	6	
	5 ^{b1}	10	
	5 ^{b2}	10	





Tablo 35'te görüldüğü üzere Motif 5 eser genelinde 12 notalık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 66 notadan oluşan eserin 6 nota değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %9,09'luk alanı kapsamaktayken toplamda eserin %18,18'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.2.7. Motif 6



Motif 6'nın ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 7

Tablo 36 Motif 6'ya ilişkin sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	6 ^{a1}	7	21,20
	6 ^{a2}	7	
	6 ^{b1}	9	
	6 ^{b2}	9	

Tablo 36'da görüldüğü üzere Motif 6 eser genelinde 14 notalık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 66 notadan oluşan eserin 7 nota değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %10,60'lık alanı kapsamaktayken toplamda eserin %21,20'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.2.8. Sonuç

Tablo 37 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.

Ölçü nr.	A								B						
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Motif 1	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
Motif 2	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+
Motif 3	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
Motif 4	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
Motif 5	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
Motif 6	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-

Part'a ait Fur Alina adlı eserin iki bölümden oluştuğu düşünülmüştür. Eserde ritimsel yapı kullanılmadığından analiz tüm notaların toplamından yapılmıştır. 66 notadan oluşan eserin %86,32'lik bir bölümü motiflerden oluşmaktadır. Motifler eser içinde kullanıldığı yüzdeliğe göre sıralandığında; en çok kullanılan 14 nota ile %21,20'lik bir alanı kapsayan Motif 6, 12 nota ile %18,18'lik bir alanı kapsayan Motif 5, 10 nota ile %15,14'lük bir alanı kapsayan Motif 4, 9 nota ile %13,62'lik bir alanı kapsayan Motif 2 ve son olarak 4 nota ile %6,06'lık bir alanı kapsayan Motif 1 eseri tamamlamaktadır. Geriye kalan 9 nota ile %13,68'lik bir alan eserin başlangıç notasında ve "B" bölümüne hazırlıkta kullanılmıştır.

4.2.3. Michael Nynman "The Sacrifice" Eserinin Analizi

4.2.3.1. Biçimsel Yapı

Tablo 38 Michael Nynman "The Sacrifice" Eserinin Analizi

Form	A	B	A ¹	C	A ²	B ¹	A ³
Ölçü nr.	"1-4"	"5-14"	"15-18"	"19-34"	"35-38"	"39-44"	"45-47"

4.2.3.2. Motif 1

Melodi Sesi

Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 1-2

Tablo 39 Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ¹	1-2, 35-36	34,72
	1 ²	3-4, 17-18	
	1 ³	15-16	
	1 ⁴	37-38	
	1 ⁵	45	
	1 ⁶	46-47	

Tablo 39'da görüldüğü üzere Motif 1 eser genelinde 192 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 552 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %4,34'lük alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 34,72'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.3.3. Motif 2



Motif 2'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 5-6

Tablo 40 Motif 2'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ¹	5-6	4,34




Tablo 40'ta görüldüğü üzere Motif 2 eser genelinde 24 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 552 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %4,34'lük alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 4,34'lük bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.3.4. Motif 3



Motif 3'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 7-8

Tablo 41 Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	3 ¹	7-8	13,02
	3 ²	9-10	
	3 ³	13-14	


Tablo 41'de görüldüğü üzere Motif 3 eser genelinde 72 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 552 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %4,34'lük alanı kapsamaktayken toplamda eserin %13,02'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.3.5. Motif 4



Motif 4'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 19-20

Tablo 42 Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	4 ¹	19-20	3,98

Tablo 42'de görüldüğü üzere Motif 4 eser genelinde 22 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 552 onaltılık uzunluğundaki eserin 22 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %3,98'lik alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 3,98'lik bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.3.6. Motif 5



Motif 5'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 20-22

Tablo 43 Motif 5'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	5 ¹	20-22	4,34

Tablo 43'te görüldüğü üzere Motif 5 eser genelinde 24 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 552 onaltılık uzunluğundaki eserin 24 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %4,34'lük alanı kapsamaktayken toplamda eserin % 4,34'lük bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.3.7. Motif 6



Motif 6'nın ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 22-26

4.2.3.9. Motif 8



Motif 8'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit ölçü nr. 30-34

Tablo 46 Motif 8'e İlişkin Sınıflandırma

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	8 ¹	30-34	8,69

Tablo 46'da görüldüğü üzere Motif 8 eser genelinde 48 onaltılık bir alanı işgal etmektedir. Her bir motif 552 onaltılık uzunluğundaki eserin 48 onaltılık bir değerini kapsamakta ve eserde her bir motif %8,69'luk alanı kapsamaktayken toplamda eserin %8,69'luk bölümüne karşılık gelmektedir.

4.2.3.10. Sonuç

Tablo 47 Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.

Form	A	B	A ¹	C	A ²	B ¹	A ³
Ölçü nr.	"1-4"	"5-14"	"15-18"	"19-34"	"35-38"	"39-44"	"45-47"
Motif 1	+	-	+	-	+	-	+
Motif 2	-	+	-	-	-	+	-
Motif 3	-	+	-	-	-	+	-
Motif 4	-	-	-	+	-	-	-
Motif 5	-	-	-	+	-	-	-
Motif 6	-	-	-	+	-	-	-
Motif 7	-	-	-	+	-	-	-
Motif 8	-	-	-	+	-	-	-

Nyman'ın *The Sacrifice* adlı eserinde 552 onaltılık değerle %86,47'lik bir bölümü motiflerden oluşmaktadır. Motifler eser içinde kullanıldığı yüzdeliğe göre sıralandığında; en çok kullanılan 192 onaltılık değerle %19,18'lik bir alanı kapsayan Motif 1, Motif 1'in ardından 72 onaltılık değerle %13,02'lik bir alanı kapsayan Motif 3 ve Motif 3'ün, ardından 48 onaltılık değerle %8,69'luk bir alanı kapsayan Motif 6, 7, 8, ardından 24 onaltılık değerle %4,34'lük bir alanı kapsayan Motif 2 ve 5, son olarak 22 onaltılık değerle %3,98'lik bir alanı kapsayan Motif 4 eseri tamamlamaktadır. Geriye kalan 74 onaltılık değerle %13,53'lük bir alanı kapsayan eşlik sesleridir. Eser klasik dönem sonatlarının son bölümünde kullanılan "Küçük Rondo" (ABACABA) formunda yazılmıştır. Klasik dönemde sonat bölümü olarak kullanılan formun postmodern dönemde eserin kendisi olarak karşımıza çıkması en büyük farklılık olarak belirlenmiştir.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Çalışmanın bu bölümünde kuramsal açıklamalar ve belirlenen eserlere uygulanan analizlere dayalı olarak dönemler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, tartışma yapılarak, alt problemlerin sıralamasına uygun bir şekilde verilmiştir. Sonuçlar ve tartışma ışığında çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

5.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemi Klasik Dönem Bestecilerinin Eser

Özelliklerine Yönelik Sonuçlar

Alt problemi tam anlamıyla belirtmeden önce Klasik Dönem Eserlerinin analizine ve yüzdelerle sonuçlarına göre en fazla 5 Motif kullanıldığı belirlenmiştir.

Tarihsel bir sıralamayla Haydn, Mozart ve Beethoven'ın eserlerinde motiflerin uygulanan analizle, esere oranda toplamda yer aldığı yüzdeler; Joseph Haydn Piano Sonate No: 8 G-Majör'de %34,23 Wolfgang Amadeus Mozart Piano Sonata Kv.545 No:16 C-Majör'de %58,70, Ludwig van Beethoven Piano Sonata Op. 2 No:1 F-Minör'de %70,62 olarak tespit edilmiştir. Bu durum bestecilerin zaman geçtikçe motife daha çok değer verdiğini göstermektedir.

Joseph Haydn ve Ludwig van Beethoven 4 motif kullanırken, Wolfgang Amadeus Mozart'ın 5 Motif kullanması, W. A. Mozart'ın incelenen eserler ışığında diğer bestecilere göre günümüzü daha çok görebildiğini düşündürmektedir. Bu öngörü, her ne kadar çalışma grubunun az olması nedeniyle eleştiri alabileceksede Wolfgang Amadeus Mozart'ın Piano Sonata Kv.545 No:16 C-Majör'ün A bölümünde belirlenen motifin belirli ölçüler içinde sekvens ile devam etmesi, gelişme bölümüne yakın motifin bitmesi ve aynı motifin gelişme bölümünün ardından A¹ bölümünde kaldığı sekvensten devam ederek bir diziyi oluşturmasının rastlantısal olmadığını bizlere göstermiştir. Bu durum ise W. A. Mozart'ın günümüz anlayışını, yaşadığı dönemden farketmişinin, üstün düşünce yapısı ile farklı bir işlemselliği göstermeye büyük kanıt olmuştur.

Klasik Dönem bestecilerinin eser özelliklerini bu veriler doğrultusunda özetlersek:

- Eserler Sonat-Allegrosu'na uygun yazılmıştır.
- Sonat-Allegrosu gereği eserler 3 bölümden oluşmaktadır.
- J. Haydn ve W. A. Mozart, eşliklemeye Alberti Bası'nı yoğun olarak kullanırken gelişen düşünce sistemiyle, L. v. Beethoven bu eşliklemeyi biraz daha geliştirerek yoğun akorların kullanımını arttırmıştır.
- Kullanılan motiflerde genel olarak eserin Sergi ve Sergi Tekrarı bölümlerinde motifler tekrarlamış, ancak; gelişme bölümlerinde farklı bir motif seçilmiştir.
- Klasik Dönem'in son yıllarına doğru esere oranla motif kullanma oranı, giderek artmıştır.
- Ezgisellik önplandadır.
- Klasik armoni kuralları işlemeye başlamış ve besteciler armoniyi hemen hemen aynı kullanmıştır.
- Armoni yalın ve anlaşılır olmakla beraber, eserler (I-IV-V-I) tam kadans etrafında oluşmuştur.
- Son olarak -incelenen eserler doğrultusunda- sanat, halkın düşüncesiyle eş ve anlayabileceği düzeyde üretilmiştir.

5.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemi Postmodern Dönem Bestecilerinin Eser Özelliklerine Yönelik Sonuçlar

Alt problemi tam anlamıyla belirtmeden önce Postmodern Dönem Eserlerinin analizine ve yüzdelerle sonuçlarına göre en fazla 8 Motif kullanıldığı belirlenmiştir.

Postmodern dönem bestecilerine tarihsel bir sıralamayla bakılmadan Glass, Part, ve Nyman eserlerinde motiflerin uygulanan analizle, esere oranda toplamda yer aldığı yüzdeler; Philip Glass "Solo Piano, Metamorphosis One" %41,89, Arvo Part "Fur Alina" %86,32, Michael Nyman "The Sacrifice" %86,47 olarak tespit edilmiştir. Bu durum günümüz bestecilerinin motiflere daha çok değer verdiğinin kanıtıyken, Glass'ın "Solo Piano, Metamorphosis One" eserindeki %41,89'lük oran aslında tam anlamıyla bize postmodern kültürünü göstermektedir.

Sanatta postmodern kültür, kısaca birleşmeye dayalı gerçekleşmiştir. Sadece analiz sonuçlarına bakıldığında Nyman ve Part ile motif sayısı 8'e kadar yükselirken, Glass'ın eserinde sadece 2 motif kullanması işte tam da postmoderni anlatmaktadır. Bunun sebebi şöyle ki; zaman geçtikçe besteciler daha farklı yapılar aramaya başlamıştır, müzik için bunun en yoğun yaşandığı dönem modern dönemdir. Postmodern de ise yeni arayışların yanında en basiti en yalını göstermekte temel amaç olmuştur.

Nyman, eserinde klasik dönemin sonatlarının özellikle son bölümlerinde kullanılan "Küçük Rondo" (ABACABA) formunu eserinde kullanmış ve bunu bir eserin bölümü olarak değil başlıbaşına bir eser olarak yazmıştır.

Part, eserinde yeni yalınlık akımının etkisinde kalarak geliştirdiği "Tintinnabuli" tekniği ile eserini iki sesli ve iki bölümlü yazarak (AB) şarkı formunu kullanmıştır.

Glass, eserinde tekrarlama akımının etkisinde kalarak yalnızca 2 motif kullanmış ve sürekli motifleri değiştirmeden tekrarlamış ayrıca (ABA) formunu kullanarak klasik dönem Sonat-Allegrosu'nu kullanmıştır.

Yapılan bu çalışmalar Postmodern Dönem'in kendinden önceki anlayışların hepsine açık olduğunu, her dönemin ayrı ayrı özelliklerini taşıdığı gibi kendine özgü tekniklerin ve özelliklerinde olduğu günümüzü oluşturmaktadır.

Postmodern Dönem bestecilerinin eser özelliklerini bu veriler doğrultusunda özetlersek:

- Eserler belirli bir form ögesine bağlı kalınmadan yazılmıştır.
- Eşliklemelerde "Alberti Bası" gibi teknikler kullanılırken Part'ın geliştirdiği "Tintinnabuli" vb. teknikler de kullanılmıştır.
- Kullanılan motifler eserin Sergi ve Sergi tekrarı gibi bölümlerinde tekrarlarken, her motif ayrı bir bölümü de oluşturabilmiştir.
- Postmodern Dönem'de esere oranla motif kullanma oranı belirli bir düzen içinde olmamıştır. %87'ye yakın ulaşan oranların yanında %42'ye yakın oranlar da görülmüştür.
- Ezgisellik ve yalınlık önplandadır.

- Klasik armoni kurallarının yanı sıra yalınlığı ve kolay anlaşılabilirliği arttırmak için "Tintinnabuli" kullanılmıştır.
- Armoni yalın ve anlaşılır olmakla beraber, eserlere herhangi bir armonik kısıtlama uygulanmamış ve eserin gidiş yönü, kadans kuralları sabit değildir.
- Son olarak -incelenen eserler doğrultusunda- sanat, halkın düşüncesiyle eş ve anlayabileceği düzeyde üretilmiştir.

5.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemi Postmodern ve Klasik Dönem Bestecilerinin Eserleri Arasında Benzerlikler ve Farklılıklara Yönelik Sonuçlar

Tablo 48 Klasik Dönem ve Postmodern Dönem Benzerlikleri

Klasik Dönem	Postmodern Dönem
- J. Haydn ve W. A. Mozart, eşliklemeye Alberti Bası'nı yoğun olarak kullanırken gelişen düşünce sistemiyle, L. v. Beethoven bu eşliklemeyi biraz daha geliştirerek yoğun akorların kullanımını arttırmıştır.	- Eşliklemeye "Alberti Bası" gibi teknikler kullanılmıştır.
- Kullanılan motiflerde genel olarak eserin Sergi ve Sergi Tekrarı bölümlerinde motifler tekrarlamıştır.	- Kullanılan motifler eserin Sergi ve Sergi tekrarı gibi bölümlerinde tekrarlanmıştır.
- Ezgisellik ön plandadır.	- Ezgisellik ve yalınlık ön plandadır.
- Klasik armoni kuralları işlemeye başlamıştır.	- Klasik armoni kuralları kısmen de olsa kullanılmıştır.
- Armoni yalın ve anlaşılır kullanılmıştır.	- Klasik armonide olduğu gibi, yalın ve anlaşılır öğeler vardır. Ancak, dönem özelliklerinin daha belirgin olduğu görülmektedir.
-Sanat, halkın düşüncesiyle eş ve anlayabileceği düzeyde üretilmiştir.	-Sanat, halkın düşüncesiyle eş ve anlayabileceği düzeyde üretilmiştir.

Tablo 49 Klasik Dönem ve Postmodern Dönem Farklılıkları

Klasik Dönem	Postmodern Dönem
- Eserler Sonat-Allegrosu'na uygun yazılmıştır.	- Eserler belirli bir form ögesine bağlı kalınmadan yazılmıştır.
- Sonat-Allegrosu gereği eserler 3 bölümden oluşmaktadır.	- Eserlerin bölüm sayıları değişebilmektedir.
- Gelişme bölümlerinde farklı bir motif seçilmiştir.	- Her motif ayrı bir bölümü de oluşturabilmiştir.
- Klasik Dönem'in son yıllarına doğru esere oranla motif kullanma oranı, giderek artmıştır.	- Postmodern Dönem'de esere oranla motif kullanma oranı belirli bir düzen içinde olmamıştır. %87'ye ulaşan oranların yanında %42'ye ulaşan oranlar da görülmüştür.
- Klasik armoni kuralları işlemeye başlamıştır.	- Klasik armoni kurallarının yanı sıra yalınlığı ve kolay anlaşılabilirliği arttırmak için "Tintinnabuli" kullanılmıştır.
- Eserler (I-IV-V-I) tam kadans etrafında oluşmuştur.	- Eserlere herhangi bir armonik kısıtlama uygulanmamış ve eserin gidiş yönü, kadans kuralları sabit değildir.

Yukarıdaki tablolarda da görüldüğü üzere, Klasik ve Postmodern Dönem bestecilerinin eser özelliklerine göre yapılan çalışmaya ait 6 adet benzerlik ve 6 adet farklılık çıkmıştır. Bu durum postmodern dönemin, klasik dönem ile tam anlamıyla aynı yalınlığı savunmadığını göstermiştir.

Çalışmanın temel sonucu, postmodern dönem kendi içinde yeni teknikleri getirdiği için Modern, yalınlığı savunduğu için Klasik, duygu yoğunluğunu eserlerde gösterebildiği için Romantik, motif analizi sonuçlarına göre az motifi bulundurduğu için Rönesans dönemlerine kadar uzanan karma bir dönemdir. Bu yüzden ki bir türlü tanımlanamayan Postmodern Dönem'e şu tanım yapılabilir;

"Postmodern Dönem, bu döneme kadar yaşanmış tüm dönemleri kapsayan ve kendi içinde yeni gelişmelere olanak sağlayan muhtelit dönemdir."

ÖNERİLER

- Çalışma sonunda çıkan bulgular ışığında postmodern dönemin, klasik döneme olan yakınlığı ile armonik analizlerde, postmodern dönem eserlerinin de armonik analizleri yapılabilir.
- Özellikle postmodern dönemin çok motifli eserleri tartışıldığında, klasik dönemin motifleri ile ilişkili olduğu ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı eser çözümlemelerinde, postmodern bestecilerin eserlerine de yer verilebilir.
- Biçim ve form analizlerinde, klasik dönem ve postmodern dönem eserlerinin karşılaştırılması yapılabilir. Bu karşılaştırma ile klasik dönemde oluşan bazı form ve biçim yapılarının günümüzde de kullanıldığı gösterilebilir.
- Müzik literatüründe, günümüz müziği 20. Yüzyıl ve sonrası olarak belirtilmektedir. Ancak, 1950'li yıllar ve sonrası olarak çalışmalar daha da arttırılarak, Postmodern Dönem'in düşüncesi, kültürü, bestecileri ve eserleri ayrıca belirtilebilir.
- Çağdaş besteleme tekniklerinde, klasik dönem bestecilerinin tekniklerinin ardından, postmodern dönem bestecilerinin teknikleri açıklanabilir ve klasik eserlerin bugün ki anlayışla nasıl olabileceğini göstermek adına bu teknikler basit klasik eserlere uygulanabilir.

KAYNAKÇA

Abrams, M. H. (1999) **A Glossary of Literary Terms**. USA: Harcourt Brace Collage Publisher.

Akay, A., (2013) "**Postmodernizmin ABC'si**", Say Yayınları, 2. Baskı, İstanbul

Akmaz, M. G. (2013) **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Ölümle İlgili Ad Aktarmaları**. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/13 Fall, p. 915-934, ANKARA-TURKEY

Aktulum, K. (2000) **Metinlerarası ilişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara

Alper, G. (2000) Making sense out of postmodern music?. *Popular Music & Society*, 24(4), 1-14.

Artun, A. (2010). **Sanat Manifestoları**, Avangard Sanat ve Direniş, İstanbul: İletişim Yayınları.

Attali, J.,(2014) **Gürültüden Müziğe**, Çev.: Gülcügil,G., Sanat ve Kuram Yayınları, İstanbul

Aydın, İ. S. ve Pehlivan, A. (2010) **Türkçe Öğretmeni Adaylarının “Öğretmen” ve “Öğrenci” Kavramlarına İlişkin Kullandıkları Metaforlar**. *Turkish Studies*, 5(3), 818-842.

Batur, E. (1988) **“Avant-garde Can Çekişiyor”** Milliyet Sanat Dergisi Sayı:206 15 Aralık BBC, Science and Nature, Leonardo da Vinci Retrieved, May 12, 2007

Baykam, B. (1989) **“Hayalet mi, yoksa kaygan bir balık mı?”**, Milliyet Sanat Dergisi,1 Kasım Sayı:227

Bayraktaroğlu, A. M. ve Uğur, U. (2011) **Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi**. SDÜ Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 4(7).

- Birkök, M. C. (2006) **From modernism to post-modernism: New problems.** International Journal of Human Sciences, 1(1).
- Bobaroğlu, M. (2014) "**Sanat Hakkında**", AAVSKB Düşünüyorum Dergisi, Sayı:48
- Brown, A. P. (1986) **Joseph Haydn's keyboard music: sources and style.** Indiana Univ Pr. Popular Music & Society, 18(2), 13-21.
- Butler, C. (2013) **Modernism** , Çev: Örgen Nursu, Dost Yayınevi, ANKARA
- Bürger, P. (2004) **Avangard Kuramı**, İletişim Yayınları, Sunuş: Ali Artun, İstanbul
- Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. R. (1997). **Sinema ve Postmodernizm.** Bilim ve Sanat Yayınları
- Cangal, N. (2012) **Armoni** ,6. Baskı, Arkadaş Yayınları, Ankara
- Cebeci, O. (2008) **Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yay., İstanbul.
- Cebraioğlu, O. (2009) **Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu**, GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 29, Sayı 1 127-139
- Chevassus, B. R. (2002) **Musique et postmodernité**, Çev.: İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Çevik, D. B. (2010) "**Postmodern düşünce çerçevesinde müzik sanatı.**" Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt-23, Sayı-1
- Demirel, E. (2013) **Müzikte Postmodernizm**, NWSA-Fine Arts, D0141, 8, (4), 379-388
- Dochherty, T. D. (1993) "**Postmodernism**" Columbia University Press, New York
- Döl, A. ve Pelin, A. (2013) **Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi.** idil dergisi, 2 (10), s.1-18.

Erdal, Gülşen, G. (2013) " **1945 – 1970 Arası Müzikte Avangard Akım ve Avangard Bestecier** ", International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education, volume 2, issue 1

Erdemir, F. (2009) **Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, (35), 21-40.

Feridunoğlu, L., Z., (2005) **İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları**, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

Gadamer, H.G. (1981) "**Hermeneutik**", Hermeneutik üzerine Yazılar, Çev.: D. Özlem, Ankara, Ark Yay., 1995

Giddens, A. (2012) "**The Consequences of Modernity**" Çev: Kuşdil, Ersin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Grant, I. H. (2006) "**Postmodernizm ve Bilim ve Teknoloji**". Stuart Sim (Ed.). Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü içinde (ss. 77-92). (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku). Ankara: Ebabil Yay.

Grout, D. J. ve Palisca, C. V. (1996) **A history of Western music** (No. Ed. 5). WW Norton & Company, Inc..

Güçbilmez, B. (2005) **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, Ankara.

Hall, D. (1994) **New age music: A voice of liminality in postmodern popular culture**.

Hassan, I. (1987). **The postmodern Turn**. Ohio, Ohio University Press

Heller, A., Feher, F., (1923). **Postmodern Politik Durum**, Çev. : Ş. Argın, O. Akınhay, Ankara, Öteki Yayınları.

İlkyaz, Gürleşen, F. (2013) " **Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine**", Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 10, Syf:29-36

İspir, N., & Kaya, Z. (2011). **Sinemada Postmodern Arayışlar**, Atatürk İletişim Dergisi, 1(2).

Jameson, F. (1994) **Postmodernizm**, Çev. : Nuri Plümer, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Johansson, T. (1992). **Music video, youth culture and postmodernism**, Popular Music & Society, 16(3), 9-22.

Kahraman, H., B., (2005) **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Agora Kitaplığı, İstanbul

Kardeş, D. (2007) **“Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karadoğan, A., (2005) **Postmodern sinema mı? Film mi ?** İletişim araştırmaları, 3(1-2): 133-16

Kızılcelik, S., (1994) **“Postmodernizm: ‘Modernlik Projesine’ Bir Başkaldırı”**, Türkiye Günlüğü, Sayı: 30.

Kramer, J.D., (1996) **Indiana Theory Review**, Indiana University, Volume:17, Number:2, pp:21-61.

Lentricchia, F., McAuliffe, J. (2004) **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler** Çeviri: Yıldırım B. Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Lyotard, J.-F., (2013) **"Postmodern Durum"** Çev: Birkan, İsmet, Bilge Su Yayınları, Ankara

Oransay, G. (1977) **Bağdarlar Geçidi**, Cihan Basımevi, Ankara

Önal, m. A. (2013). **Metinlerarasilik bağlamında müzik sanatında alinti ve yeniden üretim**. Journal of süleyman demirel university institute of social sciencesyear, 1(17).

Özçelik, S., (2002), **Batı Müziği Yazısında Süslemeler**, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 3 (2002) 77-91

Özgündoğdu, I., (1994) **A. Schopenhauer ve M. Heidegger’de Bir Bilgi Türü Olarak Sanat**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Özsezgin, K. (1989) **“Yeni-seçmeci bir akım”** , Milliyet Sanat Dergisi, 1 Kasım, Sayı:227

Perloff, N., (2012) **"Curator of Modern and New Media Collections"**, Getty Research Institute

Platon, (1998) **Devlet**, Çev.: S. Eyüboğlu, M.A. Cimcoz, İstanbul, Remzi Kitabevi

Pospelov, G.N. (1995) **Edebiyat Bilimi**. Çev.: Y. Onay, Remzi Kitabevi, İstanbul

Richter, R., (2012) **Sosyolojik Paradigmalar**, çev. N. Doğan, İstanbul: Küre Yayınları

Say, A., (1997) **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Baskı, Ankara

Say, A., (2009) **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Sarup, M., (1995) **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: A. Baki Güçlü, Ark Yayınevi. Ankara.

Selanik, C., (1996) **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayımcılık, Birinci Basım, Ankara

Şahin, H. (2013) **Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere**, Karadeniz Araştırmaları, (36), 235-255.

Şaylan, G., (1996) **Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm**, Ders Notları, TODAİE Yayınları, Ankara.

Şaylan, G. (1999). **Postmodernizm**. Ankara: İmge Kitabevi

Şener, S. (1993) **Oyundan Düşünceye**, Ankara, Gündoğdu Yayınları

Şişman, M. (1996) **Postmodernizm tartışmaları ve örgüt kuramındaki yansımaları**, Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi, 7(7), 451-464.

Topakkaya A. (-) **"Felsefi Hermeneutik"**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Sayı:4, Syf:75-92

Toptaş, B., (2012) **Haydn, Mozart ve Beethoven'ın Piyano Sonatlarına Genel Bir Bakış**, The Journal of Academic Social Science Studies, Volume 5 Issue 8, p. 1157-1166

Tovey,D.F. (1988) **A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas**, London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Uçan, A., (1996) **İnsan ve müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Uğurlu, H. (2005). **Çağımız Sinemasında Postmodernizmin Yansımaları**, Jorge Luis Borges ve Terry Gilliam.

Uşen, Ş. (2013) **"Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio Nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri"**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Programı, İstanbul

Üstün, K. (2013) **Postmodern Bir Anlatı: Ruhi Mücerret**. Electronic Turkish Studies, 8(9).

Webern, A., (1998) **Yeni Müziğe Doğru**, Çev. BUCAK Ali, Pan Yayıncılık, İstanbul

Yamaner, G., (2007) **"Postmodernizm ve Sanat"**, Algiyayın, ANKARA

Yener, F. (1983), **Müzik**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, http://www.cukurovasenfoni.org/cdso/sozluk_r.asp (Erişim tarihi: 03.08. 2010), 42.

Yıldız, E. (2000) **Dönemleri ve Bestecileriyle Klasik Müziğin Gelişim Süreci**, Journal Of Fine Arts, (2).

Yıldırım, F. (2011) **Ahmet Mithat Efendi'nin "Felatun Bey İle Rakım Efendi" Romanında İronik Söylem.** Electronic Turkish Studies, 6(3).

Yıldız, H. (2005) **Postmodernizm Nedir?**. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S, 13, 153-168.

Yıldırım, M., (2010) **"Modernizm, postmodernizm ve kamu yönetimi "**, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt:7, Sayı: 1.

Yöre, S. (2011) **"Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları Teknikleri Ve Başlıca Besteciler."** Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20(3).

Zeka, N., (1994). **Postmodernizm.** İstanbul: Kıyı Yayınları.

Zeyinoğlu, E., (2006), **Postmodernizm Rh+ Sanat**, Sayı:33, İstanbul

Zivanovic, R. (2012) **"Arvo Part's Fratres and his Tintinnabuli Technique"** Faculty of Fine Arts Department of Music, University of Agder, Norwegian

İnternet Erişim Kaynakları

http://tr.wikipedia.org/wiki/Klasik_dönem_bestecileri_listesi#cite_note-2 Erişim Tarihi: 09.03.2015 12.48

<http://www.artvalue.com/photos/auction/0/49/49724/hockney-david-1937-united-king-1-david-hockney-seven-painting-2830069.jpg> Erişim Tarihi: 09.03.2015 12.45

<http://www.poetikhars.com/wikihars/doku.php/kavramlar/parodi> Erişim Tarihi: 02.03.2015 14.37

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg/175px-Duchamp_Fontaine.jpg Erişim Tarihi: 09.03.2015 12.43

<http://www.msxlabs.org/forum/sanat/238691avangardsanat.html#ixzz24PhLRhmp>. Erişim Tarihi: 09.03.2015 13.02

www.ibu.edu.ba/assets/userfiles/tll/docs/POSTMODERNİZM.doc ErişimTarihi:09.03.15

EKLER**Tablo 50** Biçim Değerlendirme Formu Örneği

	Sergi				Gelişme	Sergi Tekrarı			
	T ₁	k ₁	T ₂	Coda ₁		T ₁	k ₂	T ₂	Coda ₂
<i>Motif 1</i>									
<i>Motif 2</i>									
<i>Motif 3</i>									
<i>Motif 4</i>									

Tablo 51 Motif Değerlendirme Formu Örneği

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)

Klasik Dönem Bestecileri Eserleri

2

SONATE
N° VIII.

Allegro con brio (♩ = 92)

The musical score consists of seven systems of staves. The first system includes a piano introduction with dynamics *p* and *sf*, and fingerings 1, 2, 4, 2, 4. The second system features a forte *f* dynamic. The third system includes a triplet of eighth notes. The fourth system has a fermata over a half note. The fifth system includes a triplet of eighth notes. The sixth system includes a triplet of eighth notes and a fermata. The seventh system includes a triplet of eighth notes and a fermata. The vocal line in the seventh system includes the lyrics "cre", "scen", and "do" with a fermata over the "do" and a forte *f* dynamic.

H. VIII.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "cre...scen...do" and a piano accompaniment. The piano part features various dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *tr* (trills). The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a five-fingered scale in the right hand. The third system includes a forte (*sf*) dynamic. The fourth system has a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth system continues with a fortissimo (*ff*) dynamic. The sixth system also features a fortissimo (*ff*) dynamic. The seventh system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a long, sustained note in the bass staff.

II. VIII.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The first system is marked *Adagio* and includes fingering numbers 4, 5, and 6. The second system is marked *Tempo 1°* and includes dynamic markings *p* and *sf*. The remaining five systems continue the *Tempo 1°* section with various dynamic markings and fingering. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

6

The musical score consists of six systems of staves. The first system features a bass line with a piano (*p*) dynamic and a treble line with a trill. The second system includes a *cresc.* marking and a piano (*p*) dynamic. The third system is marked *pp*. The fourth system shows alternating dynamics of *f* and *p*. The fifth system continues with *p* and *f* dynamics. The sixth system includes a trill (*tr*) and various fingerings (2, 3, 4) and articulation marks.

H. VIII.

The first system of music consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a whole rest, followed by a sixteenth-note scale starting on G4 and ending on D5, marked with a '5' indicating the fifth finger. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is placed at the beginning of the right-hand staff.

The second system continues the musical piece. The right hand plays a series of quarter notes and eighth notes, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

The third system introduces a forte (*f*) dynamic marking. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

The fourth system includes a decrescendo (*decresc.*) and piano (*p*) dynamic marking. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand continues the accompaniment.

The fifth system concludes the piece with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The right hand plays chords and rests, while the left hand continues the accompaniment until the final double bar line.

2 (174)

SONATE N° 15
für das Pianoforte

Mozarts Werke.

Serie 20. N° 15.

von
W. A. MOZART.

Köch. Verz. N° 545.

Componirt Juni 1788 in Wien.

Allegro.

p

cresc.

f

legato

cresc.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

W. A. M. 545.

Ausgegeben 1828.

(175) 3

The musical score consists of seven systems of staves. The first system begins with a *tr.* (trill) marking and a *f* (forte) dynamic. The second system continues with *f* dynamics. The third system features a *decresc.* (decrescendo) marking. The fourth system includes a *p* (piano) dynamic. The fifth system also features a *p* dynamic. The sixth system includes a *f* dynamic. The seventh system concludes the piece with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, phrasing slurs, and articulation marks.

4 (176)

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The second system features a *cresc.* marking and a trill in the treble. The third system includes a *f* dynamic in the bass and a *p* dynamic with a *legato* marking in the treble. The fourth system has trills (*tr*) in both staves. The fifth system continues with trills and slurs. The sixth system features a *cresc.* marking and a trill. The seventh system concludes with a trill and a final cadence.

W. A. M. 545.

(1) 1

DREI SONATEN

VON

L. VAN BEEHoven.

Beethovens Werke.

VOLUME XX N^o 124.

Joseph Haydn gewidmet.

Op. 2. N^o 1.

Sonate N^o 1.

Allegro.

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). It features several triplet markings and fermatas. The notation includes notes, rests, and chord symbols.

(3) 3

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system shows a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system introduces a trill in the treble. The third system features a trill in the bass. The fourth system includes a *decresc.* (decrescendo) marking and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic. The fifth system starts with a *pp* dynamic and features a triplet in the treble. The sixth system continues with a *cresc.* (crescendo) marking and a triplet in the treble. The seventh system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic in the bass and a *p* (piano) dynamic in the treble.

B.124.

4 (4)

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system includes a 3-measure rest in the treble staff and a 3-measure rest in the bass staff. The second system features a 7-measure rest in the treble staff. The third system includes a *p* dynamic marking. The fourth system includes a *cresc.* marking and a *ff* dynamic marking. The fifth system includes a *pp* dynamic marking and a *ff* dynamic marking. The sixth system includes a *con espressione* marking and a *f* dynamic marking. The seventh system includes a *ff* dynamic marking and a *f* dynamic marking.

B.124.

Postmodern Dönem Bestecileri Eserleri

METAMORPHOSIS

Metamorphosis One

Philip Glass

Moderate (♩ = 108-112)

mf

(♩ = 120)

(R.H.)

mp *rit.*

(♩ = 108-112)

mf a tempo

(♩ = 120)

(R.H.)

mp *rit.*

19

mf a tempo *mp*

23

(R.H.)

(R.H.)

27

mf *mp*

31

(R.H.)

(R.H.)

35

mf *a tempo*

mp

39 1.2.

(R.H.)

43 3.

(R.H.)

47 ($\text{♩} = 108-112$)

mf

53-58

mp

Measures 53-58: Treble and bass clefs. Treble clef contains chords and arpeggiated figures. Bass clef contains chords and arpeggiated figures. Dynamics: *mp*.

59-64

p

Measures 59-64: Treble and bass clefs. Treble clef contains chords and arpeggiated figures. Bass clef contains chords and arpeggiated figures. Dynamics: *p*.

65 (♩ = 104)

mp

(R.H.)

Measures 65-68: Treble clef is empty. Bass clef contains a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Dynamics: *mp*. Tempo: ♩ = 104. Right Hand (R.H.) instruction.

69

p

(R.H.)

Measures 69-72: Treble clef is empty. Bass clef contains a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Dynamics: *p*. Right Hand (R.H.) instruction.

73

(R.H.)

Measures 73-76: Treble clef is empty. Bass clef contains a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Right Hand (R.H.) instruction.

THE HEART ASKS PLEASURE FIRST (THE PROMISE/THE SACRIFICE)

(FROM THE FILM 'THE PIANO')

BY MICHAEL NYMAN

$\text{♩} = 46 - 56$

mp sempre cantabile ma marcato il melodia

Ped.

3

mf

6

9

© Copyright 1993 Michael Nyman Limited/Chester Music Limited, 8/9 Frith Street, London W1.
All Rights Reserved. International Copyright Secured

11 1. 2.

14

17 *f marc.*

20

23

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, spanning measures 11 to 23. The score is written in treble and bass clefs. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 11. The music consists of intricate piano accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *f marc.* (forte marcato) appears at measure 17. The notation includes slurs, accents, and repeat signs. The page number 53 is centered at the bottom.

11 1. 2.

14

17 *f marc.*

20

23

Detailed description: This page contains a piano score for measures 11 through 23. The music is written in a grand staff with a treble and bass clef. Measures 11-13 feature a first ending (1.) and a second ending (2.). Measures 14-16 continue the piece. Measure 17 includes the instruction *f marc.* (forte marcato). Measures 20-23 show a continuation of the rhythmic and melodic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

26

sempre marc.

29

31

33

cresc.

35

ff

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, numbered 26 through 35. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a rhythmic style with frequent eighth and sixteenth notes. Measure 26 includes the instruction 'sempre marc.' (sempre marcato). Measure 33 includes the instruction 'cresc.' (crescendo). Measure 35 begins with the instruction 'ff' (fortissimo). The notation includes various articulations such as accents and slurs.