

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

21/01/2021

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Buse Bilginoğlu

TEŞEKKÜR

Hayatımdaki varlığı, çalışma sürecindeki tüm katkıları ve destekleri için pek değerli hocam Sn. Prof. Eren Güllü Sayarı'ya,

Yapıcı eleştirileriyle beni yönlendiren ve bilgilendiren Sn. Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu'na,

Eser sahneleme sürecinde ihtiyacım olan her anda kendi uzmanlık alanlarında dayanışmalarını esirgemeyen; Ezgi Adanç, Ayşegül Fişenk, Pınar Alev, Ayça Seymen Şimşek, Tara Demircioğlu, Ferhat Fişenk, Çağdaş Ekin Şişman, Nazım Dikbaş ve Baturay Kösoğlu'na,

Prova süreci için kapılarını sonuna kadar bize açıp konforlu ve donanımlı alanında bize ev sahipliği yapmış olan Moda Sahnesi ailesine, Kemal Aydoğan, Selçuk Aydoğan ve İrfan Varlı'ya,

“dumrul”da ihtiyaç duyulan özel üretim ışığı kendi emeği ve elleriyle hazırlayan kıymetli Hasan Engin Erkek'e,

Sahne üzerindeki özverili çalışmaları, çalışmanın her evresinde bana karşı daima anlayışlı ve destekleyici oluşu ve tüm bunların dışındaki biricik kıymetli varlığı dolayısıyla sevgili rol arkadaşım, partnerim Ertürk Erkek'e,

Yazım aşamasında metodolojik bilgi birikimini benimle paylaşıp yol gösterici olan sevgili arkadaşım Aslı Yıldırım'a,

Üzerimden hiç eksik etmedikleri destekleyici tutumları, bana olan inançları sebebiyle her zaman yanımda olan, Zerrin Bilginoğlu ve Aydın Bilginoğlu'na en içten teşekkürlerimi sunuyorum.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Buse Bilginoğlu
	Numarası	20175301001
	Anasanat Dalı	Müzik
	Danışmanı	Prof. Eren Güllü Sayarı
Tezin Adı	Viyolonselın Transkripsiyon Yoluyla Disiplinlerarası Bir Performansta Kullanımına Yönelik Bir Deneme	

ÖZ

Müzik, hayatımızın büyük bir çoğunluğunda bize eşlik eden, biz fark etmesek bile düşüncelerimize yön veren, kimi zaman hükmeden, sanatın önemli dallarından olan bir disiplindir. Geçmişten günümüze bakıldığında insanların sanat anlayışlarında gerçekleşen biçim değişikliklerini görebilmek mümkündür. Tek bir disiplin ile ifadenin mümkün olmayacağı konularda ya da yeni ifade olanaklarının araştırıldığı zamanlarda disiplinlerarası yaklaşım ön plana çıkmıştır. Sahne sanatlarının birbirleriyle çalışmaya elverişliliği, disiplinlerarası etkileşimin rahatlıkla gerçekleşebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu etkileşim dönüşümle beraber gelişmeyi de getirmektedir. Disiplinlerarası performanslarda müziğin kullanım imkanlarının peşine düşen araştırmacı, literatürde; müziğin esas unsurlardan biri olarak kullanıldığı disiplinlerarası çalışmalara ulaşamayınca, kendi bulgularını üretmenin yollarını aramıştır. Bir oyuncu/dansçıyla beraber bu amaca yönelik yaptıkları çalışmalar “dumrul” adını verdikleri disiplinlerarası performansı doğurmuştur.

Disiplinlerarası çalışmaya uygun olduğundan metin olarak Dede Korkut Hikayeleri'nden Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı seçilmiştir ve üretilen performansın ismi buradan gelmektedir. Müzik kullanımının, viyolonsel ve müzisyenin çalışmanın içinde yer alan diğer unsurlarla eş unsur olarak kullanılmasının araştırıldığı “dumrul” performansında, dans ve tiyatro disiplinleri “dumrul”u oluşturan diğer eş unsurlardır. Oldukça geniş bir repertuvara sahip olan viyolonsel repertuarı, başka enstrümanlar için yazılan eserlerden yapılan transkripsiyonlarla, zenginleşmeye devam etmektedir. “dumrul”da araştırmacı tarafından transkripsiyonu yapılan eserler; Mahler’in 5. Senfoni’sinin 1. Bölüm’ü ve 1. Senfoni’sinin 3. Bölüm’üdür. Disiplinlerarası anlatım gücünü arttırmak ve performanstaki anlamı birçok açıdan desteklemek için yararlanılan bir diğer eser Ingmar Bergman’ın Yedinci Mühür adlı filmidir ve “dumrul”da sahne üzerindeki aksesuarlarla filme atıf yapılarak anlam desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarasılık, Sahne Sanatları, Viyolonsel, Transkripsiyon, Gustav Mahler, Ingmar Bergman, dumrul



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name	Buse Bilginoğlu
	Surname	
	Number	20175301001
	Department	Music
	Advisor	Prof. Eren Güllü Sayarı
	Thesis Name	A Research On Using Violoncello As A Means Of Transcription In Interdisciplinary Performing Arts

ABSTRACT

Accompanying us in the vast majority of our lives, shaping and sometimes dominating our thoughts without us noticing it, music is one of the important branches of artistic disciplines. From past to present, it is possible to see the variations of shape in people's senses of art. Sometimes the interdisciplinary approach came into prominence, where a single discipline failed at expression or when new possibilities of expression were sought after. The cooperative convenience of the performing arts makes it possible for the interdisciplinary interaction to come to fruition. Such an interaction brings about not only a transformation, but also a progression in artistic disciplines. The researcher who seeks for the possibilities of using music in performances has failed at getting access to the interdisciplinary studies where music shall be one of the basic components, and has thus set out for creating her own findings. Such an intention has been

materialized in the interdisciplinary performance bearing the title “dumrul”, which has been created in cooperation with an actor/dancer. Applicable for interdisciplinary studies, “Wild Dumrul, Son of Dukha Koja” from the *Book of Dede Korkut* has been selected as the base text, to which the title of the performance refers. In the performance of “dumrul” – where the usage of music, violoncello and the musician herself are set to be benefited from as being equal components as the other ones – dance and theatre are the other equal components. Having quite a large repertoire, violoncello repertoire is constantly enriched thanks to the transcriptions of works intended for other instruments. For the performance of “dumrul”, the researcher has transcribed the following works: The 1st movement of *Symphony No. 5* and the 3rd movement of *Symphony No. 1* by Mahler. Another work that has been profited from so as to corroborate the interdisciplinary expressivity and the purview of the performance is the motion picture bearing the title *The Seventh Seal* by Ingmar Bergman, thanks to which the aforementioned purview has been solidified by means of stage props referring to Bergman’s work.

Key-words: Interdisciplinarity, performing arts, violoncello, transcription, Gustav Mahler, Ingmar Bergman, dumrul

KISALTMALAR TABLOSU

Akt	Aktaran
ad. lib.	Ad libitum
M.Ö.	Milattan Önce
M.S.	Milattan Sonra
vb.	ve benzeri

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil.1:Prof. Dr. Hamdi İslamoğlu'nun Araştırma İçin Önerdiği Yönerge

Şekil.2:"dumrul" Adlı Eserde Yer Alan Unsurların Konumu

Şekil.3:"dumrul" İntro

Şekil.4:Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Trompet Solosunun İlk Dört Ölçüsü

Şekil.5:Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Trompet Solo

Şekil.6:Azrail Solo

Şekil.7:Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Orkestra Solosu

Şekil.8: İkinci Kısım

Şekil.9: Düello'nun Devamı

Şekil.10:Dumrul'un Canı Yerine Can Bulma Arayışı

Şekil.11: Mahler, 1. Senfoni 3. Bölüm, Kontrabas Solo

Şekil.12: Öpücükler Düeti

Şekil.13: Vedaya Geçiş Düeti

Şekil.14:Mahler, 1. Senfoni 3. Bölüm, Kontrabas Solo ve Obua Solo

Şekil.15:Veda Dansı

Şekil.16:Dumrul'u Geri Çağırma

Şekil.17:Dumrul'un Karısı Ölüme Yürür

Şekil.18:Dumrul'un Doğaçlaması

Şekil.19:Final Triosu

ÇALIŞMADA GEÇEN TERİMLERİN TANIMLARI

Bu bölümde geçen tanımlar kaynakçada belirtilerek Evin İlyasoğlu'nun resmi internet sitesinden ve araştırmacının bilgi birikiminden yararlanılarak oluşturulmuştur.

Ad libitum (Lat.) ad.lib. Yorumcunun isteğine bağlı.

Bekar: Diyez ya da bemolle değişen notayı önceki durumuna döndüren işaret.

Natürel.

Bemol: Notanın yarım ses kalınlaşacağını belirten işaret. Bémol (Fr.).

Diyez: Notanın yarım ses inceleyeceğini gösteren işaret. Diesis (It.).

Fluxus (Alm.): Akmak. Değişik sanat akımlarının birbirine akışı.

Glissando (İt.): Kaydırarak. Sürterek çalma.

Kadans: 1. Bir müzik tümcesinin sonunda yer alan notalar veya akorlar öbeği.

Karara varış. Durgu. 2. Yorumcunun ustalık düzeyini değerlendirmek üzere bir konçertonun bölüm sonlarına doğru solistin orkestradan ayrılıp kendi başına yorumladığı bölme. Kadenz (Al.), Cadenza (İt.).

Motif: Anafikir. Çekirdek. Bir müzik düşüncesinin en küçük birimi. Göze.

Motive (İng.).

Pizzicato (İt.): Yaylı çalgılarda yayla değil, eşik yanından telleri parmakla çekerek çalma biçimi.

Staccato (İt.): Sesleri kesintili olarak çalış.

Tema: İzlek. Müzik yapıtını oluşturan temel düşünce. Ana fikir. Tema ve çeşitlemeler. Theme (İng.)

Tremolo (İt.): Yaylı çalgıda yayı titretmek yoluyla aynı sesin hızlı olarak yinelenmesi. Kaygı ve çarpıntı etkisiyle dramatik anlatım yaratmak için kullanılır.

(<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>., Erişim tarihi: 17 Ocak 2021).

Arco(İt.): Yay

Sul ponticello: Yaylı çalgılarda köprüye yakın çalma

Puandorg: Üzerine geldiği nota değerini uzatır, durgu, fermata

Bartok Pizzicatosu: Normal pizzicatonun aksine tel, parmakla tutularak yukarıya veya yana doğru çekilir. Telin tuşeye ve diğer tellere değerek rezonans elde edilmesi istendiğinde kullanılır.

Pik: Viyolonselın altından çıkan ve enstrümanın yere sabitlenmesini sağlayan çubuk.

Köprü: Viyolonselın eşiği.

Küçük eşik: Tuşenin başladığı yer.

Gobo: Yayılan ışığın ve gölgesinin şeklini kontrol etmek için bir ışık kaynağının içine veya önüne yerleştirilen bir nesnedir.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
TEZ KABUL FORMU	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
TEŞEKKÜR	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT	v
KISALTMALAR TABLOSU	vii
ŞEKİLLER TABLOSU.....	viii
ÇALIŞMADA GEÇEN TERİMLERİN TANIMLARI	ix
İÇİNDEKİLER	xi
1. GİRİŞ	15
I. KISIM	
2.LİTERATÜR TARAMASI	17
2.1.Disiplinlerarasılık Kavramı.....	18
2.2.Performans Sanatı Kavramı	21
2.3.Sahne Sanatları Kavramı	23
2.4.Müzik ve Disiplinlerarası Yaklaşım.....	25
2.5.Transkripsiyon Kavramı	27
2.5.1. Viyolonsel Repertuvarında Transkripsiyon	30
2.6.Aralık.....	31
2.6.1.Uyumsuz Aralıklar	32
3.YÖNTEM.....	34
3.1.Araştırmanın Sorusu.....	35

3.2.Araştırmanın Amacı ve Önemi	36
3.3.Araştırmanın Kapsamı.....	36
3.4.Araştırmanın Sınırlılıkları.....	37

II. KISIM

4.DUHA KOCA OĞLU DELİ DUMRUL DESTANI	39
4.1.Dede Korkut Anlatıları	39
4.2.Dede Korkut Kitabı'nın İçindekiler	39
4.3.Dede Korkut Hikayeleri'nin Niteliği.....	40
4.4.Duha Koca Oğlu Deli Dumrul'un İncelenmesi ve Karakter Analizi	41
4.4.1.Deli Dumrul	43
4.4.2.Deli Dumrul'un Karısı	44
4.4.3.Tanrı.....	44
4.4.4.Azrail	45
4.4.5.Dumrul'un Anası ve Babası	45
5.İLGİLİ ESERLERİN İNCELENMESİ.....	46
5.1.Ingmar Bergman ve Yedinci Mühür	46
5.1.1.Satranç.....	48
5.2.Gustav Mahler	49
5.2.1.Gustav Mahler Senfoni No: 1.....	52
5.2.2.Gustav Mahler Senfoni No:5.....	53
6. “dumrul”: DİSİPLİNLERARASI PERFORMANS DENEMESİ	54
6.1. “dumrul” Adlı Çalışmada Sahnede Yer Alan Unsurlar	56
6.2.“dumrul” Eserinin Süreç Dokümantasyonu.....	60

6.3. “dumrul”un Koreografisinin Oluşturulması ve Kişilerin Öteki	
Disiplinlerle Bağ Kurma Süreci.....	61
6.4. “dumrul”da Sahne Kullanımı.....	63
6.5. “dumrul”da Işık Kullanımı	63
6.6.Kostüm ve Aksesuar.....	64
6.7. “dumrul”da Viyolonsel İçin Yapılan Transkripsiyonlar	65
6.7.1.Açılış Sahnesi – İntro.....	65
6.7.2.Azrail Solo	67
6.7.3. Dumrul’un Canı Yerine Can Bulma Arayışı.....	79
6.7.4. Öpücükler Düeti	80
6.7.5. Dumrul’un Veda Dansı ve Son Pazarlık.....	82
6.7.6.Final Triosu	89
6.8. “dumrul”da Sahne Akışı.....	90
6.8.1.Sahne 1	90
6.8.2.Sahne 2.....	91
6.8.3.Sahne 3.....	92
6.8.4.Sahne 4.....	92
6.8.5.Sahne 5.....	94
6.8.6.Sahne 6.....	94
6.8.7.Sahne 7.....	95
6.8.8.Sahne 8.....	96

III. KISIM

7.TARTIşMA VE SONUÇ.....	99
KAYNAKÇA	106

EKLER.....	111
Ek_1	111
Ek_2	112
Ek_3	113
Ek_4	114
Ek_5	115
Ek_6	116
Ek_7	117
Ek_8	118
Ek_9	119
Ek_10	120
Ek_11	121
Ek_13	122
Ek_12	123
Ek_14	124
Ek_15	125
Ek_16	126
Ek_17	127
Ek_18	128
ÖZGEÇMİŞ.....	129

1. GİRİŞ

İletişim aygıt ve imkanlarının gelişmesi ile birlikte kısalan mesafeler sanatçıların hem dünyayı hem de birbirlerini daha yakından tanıyabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu sayede, başta görece yakın oldukları disiplinlerden başlayıp, komşu disiplinlerle etkileşime girerek yürüttükleri yaratım süreçleri sanatçıların eserlerini etkilemektedir. Söz konusu bu yenilikler farklı disiplinlerden sanatçıların bir arada olduğu, katılımcı performanslara uzanan yaratım süreçlerini mümkün kılmaktadır. Farklı disiplinlerden sanatçıların bir arada bulunduğu, birbirlerinin alanlarından ve bu farklı alanların sanata bakış açılarından yararlandığı, çoğunlukla ortak katılımı ürettikleri çağcıl eserler disiplinlerarası sahne sanatları olarak adlandırılmaktadır. (Kaya, 2017) Çağımızda sanatçının yarattığı eser kadar yaratım sürecinde geçtiği yollar, yaratma biçimleri, yöntemleri önemlidir. Bu sebeple yaratımın tamamını kapsayan süreç, yaratımın sonunda ortaya çıkan ya da çıkması hedeflenen eser kadar değer kazanmaktadır. Süreç boyunca etkileşim içinde olan disiplinler geleneksel varlık biçimlerini başkalaştırmak adına çeşitli yöntemlerden yararlanarak ortak paydada buluşmuş yeni bir formda varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir.

Viyolonsel repertuarı solo eserler bakımından son derece zengindir. Bununla beraber viyolonsel repertuarında transkripsiyon ve transpoze edilmiş eserlere de sıklıkla rastlanmaktadır. Müzik dönemleri incelendiğinde bazı viyolonsel virtüözlerinin başka çalgılar için yazılmış solo eserleri viyolonsole uyarladıkları görülmektedir. Bazı besteciler, aslında keman için yazdıkları kendi eserlerini viyolonsole uyarladılar. “Johannes Brahms, Keman Sonatı Op. 78, Suite Italienne ile Igor Stravinsky ve First Rhapsody ile Béla Bartók” bu kategoriye girmektedir. Bunun gibi uyarlamalar, besteciler ve icracılar arasında bağımsız ve etkileyici bir enstrüman olarak viyolonselin olanakları hakkında farkındalığı daha da artırdı. Böylece, 1900'lerin başından

günümüze kadar birçok besteci, viyolonsel için daha fazla solo ve talepkar eserler yazmaya teşvik edildi” (Sun, 2004, s.2).

Dede Korkut Destanları’ndan “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesi”, araştırmacı tarafından çalışmasına katkı sağlaması amacıyla ele alınarak birçok disiplini içerisinde barındıran yeni bir formda düzenlenmiştir. Bu araştırma kapsamında oluşturulan yeni esere “dumrul” adı verilmiştir.

Yapılan bu araştırma üç kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda sanat bağlamında kullanılan disiplinlerarasılık kavramı odak noktasını oluşturarak çevresinde birçok disiplinle iş birliği içerisinde gelişen performans sanatı kavramı, sahne sanatları kavramları incelenmiştir. Performans ve sahne sanatları kavramının birlikte çalıştığı disiplinler göz önünde bulundurularak kırılma noktalarını oluşturan durumlar literatürle desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kısımda konuyla alakalı literatür taraması, araştırma konusunu oluşturan kavramların tanımlanması, araştırmanın önemi, yöntemi, araştırmada kullanılan tekniklerden bahsedilmektedir. Araştırmanın ikinci kısmında ise; ortaya çıkarılan “dumrul” adlı eserin, esin kaynağı olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesi’nin kapsamlı incelenerek yorumlamalar yapılmış, eserin yaratılma sürecindeki gerçekleşen aksiyomlardan bahsedilmiş, çalışmanın spesifik olması neticesiyle literatürdeki konu ile alakalı sanat eserleri araştırılmıştır. Ortaya konulan “dumrul” adlı eserin süreç dokümantasyonu, koreografisi, sahne kullanımı ve ışık kullanımı tercihleri, kostüm ve eserde kullanılan aksesuarlardan bahsedilmiştir. Ayrıca dumrul eseri için yapılan Mahler’in 1. Senfoni’sinin 3. Bölüm’ü ile 5. Senfoni’sinin 1. Bölüm’ü viyolonsel için transkripte edilmiş, “dumrul” eseriyle bütünleşecek şekilde araştırmacı tarafından bazı yerleri değiştirilerek performanstaki anlam bütünlüğünü sağlamaya yönelik eklemeler yazılmıştır. Çalışmanın son kısmında ise; çalışmada yer alan kavramlar ile “dumrul” eserinin analizi, müziğin metinselliği, müzisyenin eser içerisindeki bedensel devinimi, viyolonsel için yapılan transkripsiyon ve yine viyolonsel için eser içerisindeki farklı kullanımlarıyla ortaya çıkan kombinasyonlar tartışılarak değerlendirilmiştir.

I. KISIM

Araştırmada birinci kısım olarak adlandırdığımız bu bölümde çalışmayla alakalı konuda yapılan literatür taraması, araştırmanın temel taşlarını oluşturan kavramlar, araştırmanın yöntemi, amacı, sorusu, örnekleme ve araştırma esnasında gerçekleşen sınırlılıklardan bahsedilmektedir.

2.LİTERATÜR TARAMASI

Sesin, nesnelere titreşiminden meydana gelen ve hava su gibi ortamların içerisinde yayılan bir dalga olduğu bilinmektedir. Ses yayıldığı ortamda tanecikleri harekete geçirerek enerjilerini bir sonraki taneciğe aktarır ve bu şekilde de ses dalgaları oluşur. Sesin temeli harekettir ve oluşması bir dizi hareketin neticesinde gerçekleşmektedir.

Müziğin malzemesi sestir ve sesleri düzenleyerek bu alana can verir. Müzik insanları birbirleriyle kurdukları hissel ve duygusal iletişimde, önemli bir rol üstlenmektedir. Kaplan Müzik olgusunda; müzikal sesleri doğal seslerden ayıran bir özellik bulunmaktadır. Müzik dünyasında sabitlenmiş ve herkesçe kabul edilmiş perdeler ışığında öncelikli koşul, ölçülebilir sesin elde edilebilmesi gerektiğidir. (A. Erol, 2009, s.1216; akt Kaplan, 2016)

Müziğin yapıtaşını doğada kendiliğinden var olan ya da doğal olmayan yollarla ortaya çıkarılan sesler oluşturmaktadır. Doğal olmayan sesler, bir nesnenin titreşimi sonucu ses dalgalarını üretmesiyle oluşur. Seslerin müziğe dönüşmesi için ritim, melodi, armoni ve tını kavramları arasında ilişkinin olması gerekmektedir. Bu unsurların nasıl bir ilişki içerisinde kurulacağını içinde bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel yapısı belirlemektedir. Geçmişte müziğin temel unsurlarının dört tane olduğu ve bunların melodi, tını, ritim ve armoniden oluştuğu düşünülüyordu. Fakat günümüzde müziğin unsurları yalnızca dört temel öğeyle sınırlandırılmamış olup başka unsurların da olabileceği görüşü hakimdir. Miller'e göre müziğin belirleyici unsurları

arasında “müziğin tonalite, ritim, aralık, geçki/köprü, şarkı yapısı, değişken ve belirlenmiş ezgiler, doğaçlamalar, şarkı sözleri insanın düzenlemeler yapma, deneyimlerden yararlanarak model kurma” (A. Erol, 2009, s.12-16; akt Kaplan, 2016) yer almaktadır.

Müzik sahip olduğumuz kültürel birikim ve yapı ile şekillenmektedir. Dünya’da birçok besteci, içinde buldukları kültürlerin etkisinde müzik alanındaki üretimlerini gerçekleştirir. Dinleyen herkeste farklı hisler uyandıran bu eserlerin farklı çalgılara uyarlanabilmesi de günümüzde mümkündür.

Geçmişten günümüze bakıldığında bir enstrüman için yazılmış bir müzik metninin farklı bir enstrüman için uyarlanması 16. yüzyıla dayanmaktadır. Fakat bu konudaki asıl devrim niteliği yaratacak gelişimler 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. “Johann Sebastian Bach; Anton Vivaldi, George Philipp Telemann ve Benedetto Marcello gibi bestecilerin eserlerini klavsene uyarlamıştır”(Çokamay, 2017). 19. yüzyılda ise orkestral eserlerin, farklı enstrüman gruplarına uyarlanarak yeniden çalınması müzik dünyasında bir ekole dönüşmüştür. (Çokamay, 2017) 20. yüzyıla baktığımızda müzikte yorumculuk anlayışı ön plana çıkmıştır. Geçmiş yüzyıllarda ortaya çıkarılan eserler o dönemin şartları göz önünde bulunarak anlaşılmaya çalışılmıştır. Eserleri bu anlamda inceleyen araştırmacı müzisyenler, eski yıllara ait eserler hakkında hem daha fazla bilgi edinmiş hem de müziği yorumlama alanında yetkinleşebilmişlerdir.

2.1.Disiplinlerarasılık Kavramı

Teknolojinin hızla gelişmesi, her kesimden insanın sanatı yaygın bir şekilde kabul görmesini sağlamıştır. Çağımız sanatında geleneksel sanat yapma teknikleri insanlar tarafından görülür duyulur ve hissedilir hale getiren disiplinlerarası sanat birçok disiplinden meydana gelen akademi ya da akademi dışı düşünceleri bir araya getirerek yeni bir alanın yolunu açmıştır. Disiplinlerarasılık kavramı “disiplin” kavramının zıttı bir kavram değildir, aksine, bir problemin çözümünde ya da bir konunun işlenmesinde tek bir alanın yetersiz kalması durumunda ortaya çıkan iki ya da daha fazla disiplin arasındaki

köprüyü kuran bir kavram olarak doğmuştur. “Disiplinlerarasılık üzerine olan yazın, kavramın muğlaklığı konusunda hemfikir olsa da (Klein, 1991, s.13; Moran, 2010, s.14), kavrama dair temel noktalar konusunda uzlaşmaktadır. Disiplinlerarasılık kavramı; “belirli bir araştırmanın gerçekleştirilmesinde birden fazla disiplinin kullanılması” (Klein, 1991, s.27; akt Eğilmez, 2015) ya da “bir ya da daha fazla disiplin arasında, herhangi bir biçimde diyalog ya da etkileşim bulunması” (Moran, 2010, s.14; akt Eğilmez, 2015) şeklinde literatürde yer almaktadır. Disiplinlerarasılık kavramı bilim ve beşeri ilimler, yaratıcılık ve sanat gibi daha geniş entelektüel bağlamı içinde barındıran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaratıcılık ve sanat arasındaki ilişkiyi güçlendirmek için yapılan araştırmaların büyük bir çoğunluğu bu bağlam çerçevesinde gelişmektedir. Disiplinlerarası ilişki, bu diyalogun sürdürülebilir kılınması için bilim alanları hakkında genel bilgi, bilimlerin iş birliği ve sentezi, farklı alanlardan gelen bilginin bütünleşmesi gibi unsurların varlığıyla doğup, gelişim gösterebilir. (Klein, 1991, s.22; akt Eğilmez, 2015)

Disiplinin; çalışma alanı, bilgi alanı, araştırma alanı gibi bir daldaki derinlemesine uzmanlığı nitelemek için kullanılan bir kavram olması, karşılıklı bilgi aktarımını da sağlamaktadır. Disiplinlerarasılık kavramı içerisinde iki ya da daha çok disiplinin birbirleriyle etkileşimli olarak aynı anda araştırmaya dahil olmasını nitelemek için kullanılmaktadır. Bu kavramda farklı disiplinlerin birbirlerine verdikleri bilgiler, aktarımlar, tecrübeler kadar aldıkları bilgi, aktarım ve tecrübeler de önemli bir yer tutmaktadır.

Tek bir disiplin tarafından ifade etmenin mümkün olmayacağı veya ifadenin zayıf kalacağı düşünülürken durumlarda disiplinler arası yaklaşım önem kazanmıştır. Bu yaklaşımın müziğe de yansımalarıyla kendi disiplininin sınırları dışına çıkarak daha esnek ve daha bütüncül bir perspektiften bu anlayış sanat araştırmalarının da sınırını genişletmiş, adeta yeniden boyutlandırılmasına olanak sağlamıştır. Aslında bir bakıma disiplinlerarasılık birden fazla geleneksel akademik disiplinin bir araya gelmesiyle olağandan farklı bir melez yapıyı oluşturmaktadır. Kurulan bu melez yapı geleneksel disiplinin sahip olduğu bilgilerin sentezini içerdiğinden ötürü daha kümülatif bir formdadır.

Yaşadığımız an ile bu ana etki etmekte olan geçmiş yaşam tecrübelerimizin ilişkisi, üretim açısından ele alındığında son derece mühim bir yere sahiptir. Bilgilerin saklanıp korunması ve korunan bilgilerden yararlanma olanağının sunulabilir olması, geçmişin tecrübelerini bugüne taşımaktadır. Geçmişin donanımlı birikimlerinin tek bir disiplin alanında kullanılması ve paylaşılmaması, ortaya çıkma potansiyeli barındıran sanatsal zenginliğin önünde bir engel teşkil etmektedir. Bu bağlamda, alanlar arasındaki sınırlamaların kaldırılması, sınırların saydamlaşması yaratıcılığın gelişmesine imkan sunacaktır.

Disiplin, bir konuda uzmanlaşma; sınır, belirli kurallar dahilinde çevrelenmiş her şey ve özgürlük ise her türlü etkiden bağımsız, zorlanmadan kısıtlanmadan düşünme ve davranma durumudur. Tüm bu kavramlar göz önüne alındığında disiplinlerin kendi uzmanlık alanlarını yaratması, kendi sınırlarının çizilmesine yol açmıştır. Bu durum aynı zamanda diğer disiplin alanlarının belirli ölçülerde faaliyet göstermelerine, adeta bir kısırlığa yol açmıştır. Ancak disiplinlerarası sanat yaklaşımıyla sanatta özgürlük arayışı hareketi başlamış, disiplinlerin sınırları genişletilmiş, bu sayede diğer disiplin alanlarının da dahil edilebildiği görülmüştür. (Selçuk, 2017) Bir disipline, adını verirken kullandığımız -oloji, -mizm gibi kelimler o disiplinin sınırlarının belirlenmesine sebep olur. Alan dışına çıkmadan kendi çerçevesi içerisinde bilim yapması beklenir. Bu beklenti devam ederken diğer taraftan sanatın özgürleşen ortamı farklı disiplinlerdeki sanatçıları da harekete geçirmiştir. Mesela 19. yüzyıl müzisyenlerinden olan Richard Wagner; dans, müzik, resim, heykel, tiyatro gibi sanat disiplinlerinin harmanlanmasını önermiştir. Sanat kavramına daha holistik bir bakış açısıyla bakan Wagner, tüm sanat disiplinlerinin gereklilikleri olduğu ve her sanat disiplinin eşit derecede hakları ve ayrıcalıkları olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan bütüncül bir sanat yaklaşımını içeren Gesamtkunstwerk kavramını üretmiştir. (Selçuk, 2017) Bahsedilen Gesamtkunstwerk kavramı Türkçeye bütünleşik sanat olarak çevrilebilir. Bu kavramın anlatmak istediği teori şu şekilde ifade edilebilir; sahnede bulunan dansın, müziğin, tiyatronun, sahnede eseri etkileyebilecek her

şeyin aynı düzlemde yer alması ile mükemmel sanatı veya tamamlanmış sanatı ortaya çıkaracağını savunmaktadır.

2.2. Performans Sanatı Kavramı

Performans sözcüğü İngilizcede performance, performans sanatı ise performance art olarak geçmektedir. Türkçede ise performans ‘herhangi bir başarı, yerine getirme, işleme, yapıt, oyun, numara’ anlamında kullanılmaktadır. (Bayazıt, 1997:1443; akt Aydoğan, 2008). Performans sanatının dilimizdeki anlamı metinden bağımsız olarak gerçekleşen, seyirci önünde, o anda canlı olarak icra edilen, sanatçının ya da sanatçının bedeninin ön planda kullanılmasıyla gerçekleştirilen ve o anki performansın, tekrarı mümkün olmayan bir sanat türü olduğu bilinmektedir. Performans sanatının literatürdeki anlamlarına bakıldığında “her şeyden önce bir gösteri ya da olay düzenlemenin yanında başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi, sahne olsun ya da olmasın herhangi bir şeyin sahnelendirilmesidir”(Özayten, 1997:700; akt Aydoğan, 2008). Aydoğan performans sanatında ortamın sahne ile sınırlandırılmamış olup performansın mekanı açısından, imkanların çok geniş bir yelpazede gerçekleşebileceğini ve belirleyici ögenin sanatçının yaratıcı gücü olduğuna değinmektedir. Germaner ise performans sanatını; “o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması” (1997:59; akt Aydoğan, 2008) şeklinde ifade etmiştir. Germaner’in bu ifadelerinde odak noktası, performans sanatının tamamlayıcı ögesinin seyirci olduğudur. Bu şekilde performans sanatını izleyen seyirci de aktif rol almış olur.

Performans sanatı iki önemli temel üzerine inşa edilmiştir. Bunlardan ilki performansı icra edenin bedeni, ikincisi ise performansın icra edildiği mekandır. Performans sanatının yegane amacı hem sanatçının fiziki sınırlarının hem de sanatçının sanatını icra ettiği alandaki fiziksel sınırlılığın ortadan kaldırılmasıdır. Ayrıca performansın sergilendiği sırada eş zamanlı gerçekleşen, öngörülemeyen değişimlerin o anda sanata dahil edilmesi de söz konusudur. 1960’lı yıllarda isimleri duyulmaya başlayan performans sanatı,

sahne sanatları gibi sanat akımları, disiplinlerarası sanat üretme biçimini benimsemişlerdir. Bu şekilde sanat ve yaşamın diğer olguları arasındaki keskin sınırların, aşılamaz olduğunu reddetmiş ve bu sınır çizgilerini esnek bir hale getirmişlerdir. (Selçuk, 2017) Bahsi geçen dönemlerde disiplinlerin alanlarının genişlemesinden kaynaklı diğer disiplinlerin alanlarına kaydıkları görülmektedir. Ayrıca 1960'lı yıllarda gelişen teknolojinin de sanat ve sanatçı üzerinde etkisinin oldukça fazla olduğu bir alan olarak karşımıza çıktığı bilinmektedir. Sanatçının ifade seçeneklerinin artmasıyla sanat dünyasından olan kişiler, sanat dışında kalan kişilerle dahi işbirliği içerisinde olmuşlardır. Her sanatçı yaptığı şeyi belirli kalıplara sokmadan, kendi nasıl istiyorsa o şekilde tanımlayabilecektir. Fakat performansı, yalnızca izleyebilenler değerlendirebilecektir. Çünkü performans yalnızca o an için geçerlidir.

Performans sanatı tiyatroya yakın bir duruş sergilese de mekan unsuru açısından geniş bir yelpazeye aittir. Yaşadığımız an içerisinde görmeye sıkça aşına olduğumuz yerler örneğin bir kafe, bar, okul performans sanatının icra edildiği mekanlar olabilmektedir. Fakat verilen bu örneklerden mekan unsurunun sağlanabilmesi için çatısı, duvarları, kapısı olması gereken bir yer olarak anlaşılmalıdır. Performans sanatının mekanı bir bahçe ya da bir cadde, sokak dahi olabilir. (Aydoğan, 2008) 'Performance art' ve 'performing art' kavramları Türkçe'ye çevrilirken literatürde bazı yanlış anlaşılmalara sebep oluşturmuştur. Performans sanatı ile gösteri ve sahne sanatları birbirlerinden farklı anlamlar taşıyan kavramlardır. Performans sanatında, gösteri ve sahne sanatlarında olduğu gibi beden bir enstrüman olarak kullanılmaktadır. Ancak performans sanatı, gösteri ve sahne sanatlarının aksine, belirli bir metine bağlı kalmaksızın yapılmaktadır. Literatüre baktığımızda performans sanatı kavramı "action painting - eylem resmi, body art - vücut sanatı, fluxus, beden sanatı, yoksul sanat ve süreç sanatı" (Karabaş ve İşleyen, 2016) gibi sanat alanları ile de ilişkilidir.

Sanatın icrası sırasında meydana gelen beklenen değişimlerin yanı sıra öngörülemeyen değişimlerin de olabileceğini, Gesamtkunstwerk kavramının yorumlanabilir olması durumu sanatın unsurlarına dahil olabileceğini anlayışını

doğurmuştur. (Sönmez, 2011, s.20; akt Selçuk, 2017). Sanat icrası sırasında sanatçı eserinde güzellik kaygısını veyahut eserin yegane olması kaygılarını taşırsa kendi kabuğu içerisinde hapsolacağından Evren Selçuk araştırmasında şu şekilde bahsetmiştir; “Oysa Duchamp kabuğu kırıp çıkmıştır. O “... sanatın estetik açıdan değerlendirilmesine ve analiz edilmesine karşı çıkar”(Türkdoğan, 2014, s. 130; akt Selçuk, 2017). Sanatta özgürlük anlayışı estetik kaygısının bittiği yerde başlar, çünkü kaygı sanat anlayışının kısırlaşmasına sebep olur. En büyük eserler estetik kaygısından uzak ortamlarda var olur. Yaratıcılığı esir alan kaygıdan arınmış sanatçı, özgürleşerek, eserine geçmişte sahip olduğu bilgi birikimi ve tecrübesini aktardığında başarılı bir yapı ortaya çıkarabilecektir. Teknolojinin de sanatın üzerindeki etkisiyle, sanatın kendini sınırlandırdığı çizgilerin dışına çıkarak etraftaki her şeyin sanatın nesnesi olabileceğini düşüncesinin benimsendiğini ifade etmektedir. (Selçuk, 2017)

2.3.Sahne Sanatları Kavramı

Sahne sanatları; müzik, dans, bale, tiyatro, opera, performans, dans tiyatrosu gibi dallardan oluşan sanatların tümüne verilmiş genel isimdir. Sahne sanatlarının vazgeçilmez ögesi olan müzik, birçok sahne sanatında en az performans kadar büyük bir öneme sahiptir. İzleyiciye verilmek istenen mesaj sadece performansçının performansı ile sınırlandırılmamakta aynı zamanda izleyiciye kazandırılmak istenilen duygu için sıkça müziğe de başvurulmaktadır.

Sahne ve Gösteri Sanatları; sahne ya da sahne olarak algılanabilecek bir mekanda, izleyicilerin önünde canlı bir şekilde performe edilen gösteriye dayalı tiyatro, dans, opera, bale, orta oyunu vb. sanat dallarının genel adıdır. Sahne ve gösteri sanatları sektörü; yazarlar, yönetmenler, sanatçılar, prodüksiyon şirketi çalışanları, tasarımcılar, ses ve konuşma teknisyenleri, kostüm ve sahne tasarımcıları gibi birçok işkolunu içermektedir. (Ertürk, 2010; akt Bakanlığı, Ç. V. S. G. ve Müdürlüğü, 2016)

Literatürde sahne sanatları ya da diğer bir ifadeyle gösteri sanatları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahne sanatları kavramı, “İngilizce’de

performing art, Almanca'da Bühnenkünste" (Pavis ve Shantz, 1999, s. 262; akt Çalışlar, 1995, s. 496) olarak adlandırılan alanın Türkçedeki karşılığıdır. Performans sanatında doğaçlama hareketlerin de var olması sanatçının o an ki performansına özgüdür. Sergilediği performans sanatçı için de seyirci içinde bir anlıktır. Gösteri tekrarlanırsa dahi, seyircilerin farklı olması performansı sergileyen sanatçının ruh hali, motivasyonu ve değişebilir çevresel faktörlerin etkisi, sanatçının performansında farklılıklar yaratacaktır. Bundan dolayı sanatçının ortaya çıkardığı her performans birbirinden farklı değerler taşımaktadır.

Bireyler farklı zaman ve mekanlarda gerçekleşen birbirlerine çok benzeyen olgulara, durumlara her seferinde aynı tepkiyi veremezler. Performans sanatlarında performansın özgün olması, tekrarlanamaması yaşama en yakın sanat biçimi olarak düşünmemizi sağlamaktadır. Bu durumlar performans sanatı ile sahne sanatlarındaki ayrımın temel sebebinin oluşturmaktadır. Sahne sanatları da müzik, tiyatro, dans, opera, bale, sanat tarihi gibi birçok farklı disiplinden yararlanmaktadır. Yine sanatçının yaratıcılığı ve üretkenliği ile şekillendirilerek sunulmaktadır. Fakat sahne sanatlarında çevresel değişkenler karşısında alınan tutum, prova edilen ve sabitlenen akışa geri dönmeye yöneliktir. Oysa performans sanatında çevresel etkiler akışı doğrudan dönüştürebilir. Performans sanatı kendisi dışında olanları umursar ve performansın bir parçası olarak kullanır, yokmuş gibi yapmaz.

Sahne sanatları kavramında parlayan unsur insandır. Oyunculuk ve dans alanlarına dayalı daha önceden prova edilmiş bir yapıda, insanın kendi sesi, bedeninin sesi, ön plana çıkmaktadır. (Yılmaz, 2020)

Özel bir çaba gerektiren ve belirli bir oyuna ya da akış içeriğine bağlı kalınarak gerçekleştirilen sahne sanatları birçok disiplinin bir araya gelmesiyle oluşur. Yılmaz'ın (2000) aktardığına göre, Royce'un 'Sahne Sanatlarının Antropolojisi' olarak Türkçe'ye çevirdiğimiz Anthropology of the Performing Arts adlı eserinde sahne sanatlarının temelini üç ögenin oluşturduğunu ve bunların çeşitli kombinasyonları ile sahne sanatlarının gerçekleştiğini belirtmektedir. Royce'a göre bu üç temel unsur; müzik, dans ve tiyatro

disiplinleridir. (Royce, 2004, s. 1; akt Yılmaz, 2020) Sahne sanatlarında ortaya çıkan eser gerçekleştiren işin tamamını kapsar. Burada bahsedilmek istenen ön planda olan bir unsur olmadığı gibi arka planda kalan bir unsur da yoktur. Eser yapılan işin tamamı esas alınarak değerlendirilir.

2.4.Müzik ve Disiplinlerarası Yaklaşım

Müzik doğası gereği multidisipliner bir alandır. Tek bir disiplini temsil etmesi mümkün görünmemektedir. Kimi zaman müziğin eğitim alanında eğitici gücünden yararlanıldığı görülmekte kimi zaman ise psikoloji alanında müziğin terapi yönünden yararlanıldığı görülmektedir. Müziğin tiyatro, dans, tarih, gibi birçok alanda var olması, multidisipliner oluşunun kanıtı niteliğindedir. Müziğin bu denli geniş bir yelpazede yer alması birçok olgu ve olayla iç içe olmasını, karşılıklı bilgi alışverişinin gerçekleşmesini ve sürekli etkileşim halinde kalmasını sağlamıştır.

Performans sanatı ve sahne sanatları da müziğin içinde ve etkileşimde olduğu alanlardır. 20 yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan birçok sanat yaklaşımı, yalnızca biçimciliğe tepki olarak değil, aynı zamanda kendinden önceki sanat anlayışlarının önermelerine, kabullerine ilişkin teoremleri sorgulamıştır. Bu sorgulamalar neticesinde farklı alternatif yöntemler ve malzemeler sunmuşlardır. Ortaya çıkan bu anlayışın neticesinde sanatı icra edenin ve eseri izleyen rolünü yeniden biçimlendirmiş bu şekilde sanat ve sanatçı kavramlarının anlamı genişletmişlerdir. (Aydoğan, 2008) Kibar Bolat Aydoğan'ın da çalışmasında bahsettiği gibi performansa dayalı sanatların anlayışı değişmiş, birden fazla disiplinin bir arada var olması denenerek ve araştırılarak ortak bir anlama hizmet eden çağdaş bir sanat biçimi olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Performans sanatı birçok disiplinden faydalandığı gibi dans disiplininden de faydalanmaktadır. “Fakat performans sanatında klasik danstan (koreografların hazırladığı, belli kalıpları olan) farklı olarak daha deneysel postmodern bir dans söz konusu olmuştur. Ayrıca zaman zaman doğaçlamadan

da yola çıkılmaktadır. Ön hazırlıksız bir şekilde yapılan doğaçlama performanslarda geri dönüşümü olmayan, anlık, önceden kestirilemeyen ve bilinçaltının yönlendirmesiyle oluşan sonuçlar elde edilmektedir”(Gürcan, 2003:16-18; akt Aydoğan, 2008).

1960’lı yıllardan sonra bazı kuramcılar postmodernizm adı verilen yeni bir oluşumdan bahsetmeye başlamışlardır. Kimi kuramcılar bu akımın modernizme tepki olarak çıktığını savunmakta, kimi kuramcılar ise modernizmin formüle edilmiş yeni bir biçimi olduğunu düşünmekteydiler. Bu tartışmaların yaşanması eski tabuları yıkmış ve yeni arayışların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

1970’li ve 1980’li yıllara gelindiğinde, modernizm karşıtı gibi görünen bu hareket akımının aslında modernizmin etkilerini de barındırmasıyla, anlam bağlamında modernizm karşıtı olarak değil, modernizm ötesi olarak kullanılmaya başlamıştır. Söz konusu kavramın çıktıkları müzik, performans sanatı ve sahne sanatlarına olan yansımaları da giderek artmıştır. Romantizm 20. yüzyılın başlarında hakim bir akım iken yüzyılın sonlarında filizlenen postmodernizm akımı iyice etkisini göstermeye başlamıştır. Birçok sanat yaklaşımı türemiş ve bu sanat yaklaşımlarını kapsayan alanlar birbirleriyle iç içe geçmiştir.

Günümüzde, “postmodernizm kavramı, toplum düzeni ve işleyişi, hukuk teorisi, bilim felsefesi, mimari, heykel, görsel sanatlar, plastik sanatlar, edebiyat, müzik ve sahne sanatlarının da bulunduğu, geniş bir alanda ortaya çıkan, yeni yaklaşım ve yeni düşünce biçimlerinin tümünü”(Uşen, 2018) ele almaktadır. Sanatçılar postmodern akımın içerisinde özgürce yaratıcılıklarını kullanabilmekte, bir şeyi anlatma kaygısı gütmeksizin eserlerini istediği gibi yansıtabilmektedir. Uşen’in (2005) bahsettiği bu dönemlerde sanat ve sanatçı, tam olarak modernizmin baskılarından kurtulmuştur. Sanatçılar yaratıcılıklarını birçok disiplin üzerinde özgürce kullanabilmişlerdir.

“Müzikle dansı amaçlı bir birlik halinde karıştırma çabası içermeyen bir müzik-dans işbirliği biçimi geliştiren Amerikalı dansçı ve koreograf M. Cunningham ve Amerikalı besteci J. Cage’in çalışmaları, Judson Dans

Tiyatrosu'nun dansçı ve koreograflarının işbirliğine ve doğaçlamaya dayanan çalışmalarını önemli derecede etkilemiştir”(Goldberg, 1988:124; akt Uşen, 2018). Müzik ve dans birbirinden ayrı olarak değerlendirilemeyecek iki disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Dansın bir olayı ya da olguyu beden gücünü kullanarak anlatması ve bu akış gerçekleşirken müzik sayesinde verilmek istenen mesajların niteliğine değer katması iki disiplinin birbirinden ayrı değerlendirememenin özünü oluşturmaktadır. “Cunningham, Cage'in doğada var olan her türlü sesin müzik içinde yer alabileceği düşüncesini, yürümek, koşmak, düşmek ve sıçramak gibi sıradan hareketleri dans sanatına dahil ederek uygulamıştır. Cunningham'ın danslarında, Cage'in, müzikte sesleri özgürleştirmek için kullanmış olduğu belirlenmemişlik (indeterminacy) ilkesini benimsemesi, dansa esneklik, değişkenlik ve akıcılık gibi özellikler kazandırmıştır”(Goldberg, 1988:124; akt Uşen, 2018). Müziğin hem sanat hem de bir inceleme alanı olması, ister istemez farklı disiplinlerle birlikte ele alınmasını gündeme getirir. Ancak müzik ile bu konular birlikte ele alınırken diğer disiplinin içerisindeki kavramlara da hakim olunması gerekir. Uşen'in de bahsettiği gibi müzik ve dans disiplinlerinin birlikte çalışılmasında sadece müzik disiplinine değil, dans disiplinine de hakim olunması gerekmektedir.

Postmodern akımlar ile birlikte sanatın ve sanatçının özgürleşmesi, eserlere de yansımıştır. Sanatçılar bu sayede eserlerini güzellik ve estetik kaygısından uzak bir şekilde üretmeye başlamışlardır.

2.5. Transkripsiyon Kavramı

Transkripsiyon kelimesi Türkçe'ye “yazılım” olarak geçmiş, müzik literatüründe ise “uyarlama” anlamıyla kullanılmaktadır. Transkripsiyonun müzisyenler arasındaki yaygın kullanımı bir bestenin bir enstrümandan bir diğerine aktarılmasında veya enstrüman değiştirerek ya da değiştirmeden bir parçanın detaylandırılması ya da basitleştirilmesi olarak kullanılmaktadır. (Boyd, M. 2017) Transkripsiyonun bir parçanın basitleştirilmesi ya da detaylandırılması anlamlarının da çıkarılmasıyla çeşitli orkestra eserlerinin okul

orkestraları için basitleştirilerek veya sadeleştirilerek aranje edilmesi, genç müzisyenlere repertuarı tanıma, heveslendirme ve yorumlama fırsatı sağlamaktadır. Profesyonel bir orkestraya girmeden önce okulda kazandırılan bu deneyimler de yine transkripsiyon kullanımı sayesinde öğrencilerin müzikal yorum yeterliliklerinde olumlu yönde bir gelişme olmasına imkan sağlamaktadır.

Transkripsiyon kavramıyla alakalı literatürdeki diğer kaynaklarda; “bir müzik yapıtını, özgün yapısını koruyarak, değişik ses, çalgı ya da çalgılar için yeniden yazmak (notaya almak)” (Sözer, 1996: 706; akt Ranjbari ve Birel, 2020) şeklinde ifade edilmiştir. Tüm bunlara ek olarak literatürdeki çevirisi transkripsiyonla karışabilecek bir diğer kavram da aranjmandır. Bu terimin Türkçe’si de yine düzenleme, uyarlama olarak geçebilmektedir. Başarır’ın çalışmasındaki bu konuyla alakalı şöyle bahseder: “E. Howard-Jones, bu iki terimin arasındaki farkı “ilkini, notaların başka bir ortamda çalınışı, ikincisini ise onların imgesel ve yaratıcı içeriklerinin de dikkate alınarak gerçekleştirilmiş yeniden yapımları/yaratımları olarak tanımlardım” ifadeleriyle dile getirilmiştir (Önder Başarır, 2016).

Müzik tarihinde 16. ve 17. yüzyıllarda başlayan, bir çalgı veya çalgı grubu için yazılmış müziksel metinlerin başka bir çalgı veya çalgı grubu için uyarlanması yani transkripte edilmesi söz konusu olmaya başlamışken, transkripsiyonun asıl gelişimi tam olarak 18. yüzyıllarda başlamıştır. Johann Sebastian Bach; Benedetto Marcello, George Philipp Telemann ve Anton Vivaldi gibi isimlerin eserlerini telli ve klavyeli bir çalgı olan klavsene uyarlamıştır. 19. yüzyıla bakıldığında orkestral eserlerin piyanoya veyahut farklı çalgı gruplarına uyarlanması müzik dünyasında bir stil haline gelmeye başlamıştır. (Çokamay, 2017) Çokamay’ın da bahsettiği gibi transkripsiyonun tarihi günümüzden yaklaşık 500 yıl kadar öncesine dayanmakta olup, müzik dünyasında yeni bir konu olmamakla birlikte üzerinde durulması aynı zamanda şahsımca da çalışmaların çoğaltılmasının gerektiğini düşündüğüm bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Transkripsiyon alanına baktığımızda Franz Liszt'in katkısı oldukça önemlidir. Birçok orkestra eserini piyanoya benzersiz bir şekilde uyarlayarak katkıda bulunmuştur. Liszt yaptığı transkripsiyonlardaki; senfonik bir orkestranın yarattığı ambiyansı, etkileyciliği koruyarak eserin sahip olduğu o ses yoğunluğunu tek bir enstrümanla elde edebilme konusundaki ustaca başarısı, Liszt'in bu alanda adını duyurmasını sağlamıştır. Özellikle Ludwig Van Beethoven'ın senfonilerinin piyano için uyarlamalarında, müzik eleştirilenlerinde Liszt'den daha başarılı bir besteci ya da piyanistin olmadığı görüşü hakimdir. Liszt'den sonra adı duyulmuş olan diğer önemli besteciler ise Ferruccio Busoni ve Leopold Godowsky'dir. Busoni, Johann Sebastian Bach'ın eserlerini uyarlamasıyla, Godowsky ise 17. ve 18. yüzyıl klavsen eserlerini uyarlayarak ön plana çıkmıştır. (Mammadova, 2015: 6; akt Çokamay, 2017)

Liszt'in transkripsiyon bakımından başlattığı öncü akım, dünyaca ünlü birçok senfoninin transkripte edilmesiyle gelişimini sürdürmüştür.

19. yüzyılda Romantik Dönem besteci ve müzisyenleri çok sesliliği, birçok çalgının farklı tınılarda sesler sunması ve bu seslerin değişik biçimlerde kullanılmasıyla sağlamıştır. Bu biçim renkli bir orkestrasyon dili oluşturmuştur. dönem bestecilerinin farklı enstrüman ya da enstrüman grupları için karşılıklı uyarlamaların yapması/ transkripte etmesi kaçınılmaz olmuştur. (Çokamay, 2017) Çokamay'ın da çalışmasından hareketle, müziğin ya da çalgının deneysel kullanım biçimleri alanında derinleşmek isteyen müzisyenlere, transkripsiyonun repertuvara katkı sağlayıp mevcut repertuarı geliştirme amacına ek olarak yenilikler için de sınırsız bir dünyaya kapı açtığı görülmektedir. Farklı ses renklerinin oluşturulması, bir enstrümanın sahip olduğu renklerin bir başka enstrümanda uygulanabilir olup olmadığının araştırılması ve bu sayede müzikteki ses renklerinin kullanım biçimlerinin zenginleşmesine olanak sağlamıştır.

Say (2005) ise transkripsiyon hakkında “herhangi bir çalgı, ses ya da bir topluluk için yazılmış bir parçayı, başka çalgılara ya da ses müziğine uyarlama işlemine” (Say, 2005: 525) dendiğini ifade etmiştir. Mesela piyano için yazılmış müzik metnini piyano dışında başka bir enstrümanda çalınabilmesi için

piyanoya ya da o diğer çalgılara uygun olarak uyarlanması. Transkripsiyonda ustalaşmış bir isim olan Franz Liszt senfonik eserlerin transkripsiyon çalışmalarında çok başarılı olup, özellikle 20. yüzyılda senfonik eserlerden yaptığı transkripsiyonlarla küçük topluluklar için çok çeşitli boyutlarda yarar sağlamıştır. (Say, 2005) Liszt'in orkestra eserlerinden piyano için yaptığı uyarlamalardan bahsederek özellikle romantik dönemde, senfonik eserlerden piyanoya yapılan transkripsiyonların faydalarından bahsedilmiş, transkripsiyonun gelişimine en fazla katkıyı sağlayan Liszt'in, orkestral eserleri piyano için transkript ederken orkestra tınısını piyanoda da elde edebilme mahareti anlamında oldukça özel bir besteci olduğu söylenmektedir.

2.5.1. Viyolonsel Repertuarında Transkripsiyon

Orkestralarda hem solo hem de eşlik görevlerinde bulunabilen viyolonselin ses aralığı yaklaşık beş oktavdan oluşmaktadır. Nota yazımında dördüncü çizgi fa anahtarı, dördüncü çizgi do anahtarı ve ikinci çizgi sol anahtarı kullanılmaktadır. Çokmay'ın çalışmasında da bahsettiği gibi viyolonselin tonu; kalın seslerinde oldukça koyu, kararlı ve dolgunken oktavlarının orta aralığında yumuşak ve kadife bir hal almaktadır. Tizleştiğindeyse etli tonunu ve yuvarlaklığını kaybetmeden çalınmaya devam edilebilir. (Levent'ten aktaran Köyüstü, 2010: 14; akt Çokamay, 2017)

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, viyolonsel için diğer enstrümanlara nazaran daha az solistik eser ortaya çıkarılmıştır. Bu yüzden, Luigi Silva (1903–1961), Gregor Piatigorsky (1903–1976), Pierre Fournier (1906–1986) ve Janos Starker (d. 1924) gibi birçok viyolonsel virtüözü, başta keman repertuarı olmak üzere birçok farklı enstrümanın repertuarından önemli parçaları seçerek, bu eserleri viyolonsel için transkript etmiştir. (Sun, 2004) Sun'un da çalışmasında bahsettiği üzere yapılan transkripsiyonlarda, eserin orijinalinin yazıldığı enstrümanın, öne çıkan özelliklerini viyolonselde öne çıkarmanın yolları aranırken eserde bazı değişiklikler yapılabilmektedir. Müziğin bütününe hizmet edecek bazı değişiklikler, orijinal renkler, transkripsiyonla viyolonselin karakterinde aranmaya çalışılırdı. Bununla

beraber Brahms ve Stravinsky gibi kimi bestecinin başka çalgılar için yazdığı eserlerini sonradan viyolonsel için transkript ettiği de bilinmektedir.

Sahne sanatlarında bir arada bulunan farklı disiplinlerin, söz konusu bu birlikteliği sağlamak adına, kendi öz alanları içinde kimi zaman bazı yeni arayışlara girmeleri söz konusu olabilir. Çalgı icracılığı ile günümüz çağdaş sanatlarının birleştirilmesi için sıklıkla kullanılan yöntemlerden bazıları; mevcut eserlerin yeniden ele alınması, yorumlanması, çeşitlendirilmesi, transkripsiyonlarının yazılmasıdır. Bu ve benzeri yöntemler; zaten mevcut olanın bir yeni fikirle birleşerek üretime katkı sağlaması ya da bir yeni fikrin mevcuda eklenerek yaratıcılığı desteklemesi gibi fırsatları önümüze sunmaktadır. Transkripsiyon tüm bunlara imkan ve ilham veren bir yöntem olarak karşımıza çıkar.

2.6.Aralık

Müzikte, iki nota arasındaki mesafeden doğan ses farkına aralık denir. Aralıklar tınlayış biçimlerine göre uyumlu(konsonans) ve uyumsuz(disonans) olarak ikiye ayrılır. Uyumsuz aralıkların kimilerine göre gerilimli veya rahatsız edici tınlamasının sebebi aralığı oluşturan seslerin sahip olduğu doğuşkanların birbirleriyle uyumsuzluğundan ileri gelmektedir.

Müzikte armoni veya harmoni kavramı, seslerin tek tek ya da üst üste binmelerinin işitme yoluyla analiz edildiği bir süreç olarak tanımlanabilir. Genellikle aynı anda oluşan seslerin frekansları, tonlar, notalar veya akorlar anlamına gelmektedir. Armoni, Batı Müziği'nin yapıtaşlarından biri haline gelmiştir. Aynı zamanda kulağa hoş gelmeyen, uyumsuz veya kaba gibi duyulabilen ahenksiz ilişkililerden uzak, hoş, ahenkli ve güzel olarak tanımlanmaktadır.

Harmoni kavramına bakıldığında dünya çapında çok geniş bir literatüre sahiptir. Özellikle teorik ve ampirik incelemelerinin bilimsel bir yöntemle yapılması M.S. 9. yüzyıl sonrasında gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Müziğin kuramsal ilkelerinin ve boyutlarının ampiriye uygulanmasında sorunlar ile karşılaşmıştır. O dönemde manastır eğitimi alan öğrencilerin birlikte ilahi

şarkılar söylemeleri ile ortaya sorunlar çıkmıştır. Bu sorunlar “uyumlu aralıklar / uyumsuz aralıklar” konusunda teorik bir mükemmellikten vazgeçip ampirik sonuçlara yoğunlaşılması gerekliliğini doğurmuştur. 15. yüzyıla gelindiğinde ise konu, tüm bu geleneksel müzik anlayışından farklı bir noktaya evrilmiştir. Bu dönemden 19. yüzyıla kadar “trio” dediğimiz üçlü aralıklar üzerine kurulu bir armoni sistemi olan “üçlüsel armoni” kullanılmıştır. Bu dönüşümlerle alakalı terimler sabit kalsa da aslında birçoğunun anlamı ve kuramsal zemini değişiklik göstermiştir. Özellikle armoni/harmoni kavramının temeli günümüzde hala Antik Yunan müziğine dayandırılrsa da günümüzde farklı anlamları taşımaktadır. Yunan müziğinde armoni; zamansal art ardalığa dayalı tek sesli bir uyumdan bahsederken, günümüzde bunun anlamı; eş zamanlılığa dayalı çok sesli, orkestral uyumluluk halini almıştır. (İlim, 2018)

Armoni müzikte çok sesliliğin temel unsurunu oluşturmaktadır ve köken olarak batıya dayansa da zamanla her müzik kendi armoni kurallarını yaratmıştır. Armoni birden fazla sesin kaynaşması, ahenkli bir biçimde birleşmesi olarak ifade edilebilir ve buradan da anlaşılacağı üzere armoninin oluşabilmesi için akorlara ihtiyaç vardır. Akorları anlamak, öğrenmek için de aralık bilgisi gündeme gelmektedir.

Abalı ve Alkuş ise aralık kavramından şu şekilde bahsetmektedir; “Müzikte aralık, aralarında belirli bir perde farkı olan iki müzikal sestem oluşur. Sesler arasındaki perde mesafeleri, seslerin “görelî” tizliklerini-pesliklerini ve birbirlerine uzaklıklarını-yakınlıklarını belirler.” (<https://www.ekitaprojesi.com/wp-content/uploads/TampereSistemde-ve-Arel-Ezgi-Sisteminde-Aral%C4%B1klar-%C3%96rnek.pdf>, Erişim tarihi: 11 Ocak 2021).

2.6.1. Uyumsuz Aralıklar

İkili ve yedili aralıklar ile artık ve eksik aralıklara uyumsuz aralık denmektedir. Günümüzde uyumsuz aralıklar; dinleyene bir uyumsuzluk hissi vermeyebilir, duyanı rahatsız etmeyebilir, popüler müziklerde de sıklıkla kullanılır ve kullanıldığı birçok yerde kulağa hoş gelebilir. Fakat Orta Çağ

zamanlarında durum pek böyle değildi. Kilise tarafından yönetilen sanat ve dolayısıyla müzikte kilisenin yasakçı tavrı kendini göstermekteydi. Zarlino'ya kadar eserler kilisenin talimatlarıyla şekillenmekte, veya direkt yasaklanmaktadır. Zarlino müzik teorisine büyük gelişme sağlayacak bir katkıda bulunmuştur. “Zarlino tezlerinde konsonan, *triad* akor sisteminin tartışılması, bas partisinin önemi, majör ve minör tonaliteyi hazırlayan görüşleri, uyumlu ve uyumsuz aralıkların hareket kuralları, kadans fikrinin niteliklerini ortaya koymuş, *senario* sayı oranlarını açıklamıştır. Zarlino'nun ortaya koyduğu bu unsurlar 18. yüzyıl tonal armoni kuramlarında gözlenmektedir”(Fıfşkın, 2018). Literatürde artık dörütlü aralığı; artan dörütlü aralığı, artık dörütlü arağın çevrilmiş hali olan eksik beşli aralığı ya da şeytan aralığı olarak geçmektedir. Aralarında üç tam ses bulunan bu aralığa triton da denmektedir.

Söz konusu uyumsuz aralıklar Orta Çağ'da kilisenin ilgisini çekmiştir. Kilise uyumlu aralıkların Tanrı'nın ahengini yansıttığını düşünmekte ve eserlerin bu uyumlu aralıklardan oluşmasını istemektedir. Tritonların en meşhuru fa-sol-la-si artmış aralığıdır. Günümüzde artık dörütlü aralığı olarak bilinen fa-si aralığını, Orta Çağ döneminde kilise “şeytan aralığı” olarak kabul etmiştir. Müzik dünyasında özellikle de Orta Çağ döneminde tam dörütlü ve tam beşli aralıklarının mükemmel şekilde tınlaması, sahip olduğu mükemmel armoni sayesinde o dönem insanının bu aralıklara “Tanrı'nın Sesi” adını takmasını sağlamıştır. Bu mükemmel armoniyi sekteye uğratan ise artık ve eksik aralıklardır. Orta Çağ insanları bu aralığı dinlediklerinde, aralığın verdiği gerginlik hissiyle korkuya kapılmışlardır. Bir din adamının da bu sesin ruhunda gerginlik oluşturması, bu gerginliğin kuşku uyandıran tehlikesini doğrudan duyumsamasından kaynaklanmıştır. O dönemde kilisenin güç bakımından baskın olmasından ötürü kilise; hem bünyesindeki müzisyenler tarafından hem de dışarıda müzik yapan kişiler tarafından kullanılmasını kati şekilde yasaklamıştır. (<https://hatimetmiral-2016.medium.com/tri%CC%87ton-%C5%9Feytan-arali%C4%9Fi-ve-notaların->

[e%C5%9Fi%CC%87tsi%CC%87zli%CC%87%C4%9Fi%CC%87-%C3%BCzeri%CC%87ne-4e58b338ba44.](https://doi.org/10.1501/BCzeri%CC%87ne-4e58b338ba44), Erişim tarihi:10 Şubat 2021)

3.YÖNTEM

Araştırmanın yöntem bölümünde araştırma için izlenen yollardan ve tekniklerden bahsedilmektedir. Araştırma konusuna uygun araştırma sorusu, araştırmanın amacının ve kapsamının belirlenmesi ve araştırma süreci boyunca araştırmacının yaşadığı sınırlılıklardan bahsedilmektedir.

Literatür taraması, veri toplama, toplanan verilerin problemle ilişkisinin kurulması ve bilginin sınıflandırılması aşamalarını kapsayan bir süreçtir. Literatür taraması yöntemi sayesinde bugüne kadar viyolonsel için yapılmış transkripsiyonlardan örnekler elde edilerek repertuvardaki kullanımları araştırılacaktır. Literatür taraması yoluyla ulaşılan transkripsiyon ve disiplinlerarası performans örnekleri birbirleriyle ilişkilendirilecek, yeniden üretme yöntemiyle problem daha anlaşılır hale getirilmiştir. Bu araştırma, araştırmacının konuyla ilgili yapılan temel araştırmaları ışığında, aynı zamanda kapsamlı bir literatür taraması içermektedir.

Yapılan araştırmanın konusunun, sahne sanatlarında disiplinlerarası bir şekilde viyolonsel kullanımına yönelik ve spesifik bir konu olmasından ötürü araştırmanın incelenecek kısmını oluşturacak bölüm, müzik disiplini içerisinde yer alan araştırmacı tarafından disiplinlerarası bir eserin ortaya koyulması ile mümkün kılınmıştır. Yapılan disiplinlerarası çalışmada çalgılar özelinde viyolonsel kullanımını dikkate alınarak literatürdeki örnek çalışmalar üzerinden çalgının farklı amaçlarla kullanımına ilişkin veriler ortaya konularak incelenmiştir.

Kırbaş ve Çevik'in (2017, sf:78) sadeleştirdiği özel durum araştırması türünden yararlanarak sürece yöneltilecek sorular ışığında disiplinlerarası sahne sanatlarında viyolonsel transkripsiyon yoluyla kullanılmasına ilişkin süreç incelenmiştir. Çalışmanın seyrinde Prof. Dr. Hamdi İslamoğlu'nun önerdiği yönerge (İslamoğlu, 2009, sf.

17) ile faaliyetler şu şekilde yürütülmektedir:

Şekil.1:Prof. Dr. Hamdi İslamoğlu'nun Araştırma İçin Önerdiği Yönerge



3.1.Araştırmanın Sorusu

Araştırma için, disiplinlerarası performanslarda çoğunlukla yan unsur olarak görülen müziğin, araştırmacının kendi enstrümanı olan viyolonsel üzerinden ele alınarak, transkripsiyon yoluyla disiplinlerarası bir performansta kullanımı söz konusu olabilir mi, sorusu sorularak yola çıkılmıştır. Literatür tarandığında Türkiye’de bu spesifik konuyla alakalı performansın az olması nedeni ile, araştırmacı, farklı disiplinlerden kişilerle bir araya gelerek ortaya bu konuyla ilgili bir eser çıkarmıştır ve araştırma ortaya çıkarılan bu eserin incelenmesiyle meydana gelmiştir. Ayrıca yapılan araştırmanın bulgular kısmını oluşturmak amacıyla ortaya çıkarılan “dumrul” eserinde, müzik

kullanımı sayesinde viyolonsel, eserin bütününe bakıldığında arka planda bir eşlikçi değil, aksine esas öğelerden biri olmasına da dikkat çekilmek istenmiştir.

3.2.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Yapılan bu araştırma; müziğin bir başka sanat disipliniyle birleşerek bir araya geldiğinde, alışlagelmişin aksine, müzik ve çalgının fon müziği ve/veya eşlikçi olmaktan daha öteye geçerek çalışmanın esas unsurlarından biri haline getirilmesinde transkripsiyonun katkısına bir örnek oluşturması, bu katkının belgelenmesi ve literatüre kazandırılması açısından önemlidir.

Aynı zamanda disiplinlerarası bir sahne performansı olan “dumrul” üzerinden; transkripsiyona neden ihtiyaç duyulduğu, hangi işlevlerle kullanılabileceği ve nelere hizmet edebileceğine yönelik bir inceleme ile araştırmanın sürdürülmesi de tezin amaçlarındandır.

Ayrıca bu araştırma boyunca viyolonsel özelinde yapılan tüm çalışmalar başka çalgılarla ve farklı müzisyenlerle de geliştirilebilecek ve uygulanabilecektir. Bu yönüyle yeni araştırma sahalarının açılmasına katkı sağlayacaktır. Transkripsiyon sayesinde müzik, sahne sanatları ve disiplinlerarası performanslar alanında örnekler üretip araştırma yapmak isteyen müzisyenleri; yenilikçi/tanınmadık/başka/öteki/kendi alanları dışındaki alanlarda da düşünmeye heveslendirmesi ve ilham vermesi açısından da değer taşımaktadır.

3.3.Araştırmanın Kapsamı

Araştırılmak istenen konu oldukça kendine özgü bir konudur. Araştırmacı tarafından literatürün detaylı bir şekilde taranmasına rağmen, Türkiye’de konuyla ilgili bir eser dahi üretilmediği görülmektedir. Bu açıdan araştırılmak istenen bu spesifik konu için araştırmacı farklı disiplinlerden kişilerle bir araya gelerek araştırma konusunun kapsamını oluşturacak sahne sanatlarıyla alakalı bir sanat ürünü üretmiştir. Araştırmacı ve partneri tarafından

“dumrul” adlı yeni bir sanat ürününün ortaya çıkarılmasıyla yaratılan eser, bu araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Araştırma kapsamında yaratılan ve araştırmanın kapsamını oluşturan “dumrul” adlı eserdir. Söz konusu araştırmanın evreni “dumrul” adlı eserin hikayesinin temelini oluşturan Duha Kocaoğlu Deli Dumrul Hikayesi ve karakterleri, eserin oluşumundaki süreç dokümantasyonu, koreografinin planlanması, kostüm ve aksesuarların belirlenmesi, sahne ve ışık kullanımı, sahnelenmesi için esinlenen Ingmar Bergman’ın Yedinci Mühür adlı eseri, Gustav Mahler’in 1. ve 5. Senfonilerinden bazı bölümlerin viyolonsel için transkripsiyonu, “dumrul” eserindeki sahne akışı gibi esere doğrudan ya da dolaylı etkisi olan tüm unsurlar detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Yaratılan “dumrul” adlı performansın incelenmesiyle birlikte eserdeki metnin müzikalitesi, müziğin metinselliği, müzisyenin bedensel devinimi, oyuncu/dansçının bedeni, viyolonsel bedeni ve tüm bunların birbirleriyle farklı kombinasyonlar ile birlikteliğinden ortaya çıkacak formlar ve kullanım imkanları da incelenmiştir.

3.4.Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu bölümünde araştırmacının tez çalışması ve ortaya çıkarmış olduğu eser ile alakalı araştırma sürecinde meydana gelen, sürecin olağan hızında ilerleyişini yavaşlatan durumlardan bahsedilmiştir. Araştırmacı açısından sınırlılıklar yaratan bu durumlara nasıl çözümler üretildiğinden ve söz konusu bu sınırlı durumların aşılması nasıl ortadan kaldırıldığından bahsedilmektedir.

“Performance Art” ve “Performing Art” kavramlarının Türkçe’ye çevrilmesi hususunda karışıklık yaşanmış “Disiplinlerarası Performans Sanatlarında Viyolonsel Transkripsiyon Yoluyla Kullanılması” başlığı “Viyolonsel Transkripsiyon Yoluyla Disiplinlerarası Bir Performansta Kullanımına Yönelik Bir Deneme” olarak değiştirilmesi ile bu sınırlılık aşılmıştır.

Araştırma konusunun spesifik olması nedeniyle Türkiye ve dünya literatüründe araştırma konusuyla ilgili ışık tutabilecek bir kaynağın

bulunmasında zorluk yaşanması araştırmacı için bir sınırlılık oluşturmuştur. Literatürde performans ve sahne sanatlarının eğitim alanında ve yöntemleri ile ilgili disiplinlerarası bir şekilde geliştirilmiş araştırmaların çokça bulunduğu görölmektedir. Fakat müzik ve sahne sanatları alanlarını barındıran çalışmaların disiplinlerarasılık konusunda sınırlı ve yalın olmasından dolayı örnek bulamama durumu araştırmanın veri toplama aşamasında zorluk oluşturmuştur.

“dumrul” performansı çalışılırken, müzisyen olan araştırmacının performans sanatçısı rolüne bürünmesiyle birlikte tiyatro ve dans alanları ile i içe geçişme gereksinimiyle daha önce hiç viyolonsel çalmamış bir oyuncu/dansçının viyolonseli alış ve tutuş biçimine adaptasyon kısmında çeşitli güçlükler yaşanmıştır. Fakat düzenli ve disiplinli çalışmalarla bu zorlukların üstesinden gelinmiştir.

Ortaya ıkarılan “dumrul” adlı eserin doğasına uygun bir şekilde sahnelenmesi araştırmacı tarafından istenmektedir. Fakat Covid-19 pandemi sürecinden dolayı var olan kaynakların sınırlı olması neticesiyle eser sahnelenememiştir. Fakat araştırmacı tarafından performansın video kaydıyla sunulması ile bu sınırlılık ortadan kaldırılmıştır.

II. KISIM

Bu araştırmanın ikinci kısmında ortaya çıkarılan “dumrul” adlı eserin, esin kaynağı olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesi’nin kapsamlı incelemesi, farklı dönemlerdeki benzer sanat eseri örnekleri, “dumrul” adlı eserin yaratım süreci, hikaye akışı ve karakter tahlilleri, müziğin, müzisyenin ve enstrümanın eserde kullanılış biçimi, viyolonselin alması için yapılan transkripsiyonun incelenmesi yer almıştır.

4.DUHA KOCA OĞLU DELİ DUMRUL DESTANI

4.1.Dede Korkut Anlatıları

Orta Asya'da yaşamış olan Türklerin en büyük boyu Oğuzlardır. Oğuz Boylarını geçmişten günümüze anlatan en destansı hikayeler Dede Korkut Hikayeleridir ve Türk Edebiyatının en önemli eserleri arasında yerini almıştır. Yaklaşık XV. yüzyılda yazıya döküldüğü tahmin edilmektedir. Günümüzde orijinal iki nüsha "Dede Korkut Kitabı" bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi ve ulaşılabilir olanı Dresden Kral Kitaplığı'ndadır, diğeri ve ulaşamadığımız ise Vatikan'dadır. Bu eserin Dede Korkut olarak anılmasındaki sebep ise, Dede Korkut adlı ozanın Türklerin gelenek göreneklerini detaylı olarak anlatması ve aynı zamanda anlattığı bu hikayelerde halka yol göstericilik yapması ile de şahsın bilge karakterinde olduğu anlaşılmaktadır. Bazı Oğuz rivayetlerine ve tarihi kaynaklara göre Dede Korkut adı bazen sadece Korkut bazen de Ata Korkut olarak geçmektedir.

4.2.Dede Korkut Kitabı'nın İçindekiler

Edebiyatımızdaki önemi oldukça büyük olan Dede Korkut Hikayeleri orijinal nüshalarının Vatikan'da bulunan örneğinde giriş ile beraber, sadece beşi tam olan, altı hikaye bulunmaktayken Dresden nüshasında giriş kısmının yanında on iki hikaye bulunur. Giriş bölümü Dede Korkut'u takdim eden iki bölümden oluşur. Birinci bölüm; besmele ile başlayıp, Dede Korkut'u tanıtan bu kısa bölümden sonra, kendi içinde iki ayrı kısma ayrılabilir olan ikinci bölümde Dede Korkut'un kendi söyledikleri yer almaktadır.

Dede Korkut Hikayeleri bir mukaddime ve on iki farklı hikayeden oluşup; Türklerin yaşamını, geleneklerini anlatan destansı metinlerdir. İçinde bulunduğu dönemin şartlarını hikayelerde yansıtan, var olduğu toplumda yaşayan insanlara ders verici niteliği bulunan, hem bireysel hem sosyal psikoloji ile ilgili önemli detaylara değinen, aynı zamanda okuyan "kişinin kendi benliğine veya benliğinin çeşitli kısımlarına" (Budak, 2003, s. 813; akt

Şahin, 2018) odaklanmasını sağlayacak, dönemin toplumsal ve sosyolojik yapısını anlamlandırmamızı sağlayan mitolojik metinlerdir. (Şahin, 2018) Dede Korkut Hikâyelerinde yer alan 12 hikaye listesi aşağıdaki gibidir:

- Dirse Han Oğlu Boğaç Han
- Salur Kazan'ın Evinin Yağmalanması
- Kam Büre Bey Oğlu Bamsı Beyrek
- Kazan Bey'in Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olması
- Duha Koca Oğlu Deli Dumrul
- Kanlı Koca Oğlu Kanturalı
- Kazılık Koca Oğlu Yiğenek
- Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi
- Begil Oğlu Emren
- Uşun Koca Oğlu Segrek
- Salur Kazan'ın Esir Olup Oğlu Uruz'un Çıkarması
- İç Oğuz'a Dış Oğuz'un Asi olup Beyrek'in Öldürülmesi (Deveci, Belet, Türe, 2013)

4.3.Dede Korkut Hikayeleri'nin Niteliği

Dede Korkut Hikayeleri anlatıldığı dönem boyunca dilden dile, anlatıcıdan anlatıcıya aktarılan her biri kendi içinde ayrı hikayelerdir. Bu birbirinden bağımsız on iki hikayenin toplamı geniş bir bütünü temsil etmektedir. Bu temsiliyetin temel unsuru ise Oğuz Boyu'dur. On iki hikayenin tamamı aynı zaman diliminde aynı coğrafyada yaşayan ve birbirleriyle bir şekilde bağlantılı olan Oğuz beylerinin hayat görüşleri, yaşam tarzları ve maceralarını anlatmaktadır. Hem içindekiler hem de kompozisyon bakımından bütünlüğe ayrıca bir özen gösterilen Dede Korkut Hikayeleri'nde görülen net bir şey vardır ki, aile çok önemli bir kavramdır. Çocuk sahibi olmayanların Tanrı tarafından cezalandırıldığına inanılan hikayelerde, babaların çocuklarına çok düşkün olmasının yanı sıra anne sevgisi de oldukça güçlüdür.

Hikayelerde ortak bir insan tipi bulunmaktadır. “Dede Korkut’taki insan tipi alp tipidir” (Ergin, 1997, s. 169). Hikayelerde göçebe hayatı süren insanlarda aranılan niteliğin kahramanlık olması beklenmektedir. Kuvvet ve cesaret kavramlarına çok önem verilir. Beylik yönetimlerinin babadan oğula geçmesinde dahi güçlü olanın ön plana çıktığı görülmektedir. Fakat genel olarak hikayelerde abartılar söz konusudur mesela insanların yeme ve içme alışkanlıkları, vahşi hayvanlarla silahsız dövüşmeleri, bebeklerin doğar doğmaz kımız istemesi gibi insanüstü bir durum söz konusudur. (Ergin, 1997)

4.4.Duha Koca Oğlu Deli Dumrul’un İncelenmesi ve Karakter Analizi

Deli Dumrul adlı bir er vardır. Bu er kuru bir çayın üzerine bir köprü yaptırır. Köprüden geçenlerden 33 akçe, geçmeyenlerden ise zorba davranarak 40 akçe alır.

Bir zaman sonra köprünün yakınlarına bir oba kurulur ve bir gün bu obadan bir genç yiğit köprünün yakınlarında ölü bulunur. Deli Dumrul bu yiğit için yas tutanlardan çok etkilenir ve yiğidi kimin öldürdüğünü arar, karşısına çıkıp onunla dövüşmek istediğini söyler. Öldürenin Azrail olduğu söylenir. Deli Dumrul herkesin içinde Azrail’e meydan okur ve Azrail’i beklemeye koyulur.

Deli Dumrul’un meydan okuduğunu gören Tanrı, toy düzenlendiği vakit, Azrail’i Deli Dumrul’a gönderir. Azrail, yiğitlerle bir arada bulunan Dumrul’a görünüp kendisini tanıtır. Bu kadar kalabalığın içinde Azrail’i yakalamaya çalışan Dumrul başarılı olamaz. Azrail bir kuş olur uçar ve Deli Dumrul da Azrail’in peşine düşer. Kovalamaca sırasında yine Dumrul’a görünen Azrail, Dumrul’un göğüsüne oturur. Dumrul ölmekten korkup Azrail’e yalvarmaya başlar. Azrail de kendisine değil, Tanrı’ya yalvarması gerektiğini söyler. Tanrı Deli Dumrul’a bir şans verir.

Tanrı, Dumrul’un kendi canının yerine bir başka can bulursa bağışlanacağını söyler. Deli Dumrul ilk soluğu Babası’nın yanında alır ve ondan canını vermesini ister. Babası tüm malını mülkünü oğlu için feda edebileceği ancak canını veremeyeceğini oğluna söyler. Bu cevabın üzerine Dumrul hemen anasının yanına gider. Başına gelenleri anasına anlatır, önce

Babası'nın kendisi için can istediğini Babası'nın vermediğini de söyler. Fakat Anası da Dumrul'a canını vermez.

Kendi canının yerine can bulamayan Deli Dumrul yapacak bir şey olmadığını düşünür ve vedalaşmak için Tanrı'dan izin isteyip Karısı'nın yanına gider. Başından geçen olayları tek tek Karısı'na anlatır. Kendisi öldükten sonra Karısı'ndan gönlünün istediği kişiyle evlenmesini, çocuklarını öksüz bırakmamasını ister. Bu durum karşısında Deli Dumrul'un Karısı, Dumrul için kendi canını feda edeceğini söyler. Deli Dumrul bunu kabul eder. Azrail karısının canını almaya geldiğinde Deli Dumrul Tanrı'ya yeniden yalvarır. Tanrı'nın buyruğu üzerine Azrail, Dumrul ile Karısı'nın değil, Dumrul'un Anası'nın ve Babası'nın canını alır. Tanrı'nın emriyle canları alınan ana-babanın ömürlerini de Deli Dumrul'un ve Karısı'nın ömürlerine ekler.

Dede Korkut Hikayeleri'nin tümü Aysuda Şahin'in de işaret ettiği üzere İslamiyet öncesi Türk toplumunun yaşayışından izler taşıyan ve Türkler'in İslamiyet'i kabul etme sürecine ışık tutmakta olan mitolojik hikayelerdir. (Şahin, 2018)

İslamiyet öncesi Türk toplum yapısı Animist ve Şamanist imgelerle şekillenmiş olup, 'can'ın uçucu, havaya karışan bir şey olduğu algısı hakimdi. Biri öldüğünde canı(ruhu) kaybolmaz, toplumda gezinmeye devam eder inancı hakimdi. Can ya da ruhun gittikten sonra içinden çıktığı/ayrıldığı bedene iyi bakılması, cesedin iyi saklanması, ölen kişinin mezarına, yaşarken kıymet verdiği nesnelerin yerleştirilmesi gibi törenlerin toplumda yer etmesi bu inanç yapısından ötürüdür. Canın ya da ruhun uçuculuğu Deli Dumrul'da da karşımıza çıkmaktadır.

Deli Dumrul yiğitlerle birlikte yiyip içip otururken, Azrail'in Dumrul'un oturduğu alana gelebilmesi ve ardından Dumrul'un Azrail'i görüp ona yönelmesinin ardından Azrail'in pencereden güvercin olup gitmesi canın ya da ruhun kuş şeklinde tasvir edildiğinin kanıtıdır.

“Kara kılıcını sıyırır eline alır, Azrail'e çalmaya hazırlanır ve Azrail bir güvercin olup pencereden uçar gider”(Gürçay, 2016). ‘Uçmak’ fiili kuş, kelebek, uçak gibi varlıkların gerçekleştirebilecekleri bir eylem anlamını

taşımaktadır. Aynı zamanda Azrail İslami inanca göre can/ruh alma yeteneğine sahip olduğu bilinmektedir. Bu ve benzeri tüm metinler hitap ettiği dönemin yapısını, toplumunu, karakterlerin simgeleme biçimini anlamak açısından önemlidir. Hikayenin analizinin yapılması araştırmacı tarafından ortaya çıkarılan ve bünyesinde müzik, dans, tiyatro gibi birçok temel disiplini barındıran “dumrul” eserinin anlaşılması açısından son derece önemlidir.

4.4.1. Deli Dumrul

Deli Dumrul’un yaşadığı bölgede lakabının deli olmasının sebebi, bilişsel bir rahatsızlığı olduğu için değil, hareketlerinin pervasız, ele avuca sığmayan, dışa dönük bir kişiliğe sahip olmasındandır.

“Dumrul kurumuş çayın ötesinde yeni bir yaşama geçiş aşamasındadır; ancak bütünüyle buna hazır değildir. Şişinmecî kendiliğin tümgüçlülüğü ile girdiği belirleyici tutum, narsisistik nüve dışında kalan aşağı değerli (inferior) ruhsal karmaşalar tarafından dirençle karşılanmaktadır; zira bu sonuçlar henüz çayın beri yanında kalmak, eski düzeni sürdürmek istemektedirler. Bunun anlamı Dumrul için, dizginlerin narsisistik nüvenin elinden kaçmasıyla birlikte ortaya çıkacak iç kargaşa, ruhsal anarşidir. Sorun zorbalıkla çözümlenmeye çalışılır”(Saydam, 2017, s.168). Hikayede anlaşıldığı itibariyle narsist ve kibirli bir tarza sahip olması ve kendi kurallarını yaşadığı toplumdakilere dayatması; kuru çayın üzerine köprü yaptırıp insanlardan para alarak zorla köprüden geçirme girişimlerinden de görülmektedir. Kendi dünyasındaki insanlara, olgulara ve olaylara efelenmektedir. Tam bu anda Deli Dumrul’un serüveni değişir ve köprüsünün yanında bir yiğit ölmesiyle başlayan olayların akabinde Deli Dumrul’un sahip olduğu bu şişinik davranışlar yavaş yavaş farklılaşmaktadır.

Dumrul’un güç kavramıyla ilgili bir sorunu olduğuna dair şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “Yaşadığı toplumdan ayrılan bu davranışının nedenini, “Deli Dumrul’un erişkinliğe geçiş döneminin sancısı ve kimlik bunalımını yaşayan bir “deli” kanlı protipini karşıladığını vurgulamak”(Saydam, 1997, s.110)olarak açıklanır”(Şahin, 2018). Tanrı’nın

kudretini tanımayıp, Azrail yoluyla kendinden daha büyük bir güç olması fikrine savaş açtığı görülmektedir.

Dede Korkut Hikayeleri'nin temellerinin atıldığı o dönemde Türk toplumu İslamiyet'i kabul etmiş bir toplum olarak değil, henüz bir geçiş toplumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşam tarzı farklı olan Dumrul, Azrail ile girdiği çatışmalarda yenilmekte, Tanrı'nın kudreti ve gücünü tanıyıp baba ve anasından can dileycek noktaya kadar gelmektedir. Tanrı Deli Dumrul'u dize getirir ve Karısı'ndan can istememesine rağmen karısının kendiliğinden canını Dumrul için feda etmesinden etkilenen Tanrı ikisinin canını bağışlar. Onların canları yerine Deli Dumrul'un Anası'nın ve Babası'nın canlarını alır.

4.4.2. Deli Dumrul'un Karısı

Deli Dumrul, Tanrı'nın buyruğuna teslim olmayı kabul eder ve veda için Karısı'nın yanına gittiğinde Dumrul'a yuva veren, çocuk veren kadın, Dumrul'un canının yerine can vermeyi de kabul etmiştir. Deli Dumrul'un Karısı bu hikayede Deli Dumrul'u bütünleyen kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dede Korkut Hikayeleri'nde karşımıza çıkan insan profilleri cengaver ve kahramanca tavırlarıyla ön plana çıkmaktadır. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul hikayesinde ise aşk ve fedakarlık duygusu ön plana çıkmaktadır. Deli Dumrul'un Karısı'nın eşi için kendi canını vermesi, aşık kadın kimliğini yücelten bir nitelik olarak düşünülse de pergelin sivri ucunu günümüze koyduğumuzda bu fedakarlık kadını değersizleştirip feda eden bir yaklaşım olmaktadır.

Dumrul'un Karısı hikaye içerisinde kocasına duyduğu aşk, sevgi ve bağlılık hissini hakim olması, Dumrul'un Anası ve Babası gibi edilgen değil, etken bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Onun bu fedakar duruşu Dumrul'a yaşam hakkı tanımaktadır.

4.4.3. Tanrı

Hikayedeki diğer bir karakter ise Tanrı'dır. İslamiyet'te Tanrı her şeyin yaratıcısı, eşi ve benzeri olmayan bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Türk inancı

sisteminde göre Tanrı kainatı yaratandır. Herkesi gören fakat kendi görünmeyen, her şeyi duyan fakat kimsenin duyamadığı, her şeye gücü yetecek bir varlık olarak düşünülmektedir. (Şahin, 2018) İslamiyet'e geçiş döneminde olan Türkler'in destanlarından biri olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesi, Tanrı'nın varlığını tanımaya yönelik bir hikayedir. Karşısında kendinden başka bir güç tanımayan Deli Dumrul'un, Tanrı'ya teslim olmasıyla hikaye sona erer.

Azrail ilahi bir varlık olarak Tanrı'nın temsilcisidir. Deli Dumrul da hikaye boyunca zor hayat şartlarına göğüs geren, vahşi hayvanlarla, düşmanlarıyla mücadelelerinde başarılı olan biri olmasına Tanrı'nın karşısında duramayacağını anlar.

4.4.4. Azrail

İslami inanca göre Azrail dört büyük melekten biridir. İnsanlar ölmeden önce onlara görünerek canlarını almakla görevlendirilmiştir. Tanrı'dan aldığı emirle ölme sırası gelen kişinin ölümünden sorumludur. Deli Dumrul Hikayesi'nde can alma özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Deli Dumrul Azrail ile çarpışıp, mücadele edip kendini gerçekleştirmek ister. Deli Dumrul'un Azrail ile savaşmak istemesinin sebebi inşa ettiği köprünün yakınında genç bir yiğidin ölü halde bulunmasıdır. Deli Dumrul Azrail'in gözüne gözükmelerini Tanrı'dan isterken aynı zamanda onun varlığını da kabul etmiş olmaktadır.

4.4.5. Dumrul'un Anası ve Babası

Tanrı, Deli Dumrul'a canının karşılığında can bulması halinde, kendi canının bağışlanacağını söyler. Bunun üzerine Deli Dumrul, can bulmak için önce Babası'na gider ve ondan canını kendisi için Tanrı'ya vermesini ister. Dumrul'un gittiği ilk kişinin Babası olması önem taşımaktadır. İslamiyet'i kabul etmeden önce anaerkil bir toplum olan Türk toplumu, İslamiyet'i kabul ettikten sonra ataerkil bir toplum haline gelmiştir. Dede Korkut Hikayeleri'nde de yaşanan bu geçiş döneminin izleri görülmektedir.

Anaerkil toplumlarda kadın erkekten önce gelmektedir. Deli Dumrul Hikayesi'nde de akışın bu şekilde olduğu görülmekte, Dumrul önce Babası'na sonra Anası'na gitmektedir. Doğurgan olan kadının yaşamını devam ettirmesi söz konusu olduğundan ilk teşebbüsünü Babası'ndan yana yapan Dumrul'un ikinci tercihi Anası'dır. Buna ek olarak, kendisini aylarca karnında taşıyan kadına, Anası'na, bir teşekkür mahiyetinde, anasını can istenecekler listesinde ilk sırada değerlendirmemektedir. Dumrul'un Anası da, Deli Dumrul'a onun için verdiği emeklerden, çektiği cefalardan bahseder ve Babası'nın aksine maddi değil, manevi değerlerden bahsederek Dumrul'un can talebini reddeder.

5.İLGİLİ ESERLERİN İNCELENMESİ

5.1.Ingmar Bergman ve Yedinci Mühür

Ingmar Bergman'ın yaratısı olan Yedinci Mühür kuşkusuz sinema tarihinin en önemli eserlerindedir. 14. yüzyılda yaşayan bir şövalyenin adını bilmediği topraklarda, ana temanın din olduğu bir savaş olan Haçlı Seferleri'nden dönmesiyle hikaye başlar. Yedinci Mühür; Orta Çağ'ın, batı dünyasındaki karanlığını anlatan bir dönem filmi olmanın da ötesinde bir konuya ışık tutar. Dünyanın keşmekeşi içerisinde kaybolan insanın yaşadığı varoluş mücadelesini anlatmaktadır. Film bu şekilde, yalnızca içinde bulunduğu dönemin hikayesi olmanın ötesine geçerek evrensel bir hikayeye dönüşmektedir. Orta Çağ'da yaygın olan veba hastalığı tüm insanlığı çok korkutmaktaydı. Filmin ana karakteri olan Şövalye Antonius Block, sonu ölümle biten veba hastalığına yakalanan insanları gördükçe, yaşamı boyunca tecrübe sahibi olduğu şeyler sebebiyle hayatın anlamını sorgulamaya başlamıştır. Ölümle burun buruna gelen Şövalye'nin burada hissettiği şey tam olarak varoluş kaygısıdır. (Ekici, 2007)

Ingmar Bergman, muhafazakar protestan bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiş, İsveç'in dünya sahnesine armağan ettiği bir yazar, oyuncu ve sinemacıdır. Stockholm yakınlarında doğmuştur. Sanat hayatına bir tiyatro yönetmeni olarak başlayan Bergman, kısa süre içinde senaryo yazmaya ve daha sonra sinema yönetmeni olarak devam etmiştir.

Bergman'ın eserlerinde genellikle “kadın-erkek ya da kadın-kadın ilişkilerini dinle ilgili sorunlarını, Tanrıyla hesaplaşmasını, intikam, yalnızlık, ihanet, yabancılaşma ölüm” gibi temaları işleme, küçüklüğünden beri ailesinin aldıracağı din eğitiminin izlerini taşımaktadır. (O. Öztürk, 2000, s. 177; akt Ekici, 2007) Filmlerinde karşımıza çıkan tiplerde bunu görebilmek mümkündür. Avrupa’da 1956 yılındaki Cannes Film Festivali ile tanınmaya başlar. Bergman’ın “Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri” filmi festivalde eşine pek sık rastlanmayan gelişmelere sebep olur. Festival kapsamında verilecek fillerin ödülleri jüri tarafından belirlendiği halde Bergman’ın bu filmini festivalden eli boş göndermek istenilmez. “Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri” adlı film için o yılki Cannes jürisi tarafından yeni bir ödül tertiplenir. Bir sonraki yıl Cannes Film Festivali’nde Ingmar Bergman’ın “Yedinci Mühür” filmi gösterilir ve jüri özel ödülüne layık görülür.

Filmin konusu kısaca; Bir şövalye olan Antonius Block Haçlı Seferi’nden dönmektedir ve dönüş yolunda o dönemin salgını olan vebanın etkilerini fark eder. Vebanın insanlarda yarattığı tahribat Antonius Block’u şaşırır ve üzer. Aynı zamanda o andan itibaren Tanrı’nın varlığını isyankar bir şekilde sorgulamaya başlar. Sorgulamaya henüz başlamışken Azrail tarafından yolu kesilir. Block Azrail’e teslim olmayı reddeder ve onu bir satranç maçına davet eder. Anlaşmaya göre satranç maçının galibi maçın galibinin Block olması halinde ise Block’un canı bağışlanacak, Azrail olursa Azrail derhal Block’un canını alacaktır. “Düzenli olarak kiliseye giden herkes gibi ben de mozaiklere, üç kanatlı resimlere, vitray pencerelere, çarmıha gerilmiş İsa tasvirlerine, İsa’yı ve soyguncuları kanlar ve işkenceler içinde gösteren duvar resimlerine daldım (...) Ölümle satranç oynayan şövalye, yaşam ağacını kesen ölüm ve tepesinde ellerini ovuşturan korku içinde bir yaratık. Dansı karanlık ülkelere götüren ölüm, tırpanını bayrak gibi sallıyor, uzun bir sıra oluşturan cemaat hoplayıp zıplıyor”(Bergman, 1999, s. 155; akt Ekici, 2007).

Bu satranç karşılaşmasında Azrail siyah taşlarla, yaşamak için ölüme direnmek durumunda olan şövalye Antonius Block ise beyaz taşlarla oynamaktadır. Tüm kültürlerde ortak olarak benimsenen beyaz rengin

uyandırdığı hisler; saflık, dürüstlük, yeni başlangıçlar iken, siyah rengin uyandırdığı hisler; gizemli bir özelliğin yanı sıra ölüm, matem olarak bilinir.

5.1.1.Satranç

Günümüzden yaklaşık 3000 yıl önce bulunduğu rivayet edilen satranç oyunu iki oyuncu ile gerçekleşmektedir. Üzerinde oynandığı tahtada 32 siyah 32 beyaz olmak üzere toplam 64 adet kare vardır ve aynı renkler yan yana gelmeyecek şekilde sıralanmıştır. Satranç, kareli bir tahta üzerinde 16 beyaz, 16 siyah olmak üzere totalde 32 taş ile, rakiplerin birbirine üstünlük sağlaması amacıyla oynan bir oyundur.

Siyah ve beyaz olmak üzerine iki renkten oluşan satranç taşlarından her renkte 8 piyon, 2 kale, 2 fil, 2 at, 1 vezir, 1 şah bulunmaktadır. Farklı türdeki taşların hareket şekilleri de farklıdır. Her iki oyuncu içinde ey kıymetli taş şahdır. Oyuncular karşılıklı olarak yaptıkları hamleler ile birbirlerinin şahlarını esir almak için uğraşırlar. Oyun içerisinde şah taşının diğer taşlardan herhangi biriyle tehdit edilmesi durumuna “şah”, iki şah taşından birinin oyundan çıkması durumuna ise “mat” denmektedir. Şah-mat olması durumunda oyun sona erer.

Şah en önemli fakat hareket kabiliyeti en sınırlı olan taşlardan biridir. Her yöne hareket edebilir ancak yalnızca 1 kare yol alabilir. Vezir her yönde istenildiği kadar kare sayısında hareket edebilen bir taştır. Piyonlar ise birer kare ve yalnızca ileri doğru harekete eden hareketleri sınırlı taşlardır. Fakat piyon aynı zamanda 1 kare çaprazlarında bulunan rakip taşı oyundan atabilir. Kale satranç oyununun önemli taşlarından, her oyuncuda iki adet bulunur. Öne - arkaya, sağa – sola diledikleri kadar kare sayısı kadar ilerleyebilirler. Fil, tahta üzerinde çapraz hareket eden bir satranç taşıdır. Önemli taşlardan olan fil her oyuncuda biri siyah biri beyaz karede olmak üzere ikişer tane bulunur. At ise satranç oyununun en ilginç hareket eden taşıdır. Diğer taşlar ön-arka, sağ-sol ve/veya çapraz şekilde ana ve ara yönlerde düzlemsel hareket ederken at, çapraz olmayan, bir yönde iki kare ilerleyip bir kare yana gitmek suretiyle

(L şeklinde) hamlesini gerçekleştirir. Bu hamle biçimi at taşının işlevlerini, her iki oyuncu için de hem savunma hem saldırıda, hesaplanması zor bir taş haline getirir.

Ingmar Bergman'ın Yedinci Mühür adlı eseri, haçlı seferinden dönen bir şövalyenin veba salgınının insanlar üzerinde yarattığı olumsuz etkiyi görmesiyle başlamaktadır. Şövalyenin burada yaşadığı tam bir varoluş kaygısıdır. Ölümü, ölen insanları görmüş adeta ölümle burun buruna gelmiştir. Yüzünü somut gerçekliklere çeviren şövalye, hayatın anlamını sorgulama girişimde bulunmaktadır. Bunca zaman hayatına anlam katacak bir şey yapmadığını fark etmektedir. Hayatına katacak anlamlı bir girişimde bulunmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda Azrail ile oynadığı oyunu uzatmak, zaman kazanmak istemektedir. Oyunun sonlarına yaklaşıldığında Azrail, ölümü sadece şövalyenin değil herkesin tadacağını söylediğinde şövalye, hayatına anlam katacak anlamı bulduğunu fark etmektedir. Satrançta Azrail'i oyalayarak ailenin kaçmasını sağlayarak hayatlarının kurtarılmasını sağlamaktadır. O saatten sonra kendi ölümünün onda bir hüznü uyandırmaması ve yaptığı hareket ile kendince varoluşsal bir tatmin sağlamıştır.

5.2.Gustav Mahler

Müzik dünyasında adeta bir devrimin yaşandığı romantizm dönemi insan ruhunun en derin, en gizli yaratılarını ortaya çıkardığı bir dönem olduğu bilinmektedir. Aslında bir bakıma romantizm dönemi bireyselliğin geliştirilmiş formu olarak karşımıza çıkmaktadır. O zamana kadar geleneksel kurallara ve normlara dayanan düzenin bireysel dürtülerin ön plana çıkmasıyla daha yumuşak ve daha tutkulu bir şekilde ifade biçiminin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Gustav Mahler, 12 çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Yahudi bir içki üreticisidir. Piyano çalmaya 6 yaşında başlayan Mahler, ilk piyano resitalini 10 yaşında vermiştir. Mahler'in besteci olarak en önemli özelliklerinden biri de yaşarken kendi bestelerini yönetebilmesi olmuştur. Yeteneği ve aldığı eğitimin de etkisiyle Mahler, genç

yaşta orkestra şefi olarak çalışmaya başlamıştır. Mahler bu şekilde bestelerini kendi yorumuyla da sahneye koyabilmiştir.

Onu diğer bestecilerden ayıran tek özelliği bu değildir kuşkusuz. Mahler'in besteciliğinde senfonileri; sınırları zorlaması, daha önce denenmeyi denemesi ve tabiri caizse senfonileri 'büyüklüğü' ile klasik müzik tarihinde yer kaplamaktadır. Mahler isminin tüm dünyada duyulmasını sağlayan eseri "Binler Senfonisi"nin sahnelenmesi için çok sayıda insan sesine ihtiyaç vardır. "Senfonide 120 kişilik bir orkestra, iki karma koro, bir çocuk korosu, üç soprano, tenor, bariton ve bası içeren 8 solist ve "Gloria" bölümü için ayrıca 4 trompet ve 3 trombon kullanılmıştır"(Çatıklar, 2010). Mahler'in hayatının ilk dönemlerinde yaşadığı metafizik eğilimlerin etkisinin Binler Senfonisi'nde arttığı görülmektedir. Ayrıca bu senfoni korolu bir senfoni olmasının yanın sıra senfoninin başından sonuna kadar orkestral bir senfoni olmasıdır.

Bir senfoni yaklaşık olarak 30 dakika sürmektedir, romantik dönemde 40-50 dakikalık senfoniler bestelendiği olmuştur. Fakat Mahler bu konuda döneminin sınırlarını oldukça zorlamıştır. 1893-1896 yılları arasında bestelediği 3. Senfoni'si 94 dakika sürmektedir. "Gustav Mahler'in 1895 yılında bestelediği 3 no'lu Re minör senfonisi 1 saat 34 dakikadır ve bu yaratı Guinness Rekorlar kitabına geçmiştir. Senfoni, bir kontralto solo, bir soprano ve bir çocuk korosu, org ve orkestra için bestelenmiştir"(Çatıklar, 2010). Yine romantik dönem eserlerine göre daha uzun süren bir başka örnek olarak da Das Lied von der Erde verilebilir. Bu eseri en çok tanınan ve sevilen önemli eserler arasında yerini almıştır.

Mahler, orkestralar içinde var olan ancak o zamana kadar yoğun kullanılmayan, bakır grubu enstrümanlarına eserlerinde fazlasıyla yer vermiştir. Gerek solo olarak gerekse eser içindeki ara melodileri o enstrümanlara vererek bakır grubu enstrümanlarını sıklıkla kullanmıştır. Eserlerinde bakır enstrümanlar için yazdığı soloların ayrı bir yeri vardır. Mahler'in Eğer Güzellik İçin Seviyorsan adlı eseri 1902 yılında yazmış ve birçok bakır enstrümana yer vermiştir. Gustav Mahler yazdığı bu liedi karısı Alma Mahler için piyano eşliği

ile bestelemiştir. Bu liedin orkestral olarak düzenlenmesi Max Puttmann tarafından Almanya'nın Lezipzig şehrinde yapılmıştır. Orkestranın kurulumu bir ağaç üflemeli çalgı, dört bakır üflemeli çalgı, arp ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır. Mahler'in aşkı ortaya koyduğu bu lied, Avusturyalı besteci Strauss'un izlerini taşımaktadır. (Çatıklar, 2010).

Gustav Mahler'in hayatında yaşadıklarından ötürü ölüm ve ölüm temasının yeri oldukça fazladır. Aynı zamanda eserlerinde de ciddi bir matem teması hakimdir. Toplam 12 kardeşi olan Mahler'in kardeşlerinin çoğu çeşitli sebeplerle hayatlarını kaybetmişlerdir. Aynı zamanda Mahler'in çocuklarından biri olan Maria da erken yaşta hayata veda etmiştir. Yaşadığı bu kayıpların etkisiyle hüznü, ağır ve matem dolu senfoniler bestelemiştir. Mahler'in çevresi, yaşadığı bu travmalar için profesyonel bir destek alması yönünde baskılar yapıldığı bilinmektedir. Hatta dönemin ünlü psikanalisti Sigmund Freud ile birkaç defa randevulaştığı ve bu randevuların birçoğunu kendi istediğiyle iptal ettiği, ancak bir tanesine gittiği bilinir. Tekiner Freud'un, öğrencisi Marie Bonaparte'a söylediklerini şu şekilde alıntılamıştır: “Bu görüşmenin ardından Mahler, müziğinin engin hislerden ilham alan en soylu pasajlarında bile neden bir türlü zirveye ulaşamadığı ve sıradan, bildik bir melodinin müdahalesiyle bölündüğünü şimdi anladığını söyledi(...) ve devam etmiştir 'Gustav'ın babası [Bernhard], öyle anlaşılıyor ki kaba biriydi, eşine çok kötü davranıyordu ve küçük Gustav da bu üzüntü verici duruma defalarca tanık olmuştu. Sonunda dayanamayarak evden kaçtı. O gün sokakta çalmakta olan laternadan popüler bir Viyana melodisinin ('Ach, du lieber Augustin') yükseldiğini duydu. İşte bundan sonradır ki müzikte yüksek trajediyle hafif eğlencenin bir araya gelmesi gerektiği fikri Mahler'de adeta bir saplantı haline geldi ve bestelerinde bir ruh hali, kaçınılmaz biçimde beraberinde başka bir ruh halini getirdi” (<https://www.andante.com.tr/tr/4584/Leyden-SokaklarındaPsikanaliz-Mahler-freud-Bulusmasi..>, Erişim tarihi: 15 Ocak 2021). Tekiner'in Sigmund Freud'un öğrencisi Bonaparte'ye dayandırarak kaleme aldığı bu buluşma, yaşamı ve çevresi ölümlerle dolu olan Mahler'in neşeli mutlu bir yanının olduğunun da anlaşılmasına olanak sağlar.

5.2.1. Gustav Mahler Senfoni No: 1

Gustav Mahler'in Titan adını verdiği birinci senfonisi 5 bölümden oluşmaktadır. Mahler Jean Paul'den esinlenerek "Titan" adını verdiği 5 bölümlük eserini iki kısma ayırmıştır. Eser "İki Bölümlü bir Senfonik Şiir" adı altında ilk Budapeşte'de seslendirilmiştir. Mahler 1. senfonisini, Alman halk şarkıları ve şiirlerinin derlemesi olan "Des Knaben Wunderhorn" adlı kendi eserindeki tema ve konulardan yola çıkarak bestelemiştir. Senfoninin birinci ve üçüncü bölümlerinde Das Knaben Wunderhorn Lied'inden aldığı bazı cümleleri bize tekrar duyurmaktadır. (Akkaya, 2012)

Mahler'in "Titan" adıyla bilinen 1. Senfoni'si ölümün işlendiği bir senfonidir. Ancak bu senfoninin içinde çok tanıdık bir melodiye rastlamak mümkündür. Dünyada birçok dile çevrilip birçok kültürle harmanlanan İngilizce adı Brother John olan çocuk şarkısı, Mahler'in 1. Senfoni'sinin 3. Bölüm'ünde karşımıza çıkmaktadır. Bu şarkının dilimizdeki versiyonları Parmaklar ve Tembelle Çocuk Kalksana(Can Kardeş) adlarıyla bilinmektedir. Çocuk şarkısı olarak bilinen ve orijinal adı Fransızca Frère Jacques olan bu şarkı Mahler'in senfonisinde oldukça yavaşlatılmış olarak duyulmaktadır. Bununla beraber orijinalinde majör ton olan şarkı senfonide minör tona çevrilmiştir. Yapılan ton değişimiyle birlikte eserdeki çocuksu hava yansıtılmamakta, aksine ortaya çıkan melodi ile anlam yerini adeta bir cenaze marşı havasına bırakmaktadır. Eserin ilerleyen bölümlerinde 'klezmer' ezgilerinin duyulmasıyla dinleyiciyi çelişkili duygulara sürüklemektedir. Andante Dergisi'nde Tekiner'in de bahsettiği üzere dünyanın tüm toplumları tarafından bilinen bir çocuk şarkısını kullanım biçimi, ardından ise içinde tüm duyguları barındırabilecek nitelikteki klezmer ezgilerin kullanımı dikkatleri çekmektedir. (<https://www.andante.com.tr/tr/4584/Leyden-Sokaklarında-PsikanalizMahler-freud-Bulusmasi>., Erişim tarihi: 15 Ocak 2021) Yahudilerin etnik müziği olan klezmer, hem her çeşit kutlamalarında hem de cenazelerinde yer alan bir müzik türüdür. Yidiş müziği diye de bilinen klezmer ezgilerinin ölüm marşından sonra

kullanılıyor olması ise zıt duyguların birbiri peşi sıra hissettirilebileceği bir zemin hazırlamaktadır.

Müzik dünyasına bakıldığında çağdaş müzik eleştirmenleri, Gustav Mahler'in müzikteki dönüşüm dönemine oldukça fazla etki etmiş, önemli bir besteci olduğu görüşündedir. Mahler, 20. yüzyılda müzikteki köklü değişimlerin gerçekleşmesiyle başlayan hareketin habercisidir. Yapıtlarında; eserin başladığı tonalite ile bitmemesi, kısaca genişletilmiş bir tonalite kullanması, yabancı akorları sürekli kullanmasıyla tonaliteyi bulanıklaştırma gibi birçok farklı yöntemler kullanmıştır. Mahler aynı zamanda solo enstrüman grupları için melodilerin iç içe geçecek şekilde kullanıldığı kontrapuntal (karşıezgisel) bir yapıyı daha ön planda tutmuş, konuları tekrarlamak yerine sürekli değiştirmeyi tercih etmiştir. Bu şekilde yaygın üsluplardan sıyrılmış, günlük yaşamda kullanılan seslerden alaycı alıntılar yapmıştır. Ustalıkla kullandığı bu teknikler biçim yönünden bakıldığında senfonide yeni bir birlik sağlama olarak görülmektedir. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._1_\(Mahler\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._1_(Mahler))., Erişim tarihi: 11 Ocak 2021) Mahler tüm bunlarla beraber halk ezgilerine de eserlerinde yer vermektedir ve 1. Senfoni'sinin ikinci ölçüsünde Länder(Avusturya'nın popüler dansı)'in ritimlerinin olması buna örnek olarak gösterilebilir.

5.2.2. Gustav Mahler Senfoni No:5

Gustav Mahler'in 5. Senfoni'si üç kısma ayrılmaktadır. Birinci kısım; "Trauermarsch (cenaze marşı) ve "Stürmisch Bewegt" (hızlı, hareketli) adlı iki bölümden oluşmakta, ikinci kısım; Scherzo adlı tek bölümden oluşmakta ve üçüncü kısım ise; Adagietto: Sehr Langsam ve Rondo-Finale: Allegro Giocoso adlı iki bölümden oluşmaktadır. Senfoninin birinci kısmının ağır ve bunalımlı, ikinci kısmının ilk kısımına alabildiğine çelişecek şekilde özgüvenli, canlı ve dış vurumcu, son kısmının ise melankolik ve huzurlu olduğu bilinmektedir. ([https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._5_\(mahler\)](https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._5_(mahler))., Erişim tarihi: 11 Ocak 2021)

Mahler hayatından izleri eserlerine birebir yansıtan bir besteci olarak 1901’de geçirdiği kalp krizi ile ölüme burun buruna gelmesinin ardından tüm hayatını gözden geçirmeye başladığı bir sürece girmiştir. (Akyunak, 2017) Bu çerçevede 5. Senfoni’sinin birinci kısmının cenaze marşı olması aslında şaşırtıcı değildir.

Mahler’in en ünlü eserleri arasında yer alan ‘Adagietto’ yaklaşık on dakika sürmektedir. Bu bölümün oldukça ağır çalınmasını isteyen Mahler, bu eserini arp ve yaylı sazlar için yazmıştır. Eserdeki orkestrasyon keskin hatlar barındırmayıp, aksine daha yuvarlak ve su sesini çağrıştıran iniş çıkışlarla akışkan bir müziksel anlatım yaratmıştır. (Akyunak, 2017)

Mahler, 5. Senfoni’sinin 1. Bölüm’ünde iki ana tema kullanmıştır. Bunlardan ilki bakır enstrümanlardan trompet ile çalınır ve 35 ölçü boyunca devam eder. İkincisi ise bu noktadan sonra duyulmaya başlayan daha yumuşak olsa bile yine de karanlık olan bir temadır ve bu kez orkestra solosudur.

Koronun içinde bulunmadığı bu senfoni, orkestral bir senfonidir. 5. Senfoni’nin içinde barındırdığı aydınlığı salt yaşamın canlılığından ileri gelmektedir. (Çatıklar, 2010) “Mahler’i kimi bestecilerden ayıran özelliklerinden biri kendi bestelediği eserleri hayattayken orkestralara çaldırmasıdır. Ancak buna rağmen 5 numaralı senfonisi hakkında (Boran, 2010) “keşke ölümünden 50 sene sonra yönetebilsem” (s. 1) dediği söylenmektedir”(Çatıklar, 2010). Mahler’in 5. Senfoni’sinin 1. Bölüm’ü sonat formuna tam olarak uyar. İki temalı serimi olan, birinci teması trompetin sunduğu ritmi baz alırken ikinci tema yaylılar tarafından sunulur. Birinci tema gergin ve karanlık iken ikinci tema melankolik ve dingindir.

6. “dumrul”: DİSİPLİNLERARASI PERFORMANS DENEMESİ

“dumrul”; dans, tiyatro, müzik, tarih ve psikoloji disiplinlerinden yararlanılarak lakin başrollerini dans, tiyatro ve müzik alanlarının paylaştığı disiplinlerarası bir sahne sanatı denemesidir. Araştırmacı tarafından yaratılan eser Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesinden esinlenilerek tasarlanmıştır.

Ortaya çıkarılan eserdeki metin ve hikaye akışı, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesindeki metnin ve hikaye akışının aynı olmasından dolayı yaratılan esere araştırmacı tarafından “dumrul” adı verilmiştir. Araştırmacı metin ve hikaye akışının orijinalliğini koruması ve “Deli Dumrul” hikayesinin çağrışım yapmasını istediği için yarattığı esere “dumrul” adını vermiştir. Bu çalışma boyunca araştırmacı tarafından yeniden düzenlenerek ortaya konulmuş eserden “dumrul” adıyla bahsedilecektir.

Araştırma kapsamında eserde kullanılan metnin müzikalitesi, müziğin metinselliği, müzisyenin bedensel devinimi, oyuncu/dansçının bedeni, viyoloncelin bedeni ve tüm bunların birbirleriyle farklı kombinasyonlar ile birlikteliğinden ortaya çıkacak formlar ve kullanım imkanları incelenmiştir.

Eserde Mahler’in senfonilerinden bazı kısımlar transkript edilerek müziğin hikayenin merkezinde yer alması sağlanmış, söz konusu bu transkripsiyonlar çalışmanın içinde hayli işlevsel bir biçimde kullanılmıştır.

Araştırmanın sahibi Buse Bilginoğlu Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı Viyoloncel Bölümü’nden mezunu olup, yüksek lisansı Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anabilim dalında yapmaya devam etmektedir. Konu ile ilgili araştırmacının sözleri şu şekildedir; “Çocukluğumda başlayan müzik eğitimin, 2017 yılında yoga ile ilgilenmeye başlamam ve bu alanda hocalık eğitimi alacak kadar merak uyandırdı. Bedenin doğasına tutku dolu yaklaşım sayesinde derinleşen araştırmalarım yolumun, başta temelini bedenden doğan hareketin oluşturduğu dans alanı olmak üzere, birkaç farklı alana doğru yönelmesini sağladı. Çalgım olan viyoloncel ile birlikte hareket edebilme, enstrümanımın devinmeyi araştırma isteği, viyoloncelin konvansiyonel kullanımı dışındaki kullanım imkanlarına duyduğum merak ve enstrümanımın ebatlarının son yıllarda daha yakından bakmakta olduğum insan bedenine benzerliği beni disiplinlerarası performans alanını araştırmaya itti. Bu alanın yeniliğe ve diyaloga açıklığı ise bu anlamda beni yüreklendirdi.” Araştırmacının Dede Korkut Hikayeleri’nden Duha Koca Oğlu Deli Dumrul’u çalışmasına seçmiş olmasının en önemli sebebi; bu metnin disiplinlerarası bir çalışmaya zemin

oluşturabilecek yeterliliği olmasından kaynaklandığını düşünmektedir. Buse Bilginoğlu yaratılan esere müzik konusundaki bilgi birikimini aktarmış, viyolonsel transkripsiyonu konusunda da yetkinliği olan Bilginoğlu'ndan araştırmada içerisinde müzisyen olarak bahsedilecektir.

Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü mezunu Ertürk Erkek ile araştırmacı Buse Bilginoğlu'nun yollarının kesişmesi ile “dumrul” adlı eserin ortaya çıkmasına zemin hazırlanmıştır. Ertürk Erkek, “dumrul” eserinin yaratım sürecinden, sahnelenme ve sonrasındaki sürece kadar çalışmanın her aşamasında yer alıp yönetmenlik ve koreografik sorumluluğunu da üstlenerek büyük katkılar sağlamıştır. Ertürk Erkek konu ile ilgili “Uzun süredir üzerine okumalar yaptığım, uzaktan uzağa da olsa bir şekilde ilişkide olduğum, farklı yer ve farklı zamanlarda değişik biçimlerde yollarımızın kesiştiği Dede Korkut Hikayeleri sürekli olarak ilgimi çekmiştir. Bu süreç boyunca Dede Korkut Hikayeleri'nin tüm bu sadeliğine rağmen kıymetinin nereden menkul olduğuna dair merakım içten içe arttı ve bir süredir aklımda olan Dede Korkut Hikayeleri üzerine çalışmaya başladım.” şeklinde bahsetmiştir. Ertürk Erkek yaratılan esere dans ve oyunculuk konusundaki bilgi birikimini aktarmış, çağdaş dans konusunda da akademik eğitim almış olan Erkek'ten temel branşının oyunculuk olmasından ötürü araştırma içerisinde oyuncu/dansçı olarak bahsedilecektir.

6.1. “dumrul” Adlı Çalışmada Sahnede Yer Alan Unsurlar

Deli Dumrul Hikayesi içindeki her bir karakter için çok fazla ifade çalışması yapılmıştır. Deli Dumrul Hikayesi'ndeki karakter sayısı altıdır. Fakat “dumrul”da sahne üstünde anlatıcı ve aktarıcı ifade gücüne sahip 1 kadın, 1 erkek ve 1 viyolonsel olmak üzere üç unsur vardır. Dolayısıyla bu karakterlerin her birinin ifadelerinin belirgin ve nitelikli olması için sahnedeki üç unsur ve hikaye karakterleri arasında kafa karışıklığının önüne geçilmek istenmiştir. Sahnedeki satranç taşları ve tahtası sayesinde anlam güçlendirilmiş ve hikayenin seyirci tarafından anlaşılıp yorumlanabilmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Oyuncu/dansçı tarafından temsil edilen, hikayenin ana karakteri, Dumrul'un hareket düzenlemesi; efeliği, yiğitliği ve çevikliğiyle uyuşan at taşının hareketlerinden ilhamla oluşturulmuştur. Hikayenin geçtiği tarihlerdeki genç erkeklerin, at üzerinde yaşıyor oluşu bu anlam bütünlüğünü destekleyen bir başka unsurdur. Hikayenin başından sonuna doğru, karşılaştığı her başka karakterle Dumrul'un hareket kalitesi dönüşmektedir. Başlarda sert, kaba, eril, gücüyle var olan ve yiğit bir karakterken hikayenin O'nun üzerindeki etkisi sebebiyle giderek yumuşayan, yuvarlaklaşan, yavaşlayan ve diğeriyle birlikte hareket edebilir hale gelen bir Dumrul'a dönüşür. Başlarda çalgıdan uzak duran, çalgıdan korkan ve çalgıyı kendine tehdit olarak gören Dumrul, hikayenin ortasından itibaren çalgı ile ilişki kurarak onunla ses araştırması yapabilecek noktaya kadar dönüşür. Hikayenin sonuna gelindiğindeyse Dumrul, Dumrul'un Karısı ve viyolonsel bir trio oluşturarak oyunculuğun, dansın ve müziğin eş zamanlı gerçekleştiği final bölümü icra edilir. Hikaye boyunca Dumrul; hikayenin, oyunun, hareketin ve müziğin etkisiyle dönüşmektedir.

Müziyen eserde, Dumrul'un Babası'nı, Anası'nı ve Karısı'nı temsil etmektedir. Müziyen eserin içinde tabii ki viyolonsel sanatçısı olarak bulunmuştur. Ama bunun yanında sürekli olarak bedensel devinimi araştırıp bedeni ile yeni ifade biçimleri oluşturmuştur.

Müziyen, Dumrul'un Babası'nı temsil ederken sahnedeki konumunu, kale taşının satranç tahtası üzerindeki hareket yönlerini kullanarak değiştirmiştir. Toplumdaki erkek figürünün köşeli, sert, kaba ve keskin tavırları ile satrançtaki kale taşının tahta üzerindeki düzlemsel hareketi özdeşleştirilmiş, örtüştürülmüştür.

Müziyenin, Dumrul'un Anası'nı temsilen sahnede bulunduğu anlarda ise satranç oyunundaki fil taşının hareket biçiminden faydalanılmıştır. Müziyen, Dumrul'un Anası'nı temsil ettiği müddetçe sahnede bir köşeden diğer çapraz köşeye olacak şekilde hareket etmektedir. Ana karakteri satranç tahtasında, at hariç, tek doğurgan figür olan fil ile özdeşleştirilmiştir. Dumrul'un doğumunun temsil edildiği bir koreografi düzenlemesi de bu çapraz geçiş esnasında gerçekleştirilmektedir.

Dumrul'un Karısı yine bedensel devinimlerle yansıtılmıştır. Dumrul'un yerine canını vermeyi kendi istediği için herhangi bir satranç taşı ile Dumrul'un eşi arasında özdeşlik kurulmamıştır.

Müzisyen viyolonsel ayakta çalışırken sağ ayak tabanı tamamen yerde sol ayağı parmakları ucunda ve bacağı dizden bükülü şekilde kullanarak viyolonsel kasasını sol alt kısmından destekleyerek kullanması ve üst bedeninin ise çalgısına doğru eğildiği için hafif kambur bir görüntüyü ortaya çıkarmaktadır. Bu imajın tamamı ilginç görünümlü, hafif aksak bir hareket kalitesi ortaya çıkarmıştır. Provalar ilerledikçe netleşen bu şekil Azrail temsilini yaratmaktadır. Azrail, Dumrul'un Anası ve Babası'nın aksine, sahne üzerinde düzlemsel hareket etmeyip daha çok olduğu yerde dönüp devinmektedir. Dumrul ile Azrail'in dövüş sahnesi dışında bu form korunmaktadır.

Görüldüğü üzere müzisyen sadece kendi disiplini içinde yaptığı icraların aksine bu çalışmada bir hayli hareket etmiştir. Hatta çalışma boyunca, kendi disiplinindekine benzer şekilde oturarak viyolonsel çaldığı anlarda oturduğu yer ya partnerinin tavana bakan tabanları ya da partnerinin ensesi ile omuzlarının keşişim noktalarıdır. Müzisyen, bu çalışma boyunca, icracılık bilgisini ve tecrübesini bedensel devinim ile birleştirmek suretiyle bir performansçıya dönüşmüştür.

Viyolonsel eser içerisinde sahne üstündeki sembolü ise viyolonsel sabitlenen ışığın viyolonsel doğru açılmasıyla elde edilen Tanrı rolünü canlandırmaktadır. Pikine sabitlenen uzaktan kumandalı ışık açıkken viyolonsel Tanrı'yı, kapalıyken ise Tanrı'nın emriyle Dumrul'un canı yerine can bulma arayışını izleyen Azrail'i temsil etmektedir. Aynı zamanda viyolonsel parçası olan pik ise Azrail'in tırpanı rolünü üstlenmiştir. Işıklandırılma sistemi kullanılarak viyolonsel köprüsünün gölge görüntüsü, kuru çayın üzerine kurulan köprü görevini üstlenmekte ayrıca hikayenin son kısmında Dumrul ve Karısı'nın canını almaktansa Dumrul'un Anası ve Babası'nın canını almaya karar veren Tanrı'nın Kılıcı olarak viyolonsel yayı, kelle kesme hamlesini canlandırmak için kullanılmaktadır.

Müziğin, dansın ve oyunculuğun harmanlanarak yeni bir ifade biçimi oluşturması hedeflenen bu çalışmada viyolonselın alışılmış tekniklerin dışında kullanımının araştırılması amaçlanmıştır. Resitallerde, orkestra ve oda müziği konserlerinde viyolonsel icrası oturularak gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmada ise viyolonsel, müzisyen ve oyuncu/dansçı tarafından sandalyede oturulup çalındığı geleneksel şekliyle hiç kullanılmamıştır. Viyolonsel aşağıda tarif edildiği biçimlerde kullanılmıştır.

Çalışmanın tümünde normalde kullanıldığından çok daha uzun ayarda pik kullanımının gerekliliği viyolonsel tutuş pozisyonunu değiştirmektedir. Azrail Solo adı verilen soloda ise müzisyen tek ayağını yere sabitleyip diğer ayağıyla kendi eksenini etrafında dönerek Mahler'in 5. Senfoni'sinin 1. Bölüm'ünün yapılan transkripsiyonunu çalmaktadır.

İntro'da müzisyen ve oyuncunun/dansçının yüzleri farklı taraflara dönüktür. Müzisyen oturma kemikleri ile oyuncu/dansçının ensesiyle sırtının birleştiği yere denk gelecek şekilde oturmaktadır. Ellerini arkada kavuşturan oyuncu/dansçı bu sayede müzisyenin bu zor pozisyondaki oturuşuna destek sunarken diğer yandan da müzisyenin kucagında tutmakta olduğu viyolonseli kasasından destekleyerek çalgının taşınmasına ve çalınabilmesine katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu çalışmanın başlangıcını oluşturan bu pozun içinde oyuncu/dansçı sırtındaki müzisyen ve viyolonseli taşıyarak yürürken müzisyen pizzicato tekniği ile İntro'yu çalmaktadır.

Azrail Solo'nun içindeki Düello kısmında oyuncu/dansçı sırt üstü yere yatıp bacaklarını 90 derecelik bir açıyla yukarıya doğru kaldırırken müzisyen oturma kemikleri partnerinin tabanlarına gelecek şekilde oturmaktadır. Bu pozisyonda viyolonsel geleneksel kullanımda olduğu gibi yine müzisyenin bacakları arasında kullanılır ancak pik partnerin boğazına dayalı bir şekilde durmaktadır.

Viyolonsel aynı zamanda nesne olmanın ötesine geçerek performansın içerisinde özne olarak da yer almıştır. Azrail'in Dumrul'un canını almak üzere olduğu Düello sahnesinde kullanılan müzik, müzisyen ve viyolonselın birleşimi Azrail'i temsil eder. Bu temsil Dumrul'un boğazına oturur. Viyolonselın piki

burada Azrail'in orağı gibidir. Burada anlam için viyolonselın parçalarından yararlanılıyor olması sayesinde, viyolonsel olduğu şeyin dışında bir anlam da ifade ederek sahnede yer almaktadır. Viyolonsel sırt üstü yere yatırılıp pike takılan ışığın köprüye çevrilmesiyle duvara yansıyan gölge Deli Dumrul Hikayesi'nin anlatımında kullanılmıştır. Köprünün duvarda oluşan gölgesi hikayede Dumrul'un kuru çay üzerine kurduğu köprüyü temsil etmekte ve anlatımı güçlendiren temel öğelerden biri olmaktadır.

Viyolonsel çalınmadığı anlarda sahnenin bir köşesinde, ön yüzü, gerçekleşmekte olan performansa dönük olacak şekilde tavandan sarkıtılan misina ile sabitlenmiştir. Bu kullanım yine viyolonselın hikaye içinde nesne olarak kendi işlevi dışında kullanılmasının bir örneğidir. Pikine sabitlenen uzaktan kumandalı ışık açıkken viyolonsel Tanrı'yı, kapalıyken ise Tanrı'nın emriyle Dumrul'un canı yerine can bulma arayışını izleyen Azrail'i temsil etmektedir.

6.2.“dumrul” Eserinin Süreç Dokümantasyonu

Çalışmanın bu kısımlarında alışılan biçiminin dışında da viyolonsel icra tekniklerinin mümkün olduğunun görülmesi; müziğin kullanılış biçiminin, müzisyenin ve bir çalgı olarak viyolonselın, kendi klasik bulunuşlarından uzaklaşarak disiplinlerarası performansın esas unsurlarından biri haline gelmesine imkan vermiştir. Bu sayede müzik, müzisyen ve çalgı; eşlikçi unsur ya da öge olmaktan çıkarılarak, söz konusu bu yeni mevcudiyetiyle, içinde bulunduğu çalışmayı çok disiplinli bir çalışma olmanın ötesine geçirmiş ve disiplinlerarası bir performans haline taşınmasına olanak sağlamıştır.

Çalışmada yer alan viyolonsel ve kullanılan müziğin anlama sunduğu katkıyla beraber disiplinlerarası bir anlatıma yönelik çalışmada, temel alınan metnin değiştirilme/kısaltılma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu sebeple Deli Dumrul Hikayesi'ndeki metni olduğu şekliyle kullanmaktansa metin; kimi zaman söz, kimi zaman hareket, kimi zaman ise ses olarak ifade edilmiştir.

Ölüm temasının Mahler'in hayatında ölüm temasının kapladığı geniş yer ve bu durumun eserlerine yansması ile Deli Dumrul hikayesi boyunca ön

planda olan ölüm hadisesi birbirleriyle benzerlik gösterdiğinden ötürü çalışmada Mahler eserlerinden yararlanılmıştır. Mahler'in senfonilerinden bazı kısımlar transkript edilerek müziğin hikayenin merkezinde yer alması sağlanmış, söz konusu bu transkripsiyonlar çalışmanın içinde hayli işlevsel bir biçimde kullanılmıştır.

6.3.“dumrul”un Koreografisinin Oluşturulması ve Kişilerin Öteki Disiplinlerle Bağ Kurma Süreci

Yapılan tüm provalara eklemler ve kas gruplarını harekete hazırlayacak bedensel ısınma ve kondisyon çalışmaları yapıldıktan sonra başlanmıştır. Özellikle müzisyenin beden kullanımını geliştirmek için provalarda yapılan hareket araştırmaları, müzisyenin eser içindeki devinimlerinin oluşmasını sağlamıştır.

Müzisyenin hareket devinimi araştırmasını sağlayabilmesi ve beden kullanımını geliştirebilmesi için ise oyuncu/dansçı ile müzisyen prova sürecinin ilk kısmında bir takım çalışmalar yapmıştır. Özellikle ilk iki haftalık kısım çağdaş dans giriş seviyesi egzersizleri oyuncu/dansçı tarafından müzisyene uygulanmıştır. Çağdaş dans; x roll, body half, roll-up ve roll-down isimleriyle bilinen egzersizler bol tekrarla çalışılmıştır. Bunlara ek olarak koşullu doğaçlama çalışmaları ile müzisyene verilen temada müzisyenin hareket araştırmalarını sürdürmesi sağlanmıştır. Bu koşullara örnek vermek gerekirse; sakızın içinde, suyun içinde, reçelin içinde, havanın içinde vs. gibi sınırlılıklar yaratarak hareket araştırmaları yapılmıştır. Bir yandan müzisyen beden kullanımını geliştirirken bir yandan da viyolonselle beraber ve partnerli hareket araştırmalarına geçilmiştir. Eser içinde partnerlerin birbirleri üstünde, viyolonselle beraber ve viyolonselle beraber birbirleri üstünde olduğu pozlar bu aşamada çalışılıp üretilmiştir.

Ayrıca her prova günü oyuncu/dansçıyla en az yarım saat olacak şekilde viyolonsel çalışılmıştır. Bu çalışmalar eser içinde oyuncu/dansçının çalgı üzerindeki performansını, doğaçlama keşif çalışmasını, eser içinde kullanılan trio kısımların oluşmasını ve konforlu olmasını desteklemiştir.

Oyuncu/dansçı hali hazırda müziğe ilgili olup, 15 yıldır amatör olarak ney üflemektedir. Temel seviye solfej bilgisi olmasından ötürü kendisiyle doğrudan viyolonsel üzerinde çalışmaya başlanılabilmektedir. Süreç kısıtlı olduğu için kendisiyle aynı anda hem sol el hem de sağ el pratiklerine başlanmıştır. Sol el duruşu için boş tellerin kullanılabildiği sol majör, do majör ve re majör gamlar pizzicato olarak çalışılmıştır. Gamlar, önce her bir notayı birlik değerinde, teli güzel tınlatmayı araştırarak çalışılmıştır. Entonasyon oturdukça; ikilik, dörtlük ve sekizlik değerlere geçilerek gamlar üstünden sol el parmaklarının koordinasyonu, kondisyonu ve artikülasyonu sağlanmıştır. Eş zamanlı olarak tüm boş tellerde sağ el-bilek duruşunu oturtmak için önce birlik değerlerle büyük yay kullanarak yayı itme ve çekme çalışmaları yapılmıştır. Sağ el bilek hareketi oluşmaya başladıktan sonra alt yarıda ikilik nota değerinde çek-it, büyük yay kullanarak birlik nota değerinde çek. Arşenin telle temasını hiç kesmeden bu sefer üst yarıda ikilik nota değerinde it-çek ve büyük yay kullanarak birlik nota değerinde it şeklinde egzersizlerle oyuncu/dansçının sağ el ve bileğinde istenilen hareketin elde edilmesi sağlanmıştır.

Oyuncu/dansçının sağ ve sol el kullanımında yeterli gelişimin görülmesinin ardından çalgı üzerinde sağ ve sol elin aynı anda kullanımına geçilmiştir. Bu birleşme yine gamlar üzerinden yapılmıştır. Önce gamın çıkışı ve inişinin her bir notası birlik nota değerlerinde olacak şekilde çalışılmıştır. Bu çalışmada sağ ve sol el arasında koordinasyon sağlanmasının ardından gamlar sırasıyla ikilik nota değerinde iki bağlı, dörtlük nota değerinde dört bağlı ve sekizlik nota değerinde sekiz bağlı şekilde olmak üzere çalışılmıştır. Bu temel çalışmaların ardından oyuncu/dansçı artık çalgı üzerinde kendini konforlu hissederek minik etütler çalabilir hale gelmiştir. Oyuncu/dansçının uzun yıllardır amatör olarak müzikle ilgileniyor olmasının yanı sıra çalgı öğreniminin emek, sabır ve bol tekrarlı çalışma gerektiren bir süreç olduğunun farkında olması sürecin hem kendisi için hem de onu çalıştıran müzisyen için kolaylıkla akmasını sağlamıştır.

6.4. “dumrul”da Sahne Kullanımı

“dumrul” adlı çalışmada sahne kullanımı, anlamla doğrudan ilişkisi düşünülerek gerçekleştirilmiştir. Dikdörtgen biçimindeki boş alanın iki uzun kenarına seyirciler yerleştirilmiş ve tüm performans iki seyirci hattı arasında sergilenmiştir. Bu sayede seyircilerin, temsil boyunca, hem performansı hem de birbirlerini görmeleri sağlanmıştır. Bir başka izleyeni gören seyircinin gerçekleşmekte olan performansla özdeşlik kurması önlenmiş, performans boyunca zihninin uyanık kalması hedeflenmiştir. Uyanık bir zihinle izlenen performans boyunca kullanılan metaforların daha kolay anlaşılabilir olması, anlaşıldıkça da ortaya çıkan haz düzeyinin yükselmesi hedeflenmiştir.

Şekil.2: “dumrul” Adlı Eserde Yer Alan Unsurların Konumu



Oyun alanına giriş, sahnenin kısa kenarlarından perde ile kapatılmış olanından yapılmaktadır. Diğer kısa kenar ise Dumrul’un, viyolonsel köprü diye tabir edilen parçasından, bir ışık yardımıyla oluşturduğu gölgeleri yansıttığı alan olmuştur.

6.5. “dumrul”da Işık Kullanımı

“dumrul” adlı çalışmada ‘Genel Işık’, ‘Orta Lokal’, ‘Viyolonsel Lokal’, ‘Satranç Tahtası’ ve ‘Tanrı Işığı’ olmak üzere 5 ayrı ışık kullanılmıştır. Bu

ışıklar bazen tek başlarına bazense birbirleriyle çeşitli şekilde kombine edilerek ve çeşitli derecelerde açılarak kullanılmıştır.

Genel Işık; adından anlaşılacağı üzere sahnenin genelini aydınlatan, oyun alanının tamamını görülebilir kılan ışıktır. Işık kaynakları seyircilerin gözlerini rahatsız etmeyerek, seyir zevkini bozmadan tüm alanı aydınlatılabilmesi için özel olarak açlandırılmışlardır.

Orta Lokal; oyun alanının tam olarak ortasına denk gelecek şekilde hizalanmış, yaklaşık 2 metrelik bir çapı aydınlatacak şekilde ayarlanmıştır. Kimi sahneler bu ışığın altında performe edilmiştir.

Viyolonsel Lokal; oyun alanı ile perdeli alanın kesiştiği köşeye; 'satranç tahtası' adlı ışık ise bu köşenin karşı çaprazında bulunan köşeye yöneltilen ışık kaynaklarıyla elde edilmiştir. Viyolonsel lokal sadece viyolonseli tepeden aydınlatacak şekilde ayarlanmıştır.

Satranç Tahtası; diye adlandırdığımız ışık işe bu amaca yönelik türde bir sahne aydınlatmasının önüne yerleştirilen 'gobo' ismindeki şekilli gölge oluşturucuyla elde edilen bir ışıktır. El yapımı olarak imal edilen gobo sayesinde oyun alanının bir köşesinde yere satranç tahtasının gölgesi yansıtılmıştır ya da bir başka deyişle oyun alanının bir köşesi satranç tahtası şeklinde aydınlatılmıştır. Sahnedeki satranç tahtası görünümü Ingmar Bergman'ın Yedinci Mühür adlı eserinden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir.

Tanrı Işığı; adlı ışık ise çalışmanın özel ışıklarından bir diğeridir. Tamamıyla el yapımı ve kumandalı olan bu ışığın kaynağı viyolonselin pikine sabitlenmiştir. Uzaktan kumanda marifetiyle kısıktan açığa ya da açıktan kısığa dereceli olacak biçimde ayarlanabilmektedir. Temsilin girişinde, Dumrul'un gölge oyunu esnasında, Azrail Dumrul'un boğazına oturduğunda ve Tanrı'nın dış ses aracılığıyla konuştuğu diğer anlarda kullanılmaktadır.

6.6.Kostüm ve Aksesuar

Dumrul dışında tüm rolleri canlandıran müzisyenin kostümü başka kaynaklardan yararlanarak özenle seçilmiştir. Neşet Günal'ın Atlas Tarih Dergisi 27.Sayı Şubat-Mart 2019'dan (<https://dmags.net/yayinlar/atlas-tarih/subat-mart-2019/10523.>),

Erişim tarihi: 17 Ocak 2021) alınan resminden esinlenilmiştir. Bu resimde Dumrul'un Karısı, Dumrul için canını vermeye hazır ve göklerden inerken görülmektedir. Kırmızı-turuncu renklere sahip elbiseye ek olarak sarı renkli, uçuşan bir şal ya da fular eşlik etmektedir. "dumrul" çalışmasında Dumrul'un Karısı kırmızı bir elbise ve sarı renkli fular ile sahneye giriş yapmaktadır. Giriş sahnesinin sonunda yere bırakılan sarı fular temsil boyunca sahnedeki varlığını ve işlevselliğini sürdürmüştür. Viyolonsel, Dumrul'un Karısı'nın Aksesuarı olarak sahneye giren bu fuların da yardımıyla asılı durmaktadır.

Dumrul'un kostümü; Dumrul'un Karısı'nın güçlü kimliğini öne çıkarmak, Dumrul'un temsil ettiği egemen erkeği zayıflatmak için silik renklerden seçilmiştir. Dumrul'un boynunda, satranç oyunundaki AT taşından yapılmış bir kolye, aksesuar olarak bulunmaktadır.

Seyirciler salona alınmadan önce sahneye yerleştirilen ve temsilin sonuna kadar sahnede yer alan 3 adet satranç taşı temsili çalışmanın diğer aksesuarlarıdır. AT, KALE ve FİL adlı satranç taşları, yükseklikleri yaklaşık 15'er santim olacak şekilde yeniden imal edilmiştir. Seyirciler salona girmeden önce, misinalarla tavandan aşağıya sarkacak ve yerden yükseklikleri ortalama bir insan boyunda olacak şekilde oyun alanında hazır edilmişlerdir. AT olan taş seyirci ile perdeli kısa kenarın kesiştiği yerde, Viyolonsel Lokal ışığının olduğu alanda; KALE ve FİL olan taşlar ise AT'ın çaprazında, Satranç Işığının olduğu alanda hazır bulunmaktadır. Çalışmanın ilgili yerlerinde KALE ve FİL sırasıyla Dumrul'un Baba'sını ve Anası'nı, AT ise Dumrul'un kendisini temsil etmektedir.

6.7. "dumrul"da Viyolonsel İçin Yapılan Transkripsiyonlar

6.7.1. Açılış Sahnesi – İntro

Açılış sahnesinde müzisyen, oyuncu/dansçının boynuyla sırtının birleştiği yerde oturur. Ortam karanlıktır ve bir ses duyulmaya başlar.

Şekil.3:"dumrul" İntro

"dumrul" Intro

arr. Buse Bilginoglu

Largo

ad lib.

Violoncello *pizz.*

7

Vc.

14

Vc.

19

Vc.

Açılış sahnesinde kullanılan müzik Mahler'in 5. Senfoni'sinin 1. Bölüm'ünün başlangıcı olan trompet solosunun ilk dört ölçüsünün ritmik olarak sadeleştirilmesiyle oluşmuştur.

Şekil.4: Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Trompet Solosunun İlk Dört Ölçüsü

(https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/65/IMSLP36334-PMLP08063-mahler-symphony_no.5-tpt1.pdf, Erişim tarihi: 18.02.2021)

in B. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

Solo

"dumrul"da pizzicato olan bu kısım oyuncu/dansçı ve müzisyen sahnenin ortasına gelene dek sürmelidir. Bu performansa bağlı değişebilecek bir özellik olduğundan burada çalınacak kısım temel hatlarıyla belirlenmiş olup, sahneye göre daha erken veya geç bitecek şekilde oynanabilir.

Temel olarak viyolonseldeki en kalın iki do diyez ve en kalın iki mi natürel notaları kullanılmaktadır. İkilik nota değerinde iki tane do diyez ve birlik nota değerinde mi ile ilk motif oluşturulmuştur. Bu motif tekrar edilir ve

ardından en kalın do diyez ve bir üstündeki do diyez arasında geçişler yapılır. Bazı ikilik notalar yerine dörtlük nota kullanılabilir. Sahnenin istenilen yerine geldiğinde müziğin bitişi için belirlenmiş nota en kalın do diyezdır.

6.7.2. Azrail Solo

Azrail Solo, İntro’da belki de burnumuza hafif hafif kokmaya başlayan, Mahler’in 5. Senfoni’sinin 1. Bölüm’ünün açılışı olan o meşhur trompet solosunu viyolonselden ilk kez duyduğumuz yerdir. Burada Tanrı’nın yüceliğini, onu tanımayan kuluna olan öfkesini anlatan Azrail, Dumrul’a Tanrı’nın gücünü anlatmaya çalışmaktadır.

Azrail Solo’nun ilk kısmı, Mahler’in trompet solosunun transkripte edilmesi ve ihtiyaç duyulan eklemelerin yapılması ile oluşturulmuştur.

Şekil.5: Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Trompet Solo

(https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/65/IMSLP36334-PMLP08063-mahler-symphony_no.5-tpt1.pdf, Erişim tarihi: 18.02.2021)

Symphonie N^o 5.
Trompete I.
I.
1. Trauermarsch.
Gustav Mahler.

in B. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.
Solo
ff *molto* *f* *f* *(Triolo fúchtig)* *f* *ff* *ff* *Pesante.* *sempre ff* *ff* *f*
1 **8** **19** **Tromp. II-III.**

Mi majör tonda, iki ikilik ölçü biriminde olan Azrail Solo'yu kabaca üçe ayırabiliriz. Bunlar; birinci kısım, ikinci kısım ve düello bölümleridir. Metin boyunca mi majörün arızaları olan fa diyez, do diyez, sol diyez ve re diyez notaları aksi belirtilmediği müddetçe, daha rahat takip edilebilmesi için, arızasız isimleriyle kullanılacaktır. Bu dört nota için diyez, bemol ve natürel ibareleri yalnızca ton dışında, altere bir ses kullanıldığında belirtilmektedir.

Şekil.6: Azrail Solo

Azrail Solo

Buse Bilginoglu

Birinci Kısım

Violoncello

5

Vc.

10

Vc.

16

Vc.

22

Vc.

26

Vc.

30

Vc.

35

Vc.

42

Vc.

* Enstrümanın kasasına sol el parmakları ile vurularak ritimler çalınabilir.

Birinci kısım eksik ölçü ile başlamaktadır. Bir dörtlük değerindeki üçleme ritminde olan üç tane do ve bir tane ikilik do notasının ardından dörtlük es gelir. Bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane do ve yine bir tane ikilik

do ardından dörtlük es. Bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane do ve bu sefer altı vuruş srecekle olan mi notası ile devam eder. Solunun ilk cümleciği olan bu kısım 4. Ölünün ilk yarısında biter. Keskin ve kararlı bir karakterde olan bu cmleciğin son notası olan mi notasında arşē köprüye yaklaşarak kullanılır(sul ponticello). Bir dörtlük es ve sekizlik üçleme olarak üç tane do ile 4. l bitmektedir.

kilik mi, dörtlük es ve yine bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane do ardından ikilik mi, dörtlük es ve bu sefer bir dörtlük değerindeki üçleme olarak do-mi-sol notaları bir oktav üstteki do notasına varır. Beş vuruş süren bu do, 8. Ölünün ikinci vuruşunda gelen dörtlük ese kadar sürer ve beş vuruş süren do notasının ikinci yarısında arşē yine köprüye yakın kullanılarak metalik bir ses elde edilir.

lk 8 ölünün ardından bu 8 l tekrar eder ama bu sefer bu ölülerin tümünde köprüye yakın çalmayı araştırmak gerekmektedir. Çünkü burada Azrail Dumrul'a canını alacağını söylemektedir ve Dumrul'u, kendi gücünü göstererek sahneye davet etmektedir. 15. Ölünün ikinci yarısında gelmekte olan ikilik si notası ile bir başka cümlecik başlamaktadır. İki noktalı dörtlük la, on altılık sol, iki noktalı dörtlük fa, on altılık mi, iki noktalı dörtlük la, on altılık sol, iki noktalı dörtlük fa, on altılık mi ile on yedinci l bitmektedir. 18. l bir dörtlük değerindeki üçleme olarak fa, la, do notasının ardından ikilik mi ile devam eder. Bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane mi ile başlayan 18. Ölünün ikinci yarısında; çift ses olarak mi ve la notaları basılır ve 22. lnnn üçüncü vuruşunda gelen dörtlük ese kadar bu çift sestem başlayarak tremolo ile birlikte glissando yapılır. Arada sol ve do çift ses olarak gelmektedir. Bu üç l mi-la ve sol-do çift sesleri arasında, glissando ve tremolo kesilmeden; bastan tize, tizden basa doğru, ileri geri olacak şekilde çalınır.

Glissandolar sonunda varılacak hedef notalar yoktur ve bu kısımda çalıcı kendini zgr hissedebilir. 22. Ölünün son vuruşunda bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane do vardır. 23. l altı tane sekizlik mi notasının ardından sonuncu sekizliğe bağlı olacak şekilde bir tane dörtlük mi ile bitmektedir. Bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane do, iki tane sekizlik mi, bir dörtlük

değerindeki üçleme olarak do-mi-sol notaları bir oktav üstteki dörtlük do notasına varır. 25. ölçü dörtlük çift ses olarak re ve do aralığı ile başlar. Bu notalar uyumsuz aralıklardan küçük yedili aralığı vermesi için seçilmiştir. Aynı seslerle olmak üzere 25. ve 26. ölçülerdeki ritim şu şekilde devam etmektedir: Bir dörtlük değerindeki üçleme, 12 tane sekizlik.

Yıldızla işaretlenmiş olan 27. ölçü, enstrümanın kasasına parmak uçlarıyla vurularak elde edilecek seslerle oluşturulan bir perküsyon cümlesidir ve 31. ölçünün başına kadar sürmektedir. Burası için yazılan ritim Dumrul'un devamında kullanılacak olan Mahler 1. Senfoni 3. Bölüm'den bir melodiden esinlenilerek yazılmıştır. Bu sayede bu sahneden, ileride kullanılacak olan bir başka Mahler bestesine göz kırpılmaktadır. Bu ritim cümlesi Dumrul'un bedenini Azrail'in yavaş yavaş ele geçirmesini sembolize eder ve şu şekildedir: Noktalı sekizlik on altılık, dört tane sekizlik, bir tane dörtlük, bir on altılık bir sekizlik bir on altılık(terazi tartımı), iki tane sekizlik, bir dörtlük değerindeki üçlemenin ikinci sekizliği iki on altılık olacak şekilde, bir tane dörtlük. 29. ölçü; iki sekizlik, bir noktalı sekizlik iki otuz ikilik, noktalı sekizlik on altılık ve bir tane dörtlükten oluşur. 30. ölçü ise noktalı sekizlik on altılık, iki sekizlik, bir dörtlük değerindeki üçlemenin ikinci sekizliği iki tane on altılık olacak şekilde ve bir tane dörtlükten oluşmaktadır. 30 ve 31. ölçüler arasında konan puandorg, sahnede gergin bir şekilde sürmekte olan Azrail ve Dumrul bakışmasına pay bırakmak için kullanılmıştır.

31. ölçüde tekrar arco tekniğine geçilir; bir ikilik değerindeki üçleme şeklinde do-mi-sol, bir oktav üstteki do notasına varır ve bu do ikiliktir. İkilik ve dörtlük olarak bu do devam eder ve 15. ölçüde olduğu gibi 32. ölçüde de si notası gelir, bu sefer dörtlüktür. İki noktalı dörtlük la, on altılık sol, iki noktalı dörtlük fa, on altılık mi iki noktalı dörtlük la, on altılık sol, iki noktalı dörtlük fa, on altılık mi, bir ikilik değerindeki üçleme şeklinde fa-la-do, ikilik mi notası ve bu mi notasına bağlı bir tane daha ikilik mi notası gelmektedir. Bu son iki mi notasıyla beraber yine metalik efektif ses elde edebilmek için sul ponticello kullanılmaya başlanır. İkilik fa, beş vuruş sürecek olan la notası ile devam eder ve bu la notasının son vuruşu 38. ölçünün ilk vuruşudur.

Dörtlük esin ardından ikilik mi, bu sefer bir oktav üstten iki noktalı dörtlük la, on altılık sol, iki noktalı dörtlük fa, on altılık mi, iki noktalı dörtlük fa, on altılık mi, iki noktalı dörtlük re, on altılık do, birlik re natürel, sul ponticello devam ederek birlik re diyez ve glissando ile bir oktav alttaki sol notasına inilir. 43. ölçüde başlayan bu sol notası 44. ölçünün ilk vuruşunda olan dörtlük sol ile bağlıdır. İki tane dörtlük esin ardından bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane sol, ikilik sol, dörtlük es, bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane sol, ikilik sol, dörtlük es, bir dörtlük değerindeki üçleme olarak üç tane sol ve bu sefer bir oktav aşağıdaki sol notasına glissando ile inilir. Bir birlik ve dörtlük notanın bağlanmasıyla oluşan bu beş vuruşluk sol notasının ardından Azrail Solo'nun birinci kısmı biter.

İkinci kısımda, Dumrul'un perküsyon cümlesi ile birlikte kendi etkisi altına girmeye başladığı gören Azrail, söylemini biraz yumuşatır ve daha dramatik bir temaya geçiş yapar. Bu kısım; Mahler'in 5. Senfoni'sinin 1. Bölüm'ünün trompet solosunun ardından gelen orkestra solosundan transkript edilerek elde edilmiştir.

Şekil.7: Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Orkestra Solosu

([https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._5_\(mahler\)](https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._5_(mahler)) Erişim tarihi:18.02.2021)

Erste Viol. arco *Etwas gehaltener.*
 Zweite Viol. arco
 Violen. arco
 Vcelle. arco
 Bässe. pizz. *2^p*

A-Klar. 1
 Fag. 1

Erste Viol. *sempre pp*
 Zweite Viol. *sempre pp*
 Violen. *sempre pp*
 Vcelle. *dim. ppp*
 Bässe. *ppp*

Edition Peters. 8951

Erste Viol. pizz.
 Zweite Viol. p
 Violen. p
 Vcelle. dim. p
 Bässe. arco *sf*

Edition Peters. 8951

Wie zu Anfang.

Violon. arco *f* got. *ff* *cresc.*

Vielle. got. *pp* arco *f* pizz. *ff* arco *f* *cresc.*

Bässe. got. *pp* arco *f* pizz. *ff* arco *f* *cresc.*

3

Edition Peters 8961

Birinci kısma göre daha dramatik başlayan ikinci kısımda Dumrul, Azrail Solo çalınırken Azrail'e doğru çeşitli hamleler yaparak Azrail'i alt etme teşebbüslerinde bulunur. İkinci kısmın notasının başında verilen yönergede; Düello kısmına gelinene kadar Dumrul her hamle yaptığıında, Azrail Solo'da, kalındığı yerden glissando ile tuşe üzerinde aşağı yukarı gidip gelirken sağ elle tremolo yapılması gerektiği belirtilmiştir. Aynı zamanda Dumrul'un teşebbüsleri her seferinde tremololu glissandolar ile savuşturulduktan sonra melodiye kalındığı yerden devam edileceğinin altı çizilmiştir.

Şekil.8: İkinci Kısım

2

İkinci kısım

Bu kısımda; Dumrul'dan belirsiz zamanlarda gelen her hamle, tremolo ve inici-çıkıcı glissandolarla savuşturulur. Ardından melodide kalınan yerden devam edilir.

Vc. 

49 

55 

61 

67 *sul pont.* 

72 

77 

83 

89 *rit.* 

94 *Düello*
sona kadar sul pont. 

100 

49. ölçüde başlayan bu kısım ikilik esin ardından noktalı dörtlük do ve sekizlik re notası ile başlar. İkilik değerinde mi ve sol ile devam etmektedir. Sol notasına bağlı bir şekilde ikilik sol, noktalı dörtlük fa, sekizlik mi, ikilik değerinde re ve si diyez notası ile cümle devam etmektedir. 53. ölçüdeki ikilik si bir öncesinde olan si notasına bağlıdır ve diyezdür. Ölçü noktalı dörtlük re ve sekizlik mi ile devam etmektedir. İkilik değerinde üç tane fa tekrar eder ve üçünde de aksan vardır. Sol-fa çarpma notalarıyla devam eden ölçü noktalı dörtlük mi, sekizlik re ile devam eder. Dörtlük re, sekizlik mi ve sekizlik esin ardından ikilik mi notası kendinden sonra gelen diğer ikilik mi ile bağlıdır. Noktalı dörtlük do, sekizlik re, ikilik değerinde mi ve do notası gelir.

59. ölçüdeki ikilik değerinde olan do, bir önceki ölçüdeki do ile bağlıdır. Ölçü noktalı dörtlük si ve sekizlik la ile devam etmektedir. İkilik değerinde fa ve re notasını kendinden önceki re ile bağlı olan bir diğer ikilik re izler ve aksanlı olacak şekilde; noktalı dörtlük do ve sekizlik si, noktalı dörtlük si ve sekizlik la, noktalı dörtlük do ve sekizlik si, noktalı dörtlük si ve sekizlik la, noktalı dörtlük sol ve sekizlik fa çift diyez olarak 64. ölçüye gelinir. Bu ölçü ikilik değerinde fa çift diyez ve sol notalarıyla devam eder.

65. ölçü ise bir önceki ölçüdeki sol ile bağlı ikilik sol notası ile başlar. Her biri aksanlı olacak şekilde; noktalı dörtlük si ve sekizlik la, noktalı dörtlük la ve sekizlik sol, noktalı dörtlük sol ve sekizlik fa diyez, noktalı dörtlük fa diyez ve sekizlik mi, noktalı dörtlük mi ve sekizlik re notası ile devam eder. 68. ölçü ikilik değerinde iki tane re notasından oluşur ve buradan itibaren yine sul ponticello olarak çalınır. 69. ölçü ikilik re notası ve bir ikilik değerindeki üçleme olacak şekilde; sekizlik do, sekizlik es, sekizlik re, sekizlik es, sekizlik mi, sekizlik es şeklinde devam eder.

Her biri aksanlı iki tane ikilik re notasının ardından dörtlük re notası, dörtlük es, bir ikilik değerindeki üçleme olacak şekilde; sekizlik do, sekizlik es, sekizlik re, sekizlik es, sekizlik mi, sekizlik es ile 71. ölçü bitmektedir. Ardından; ikilik re, dörtlük es, bir dörtlük değerindeki üçleme şeklinde si-do-re, ikilik la, dörtlük es, bir dörtlük değerindeki üçleme şeklinde la-si-do ve ikilik sol ile cümle biter.

74. ölçünün ikinci yarısından 82. ölçünün ilk yarısına kadar; 8. ölçünün ikinci yarısından 15. ölçünün ilk yarısına kadar olan kısım tekrar eder. 82. ölçünün ikinci yarısında gelen ikilik si ile başlayacak olan cümlecik değişmektedir. 83. ölçüden itibaren; iki noktalı dörtlük la on altılık sol, iki noktalı dörtlük la on altılık si, iki noktalı dörtlük sol on altılık fa, iki noktalı dörtlük sol on altılık la notası ile devam etmektedir. Ardından bir ikilik değerindeki üçleme olacak şekilde fala-do, ikilik fa, bir önceki fa notasına bağlı ikilik fa, ikilik sol, üçlük fa notası gelmektedir. Birlik la notası kendinden sonra gelen dörtlük la notası ile bağlıdır. Sekizlik es, sekizlik mi, dörtlük la, sekizlik es, sekizlik mi ile devam etmektedir. 90. ölçü ikilik la notası ile başlar. Devamında sekizlikler halinde gelen fa-mi-do-la, ikilik mi ve bir ikilik değerindeki üçleme şeklinde üç tane mi, birlik fa notası Dumrul adlı eserde ‘Can Alma Motifi’ işlevindedir ve eser boyunca bu amaçla kullanılmaktadır. Burada Dumrul bu motifi ilk kez duymaktadır ve Azrail’in etkisi altına girer. Azrail artık O’nun canını alacaktır ve Dumrul bunu önlemek için bir düello başlatır.

94. ölçü ile başlayan Düello kısmı, bahsi geçen Can Alma Motifi’nin farklı oktavlardan tekrarı ve belirlenen uyumsuz aralıklarla bitmesi ile oluşur. Bu aralıkların kullanılmasının sebepleri; Orta Çağ’da kötü tınladığı gerekçesiyle kullanılmaktan kaçınılan uyumsuz aralıklardan artık dörtlü aralığının kilise tarafından Şeytan Aralığı diye tanımlanması, uğursuzluk getirdiğine inanılması fikrinin Azrail karakteri ile uyumudur. Bu Düello kısmı üç cümleden oluşur ve üç cümlede de arşe tellere bastırarak ve sul ponticello olarak kullanılır.

94. ölçü sekizlik fa-mi-do-la ve ikilik mi notasından oluşur. Ardından gelen ikilik mi bir önceki mi ile bağlıdır ve ikilik fa notası ile devam etmektedir. Sekizlik fa-mi-do-la, iki tane dörtlük mi, bir ikilik değerindeki üçleme olacak şekilde üç tane mi ve bir tane dörtlük mi notasının ardından dörtlük es gelir. Tekrar sekizlik fa-mi-do-la, iki tane birbirine bağlı ikilik mi, iki tane birbirine bağlı ikilik fa ve çift ses olacak şekilde dörtlük sol(diyez)-la ve bir dörtlük değerindeki üçleme olacak şekilde, üç kez yine bu küçük ikili aralık olan çift sesin tekrarı ile 100. ölçü bitmektedir. Ardından üç ölçü boyunca on iki tane

dörtlük olacak şekilde, sol(diyez)-la çift sesi gelmektedir. 104. ölçüde de sol(diyez)-la çift sesi önce dörtlük sonra üçlük olarak gelir ve Düello'nun ilk cümlesi burada biter.

Dumrul bu esnada yere düşüp sürüklenmektedir. Tam kendine gelip tekrar savunmaya geçecekken Azrail 105. ölçü ile devam eder: Sekizlik fa-mi-do-la, birbirine bağlı bir şekilde ikilik ritimdeki mi notaları bu sefer bir oktav kalına geçer ve aynı oktavda devam eden ikilik fa notası gelir. Aynı oktavda sekizlik fa-mi ardından bir oktav üstten yine sekizlik do-la, birbirine bağlı ikilik ve üçlük mi notaları ile 108. ölçüye gelinir. Dörtlük esin ardından tekrar sekizlik fa-mi-do-la, kalın iki tane birbirine bağlı ikilik mi ve birbirine bağlı iki tane ikilik fa notasından sonra çift ses olarak sol-fa aralığı dörtlük olarak gelir ve bir dörtlük değerindeki üçleme şeklinde de üç kez tekrar eder.

Şekil.9:Düello'nun Devamı

106
Vc. *3*

112
Vc. (Slow Motion.....)

117
Vc. (...)

120
Vc.

122
Vc. *3*

Düello'nun ikinci cümlesinin uyumsuz aralığı olan bu çift ses ise küçük yedili aralıktır. Aynı çift ses dörtlükler halinde iki ölçü boyunca ve iki ikilik olarak tekrar edilir. Düello'nun ikinci cümlesinin sonu burasıdır. Dumrul daha da güçten düşer, artık yerden kalkamıyordu ve sabrı kalmayan Azrail son darbesini indirmek üzere 115. ölçüden devam eder: Sekizlikler halinde fa-mi-

do-la, ikilik birbirine bağılı iki tane mi ve birbirine bağılı ikilik fa notası gelir. Fa-mi-do-la notalarından sonraki ikilik mi ve fa notaları ağır çekim gibi düşünülebilir, burada Azrail yerdeki Dumrul'un boğazına piki saplayıp üstüne çıkıp oturur. Bu esnada çalan bu ikiliklere geniş vibrato ekleyerek glissandoya dönüşmesi ile ağır çekim hissi kazandırılmaya çalışılmış, bu sayede müzisyenin çalmaya devam ederken bu taşıma pozuna girişi kolaylaştırmıştır.

117. ölçünün ikinci yarısında on altılık olacak şekilde çıkıcı sol-do-sol-sol ve inici solsol-do-sol şeklinde yay ile tüm telleri gezecek şekilde olan bir kısım başlar. 122. ölçünün ikinci yarısına kadar bu on altılık motifler devam eder. Yine sul ponticello olarak çalınan bu motiflerle efektif bir ses elde edilmek istenilmiştir.

122. ölçünün ikinci yarısında çift ses olarak artık dörtlü aralığı oluşturmak için sol(diyez)-do çift diyaz notaları kullanılmıştır. Önce dörtlük ardından bir dörtlük değerindeki üçleme olacak şekilde üç kez tekrar eden bu aralık, üç ölçü boyunca dörtlük ritminde devam eder. Birlik sol(diyez)-do çift diyaz ile Dumrul Azrail düellosu sona erer ve Dumrul Tanrı'nın varlığını kabul edip canı alınacaksa bunu Tanrı'nın almasını ister.

6.7.3. Dumrul'un Canı Yerine Can Bulma Arayışı

Dumrul'un canı yerine can bulma arayışı sahnesinde Azrail'in Dumrul'un canını isterken çaldığı tema, bu sefer Dumrul tarafından çalınmaya çalışılır.

Şekil.10:Dumrul'un Canı Yerine Can Bulma Arayışı

Dumrul'un canı yerine can bulma arayışı

Buse Bilginoglu

Violoncello

sul pont.
yayı tele bastırarak

The musical notation is for a cello part in 2/2 time, key of D major (two sharps). It begins with a sul ponticello instruction, indicating that the strings should be played without the bow touching the strings. The notation shows a series of notes and rests, with a final double bar line.

Düello esnasında Azrail'in çaldığı varyasyonlardan birincisi olan sekizlik notalar halinde; fa diyez, mi, do natürel, la natürel çalınır. Ardından aynı anda çift ses olarak; dörtlük do diyez ve re notası, dört tane on altılık do diyez ve re notaları, dört tane sekizlik ve bir tane ikilik do diyez ve re notası yay ile tele iyice bastırılarak ve sul ponticello olarak çalınmaya çalışılır.

6.7.4. Öpücükler Düeti

“Canı yerine can bulamayan Dumrul karısına olanları anlatmak ve sonrasında veda etmek için Tanrı’dan izin ister. Tanrı izin verir.”

Bu kısımda Mahler’in 1. Senfoni’sinin 3. Bölüm’ünün giriş temasının ritmi birebir olarak kullanılmıştır. Dört dörtlük olan bu kısım; iki tane dörtlük, iki tane sekizlik, bir tane dörtlük, iki tane dörtlük, iki tane sekizlik, bir tane dörtlük, iki tane dörtlük, bir tane ikilik, iki tane dörtlük, bir tane ikilik şeklindedir. Bu ritim önce Dumrul’un öpücüğü ile başlar ve bundan sonra bir Dumrul’un Karısı’nın öpücüğü bir Dumrul’un öpücüğü olacak şekilde öpücükler bu ritimde akar.

Şekil.11: Mahler, 1. Senfoni 3. Bölüm, Kontrabas Solo

([https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._1_\(mahler\)](https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._1_(mahler)) Erişim tarihi:18.02.2021)

III.

The image shows a musical score for the Contrabass Solo in the third movement of Mahler's First Symphony. The score is in 3/4 time and features a contrabass solo. The tempo is marked 'Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen *)' and the dynamics are 'fp' (fortissimo) and 'p' (piano). The score includes a 'SOLO' section for the contrabass and a 'Pauken' (drum) part. The contrabass part starts with a 'mit Dämpfer' (with mutes) instruction and a 'SOLO' instruction. The drum part starts with a '1' and the contrabass part starts with a '1'.

Şekil.12: Öpücükler Düeti

Öpücükler Düeti

Buse Bilginoglu

Dumrul

Dumrul'un Karısı

Sarılma esnasında

D.

D.K.

*Notaların ritmik değerleri baz alınarak performansçılar dudaklarıyla çıkardıkları öpücük sesleriyle bir düet yaparlar.

Ufak bir koreografik geçişin ardından Dumrul ve Karısı sahnenin orta noktasında sarılırlar, Karısı Dumrul'un kucagındayken öpücük düeti Dumrul'un öpücüğüyle devam etmeye başlar: Bir tane noktali sekizlik on altılık, dört tane sekizlik, bir tane dörtlük, bir tane noktali sekizlik on altılık, dört tane sekizlik, bir tane dörtlük, iki tane dörtlük, bir tane ikilik, iki tane dörtlük, bir tane ikilik şeklinde sona erer. İkilik notalar öpücük sesi uzatılarak elde edilir. Bu kısım da Dumrul başlamasının ardından bir Dumrul'un Karısı'nın öpücüğü bir Dumrul'un öpücüğü olacak şekilde öpücükler bu ritimde akar.

olmayacaktır. Ama bu merak uyandırıcı geçiş dört ölçü sürmektedir ve ardından bizi Mahler'in 1. Senfoni'sinin 3. Bölüm'ünün ilk melodisi ile tanıştırır.

6.7.5.2. Veda Dansı

Bu dans Mahler'in 1. Senfoni'sinin 3. Bölüm'ünün başındaki kontrbas solosu ile ardından gelen obua solusunun transkripsiyonunun yapılmasıyla elde edilmiştir.

Şekil.14: Mahler, 1. Senfoni 3. Bölüm, Kontrbas Solo ve Obua Solo

([https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._1_\(mahler\)](https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._1_(mahler)), Erişim tarihi: 18.02.2021)

III.

Mahler'in 1. Senfoni'sinin 3. Bölüm'ünün orijinal tonu re minördür. "dumrul" performansının sonraki bir sahnesinde bu temadan yararlanılarak bir trio düzenlenmiştir. Söz konusu bu trionun çalınabilmesi için boş tellerin kullanılabilir olması gerekliliğinden eser sol minör tonuna transpoze edilmiş ve transkripsiyonu o tondan yapılmıştır.

dörtlük re, sekizlik do ve si, dörtlük la notalarıyla devam eder. On üçüncü ve on dördüncü ölçü ikilik sol ve ikilik re notalarından oluşur. Cümlelerin son ölçüsü olan on beşinci ölçü ise birlik sol notasından oluşur ve üzerinde puandorg bulunmaktadır. Bu esnada sahnede Dumrul'un satranç tahtasına, boynundan çıkardığı ve aynı zamanda canının temsili olan, at kolyesini koyması akabinde doğrulması beklenir. On beşinci ölçü sonuna konan puandorg, müziğin ve Dumrul'un doğrulmasının birlikteliğini sağlamak adına kullanılmıştır.

6.7.5.3.Dumrul'u Geri Çağırma

Şekil.16:Dumrul'u Geri Çağırma

Dumrul'u geri çağırma

1 pizz.

Vc.

6 Sağ eli ile Dumrul telleri çeker, sol el ile karısı çalmaya devam eder Solo Dumrul

Vc.

Bu sahnede Dumrul'un canı yerine kendi canını vermek isteyen Karısı, Dumrul'u ölümü temsil eden satranç tahtasından yaşamı temsil eden viyolonsel in durduğu alana doğru çekmek için pizzicato olarak Dumrul'un Veda Dansı'nı yaptığı melodiyi tekrar etmektedir.

Veda Dansı'nın ilk cümlesinin tekrarlarından oluşan bu kısım; pizzicato olmasının yanı sıra, Veda Dansı'ndan hem daha yavaş hem daha serbest bir şekilde çalınmaktadır. Dörtlük sol ve la, sekizlik si bemol ve la, dörtlük sol notasından oluşan ilk ölçü ikinci ölçüyle aynıdır. Üçüncü ölçü; dörtlük si bemol ve do ile ikilik re notalarından oluşur ve dördüncü ölçü de üçüncü ölçüyle aynıdır. Sonra ilk dört ölçü aynen tekrar eder. Fakat sekizinci ölçüde; Karısı'nın yanına kadar gelebilmiş olan Dumrul, Karısı'nın onun yerine canını feda edeceğini öğrenir ve bunu ilk etapta kabul eder. Karısı'nın onu geri çağırma için çaldığı melodiyi sürdürür. Sekizinci ölçü esnasında sol el parmakları Dumrul'un Karısı tarafından melodiyi sürdüreceği şekilde basılırken, pizzicato

teknîği ile devam eden sağ el ise Dumrul tarafından çalınmaktadır. Sekizinci, dokuzuncu ve onuncu ölçü bu şekilde çalınır. On birinci ölçüye geçmeden Dumrul'un Karısı yavaşça tuşeden çekilir ve viyolonsel artık yalnızca Dumrul'dadır. On birinci ölçüyü Dumrul tek başına çalar. Bu ölçü dördlük si bemol ve do, ikilik re notalarından oluşur.

6.7.5.4. Dumrul'un Karısı Ölüme Yürür

Şekil.17: Dumrul'un Karısı Ölüme Yürür

Dumrul'un Karısı ölüme yürür

30

Vc. pizz.

34

Burada Azrail Solo'nun başı, Dumrul tarafından pizzicato olarak çalınır. Bir süreliğine de olsa Karısı'nın canını kendi canı yerine verecek olmasını kabullenen Dumrul, azrailleşir. Bu sebeple burada sağ el ile teller yana doğru kuvvetlice çekilerek elde edilen bartok pizzicatosları ile bu duygu verilmeye çalışılmıştır.

6.7.5.5. Dumrul'un Ses Keşfi: Son Pazarlık

Bu sahnede viyolonsel ve oyuncu/dansçı doğaçlama bir ses keşif çalışması gerçekleştirmektedir. Bu doğaçlama ile ilgili önceden belirlenen bazı sınırlar vardır. Bu sınırlar dışında kalan her şey, anlaktır. Bu kısma paralel olarak hikaye ise şöyle devam etmektedir. Dumrul Tanrı'ya alacaksa ikisinin canını almasını veya ikisinin canını bağışlamasını söyler. Kendisi istemeden O'na canını feda eden Karısı'nın O'nun yerine canını vermesini kabul etmemektedir.

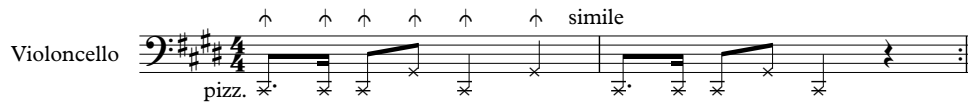
Dumrul, viyolonselle ilk kez yalnız kalır. Tüm performans boyunca duyduğu müzik cümlelerini, bu cümlelerin ritimlerini, ses renklerini taklit etmeyi araştıracaktır. Bu taklitler Dumrul'un evcilleştiğini, çevresiyle daha uyumlu bir hale geldiğini temsil etmektedir. Bu esnada Dumrul'a kullanması için kimi teknikler verilmiştir. Col legno çalış, enstrümanın kasasına tellerine elleriyle veya arşeyle vurarak oluşturulacak ritimler bunlardan bazılarıdır. Dumrul'un Tanrı'yla son pazarlığının sürmekte olduğu bu sahnede Dumrul ve Karısı'nın canının birlikte alınması veya birlikte bağışlanması talebinin kabulünü temsilen şöyle bir yol seçilmiştir. Dumrul, 'can alma motifi'ni taklit etmesinin ardından arşeyle hızlıca; viyolonselın salyangozunda, kulaklarıyla küçük eşğin arasında kalan telleri çekerek tek hamlede çalmaktadır. Bu hamle hem görsel olarak 'kafa kesme'ye benzemekte hem de tını olarak amaca hizmet etmektedir. İlk kez bunu duyduğumuzda satranç tahtasındaki bir ışık söner ve görünen tek satranç taşı kalır. Dumrul, ses keşfine devam ederken bahsedilen birleşim tekrar ettiğinde satranç tahtasındaki son ışık da söner ve buradan Tanrı'nın Dumrul ve Karısı'nın canlarını bağışlayıp onların canı yerine Dumrul'un Anası'nın ve Babası'nın canlarını aldığı anlaşılabilir.

Bu doğaçlama için belirlenen diğer hamle, karanlığın içinde kalmış olan Dumrul'un Karısı'nın müzikle Dumrul'a doğru çekilmesini başlatacaktır ve şu şekilde organize edilmiştir:

Şekil.18:Dumrul'un Doğaçlaması

Dumrul'un doğaçlaması

Buse Bilginoglu



Mahler'in 1. Senfoni'sinin 3. Bölüm'ünün başlangıç temasındaki ritme sadık kalarak köprü ile kuyruk arasında kalan kısımda do ve sol telleri arasında pizzicato bir motif çalar. Bu sayede Dumrul'un Karısı, Dumrul'a ve

viyolonselın asılı olduğu tarafa doğru geri sürüklenmeye başlayacaktır. Pazarlıktan habersizdir. Bu kısım için de Dumrul'dan istenen, doğaçlaması boyunca taklit ettiği bir motifi seçip kendi çaldığı şekliyle tekrar etmesidir. Dumrul'un Karısı, Dumrul ve viyolonselın yanına gelir, karanlıkta kaldığından, Dumrul Karısı'nın dönüşünün farkında değildir. Kendi ürettiği melodi tekrarı ile Karısı'nı geri çağırılmaktadır. Dumrul'un Karısı viyolonselın ışığına girerken arşeyi yavaşça Dumrul'un elinden alır ve viyolonsel ile Dumrul'un arasına girip yerleşir. Karısı'nın döndüğünü gören Dumrul, viyolonsel ve Karısı'na sıkıca sarılır. Ardından Final Triosu başlar.

6.7.6.Final Triosu

Şekil.19:Final Triosu

Final Triosu

arr. Buse Bilginoglu

The musical score for 'Final Triosu' is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of three systems of music. The first system features 'Dumrul'un Karısı' (Violin) and 'Dumrul' (Cello). The Violin part starts with a rest, then enters with a melody marked 'arco' and 'mp'. The Cello part plays a rhythmic accompaniment marked 'pizz. mp'. The second system features 'D.K.' (Violin) and 'D.' (Cello). The Violin part starts with a rest, then enters with a melody marked 'mf'. The Cello part plays a rhythmic accompaniment marked 'mf'. The third system features 'D.K.' (Violin) and 'D.' (Cello). The Violin part starts with a rest, then enters with a melody marked 'rit.'. The Cello part plays a rhythmic accompaniment marked 'morendo'. The score ends with a double bar line.

Bu son sahnede Veda kısmında duyduğumuz Mahler'in 1. Senfoni'sinin 3. Bölüm'ündeki iki cümle üst üste konarak elde edilmiştir. Viyolonsel aynı anda çalan ikili viyolonselle tek vücut gözüktüğünden ve performans boyunca viyolonsel kendi başına da karakter temsilinde bulunduğundan bu kısma trio denmiştir. Dumrul trioya pizzicato olarak girer: Dörtlük sol ve la, sekizlik si bemol ve la, dörtlük sol notasından oluşan ilk cümlelerin ardından Dumrul'un Karısı da trioya girer ve yine veda sahnesinde kullanılan diğer bir cümleyi çalar: Sekizlik sol,

on altılık es, on altılık sol, sekizlik sol, sekizlik si bemol, sekizlik es ve dörtlük re notası ile başlayan tema burada da kullanılmıştır.

Trio biterken ışıklar yavaş yavaş söner ve performans sona erer.

6.8. “dumrul”da Sahne Akışı

Sahne Kullanımı başlığındaki düzende, seyircilerin yerlerini almasının ardından oyun alanının ışığı yavaşça söner ve karanlık olur.

6.8.1.Sahne 1

Karanlıkta pizzicato tekniği ile viyolonsel sesi duyulmaya başlar. Çalınan ‘do’ ve ‘mi’ notaları; Mahler’in 5. Senfoni’sinin 1. Bölüm’ünün trompet solosunun ritmik olarak sadeleştirilmiş halinden hareketle oluşturulan İntro adlı kısımdır.

Karanlıkta birkaç nota duyulmasının ardından viyolonselin pikine sabitlenen ve teknik kısmında Tanrının Işığı şeklinde tanımlanan ışık kısıktan açığa doğru yavaş yavaş açılmaya başlar. Viyolonselin ön yüzünden, pikten salyangoza doğru bir aydınlatma sağlayan ışık sayesinde müzisyen, bacaklarının arasında viyolonseliyle yerden bir hayli yüksekte ve sahnenin ortasına doğru ağır ağır ilerlerken görülür. Sahnede başka ışık yanmadığından ötürü neredeyse ayırt edilemeyen oyuncu/dansçı yüzü perdeye dönük bir şekilde müzisyeni omuzlarıyla boynunun birleştiği yerde taşımakta, geri geri oyun alanının orta noktasına doğru ağır adımlarla yürümektedir. Oyuncu/dansçının sırtında, yüzü sahnenin ortasına dönük oturmakta olan müzisyen ise icrasını sürdürmektedir.

Ağır adımlarla birlikte sahnenin ortasına gelindiğinde müzisyen boynundaki sarı renkli fuları çıkarıp kısa bir süre için havada tutmasının ardından yere bırakır. Aşağı düşen fuların Tanrının Işığı’nın aydınlattığı alandan çıkarak kaybolmasıyla birlikte Tanrının Işığı söner, karanlık olur.

6.8.2.Sahne 2

Viyolonselın üzerine sabitlenen Tanrının Işığı yeniden yanar. Oyuncu/dansçının viyolonseli, ön yüzü tavana bakacak, piki oyuncu/dansçının bacakları arasında olacak şekilde taşıdığı görölmektedir. Oyuncu/dansçı kendi eksenini etrafında dönmekteyken Tanrının Işığının oluşturduğu hafif aydınlıkla beraber seyirciler, perde ve duvar aydınlanmaktadır.

Oyuncu/dansçı kendi etrafında dönmeye başladıktan bir süre sonra, sahne bitene kadar repliklerini söylemeye başlar. Bir yandan aşağıdaki replikleri söyleyen oyuncu/dansçı bir yandan kendi etrafındaki dönüşünü yavaşça sonlandırırken viyolonselın ön yüzü tavana, salyangozu duvara ve piki perdeye doğru bakacak şekilde enstrümanı yere sırt üstü yerleştirir. Bu sayede seyirci hattının oluşturduğu ‘kuru çay’ üzerine köprü kurulmuş olur. Replikleri söylemeye devam eden oyuncu/dansçı, Tanrının Işığı’nın açısı sayesinde viyolonselın köprüsünün duvara düşen gölgesinden faydalanarak boynundaki AT şeklindeki kolyeyi çıkarıp viyolonselın köprüsünün üzerine getirerek, duvarda gölge oyunu yapmak suretiyle replikleri gölgeler üzerinde canlandırmaktadır.

“Oğuz’da Duha Koca oğlu Deli Dumrul diye bir er vardı. Bir kuru çayın üzerine bir köprü yaptırmıştı; geçenden otuz üç akçe, geçmeyenden döve döve kırk akçe alırdı ve derdi ki ‘Benden güçlü kimse varsa çıksın benimle dövüşsün!’

Bir gün köprüünün yamacında bir yiğit öldü. Bunu duyan Deli Dumrul sordu; ‘Yiğidinizi kim öldürdü?’ diye. ‘Azrail’ dediler. ‘Azrail dediğiniz nasıl can alır? Gözüme görünsün, savaşıyım ve bir daha yiğitlerin canını almasın.’ Bunun üzerine Tanrı Azrail’e dedi ki ‘Git, bu beni tanımazın canını al!’ “

AT şeklindeki kolyenin, kolyenin zincirinin, oyuncu/dansçının parmaklarının viyolonsel, köprü ve tellere temasından çıkan sesler de anlatılan hikayeyi destekleyecek biçimde kullanılmaktadır.

6.8.3.Sahne 3

Deli Dumrul'un şişindiği, gövde gösterisi yaptığı, kibrini ve narsistik kişiliğini sergilediği sahnedir. Sahne boyunca replik kullanılmamaktadır.

Oyun alanı Sahne 2'deki repliklerin bitmesiyle beraber yavaşça Genel Işık ile aydınlanmaya başlamaktadır. Işığın açılmasıyla beraber seyircileri görmeye başlayan Dumrul; büyük, keskin, köşeli, kaba gibi sıfatlarla tarif edilebilecek hareket dizileriyle birlikte gerek oyun alanının ortasında gerekse seyircilerin hemen önünde devinimini gerçekleştirmektedir.

Sahnenin ilerleyen bölümünde Sahne 1'de müzisyen tarafından yere bırakılan sarı renkli fular Dumrul tarafından fark edilir. Fular bu haliyle, hikayede bahsi geçen, köprünün yanında öldürülen yiğidi simgelemektedir. Sahne 2'deki repliklerde bahsedildiği üzere yiğidi gören Dumrul, yiğidi temsil eden sarı renkli fuları yerden alıp cenaze merasimini simgeleyen yavaşlıkta hareket ederek fuları önce viyolonselini etrafında havada dolaştırır ve ardından tuşe ile kasanın arasındaki boşluktan geçirerek salyangoza bağlar. Bu bağlama şekli ölümlerin çenesinin bağlanması ile özdeşleştirilmesi için kullanılmıştır.

Merasimin ardından yiğidin öldürülmesine karşı öfkeyle ayağa kalkan ve kendinden güçlü kimsenin olamayacağını söyleyen Dumrul, tamamen hareket ve dans teknikleri kullanarak bindiği, atının üzerinde Azrail'in peşine düşmek için yola çıkar.

6.8.4.Sahne 4

Dumrul atına binmiş şekilde oyun alanından ayrılmaktayken Genel Işık azalarak söner, sadece sahnenin ortasını aydınlatan Orta Lokal adlı ışık yanar. Dumrul oyun alanını terk ederken oyun alanının ortasına müzisyen gelmektedir.

Sahnenin ortasına gelen müzisyen viyolonseli alıp Mahler'in 5. Senfoni'sinin 1. Bölüm'ünü ayakta çalmaya başlar. Müzisyen viyolonseli, alışlagelmişin aksine, ayakta çalmaktadır. Müzisyenin viyolonselini üzerine hafifçe eğilmiş olması, bir ayağının tabanı tamamen yere basarken diğerinin

parmak ucunda duruyor olması ve yay hareketleri mevcut ışığın altında Azrail'i temsil etmektedir.

Mahler'in eserindeki kimi yerleri sul ponticello tekniği ile çalarak Dumrul'a, onun canını alacağına haberini vermektedir. Önceki sahnede Azrail'in peşine düşen Dumrul'a bir davet niteliğindedir. Müzisyenin bir süre icrasını sürdürmesinin ardından Dumrul oyun alanına geri döner ve Azrail ile ilk kez karşılaşırlar.

Müzik, dans ve tiyatro alanlarının birbirinin içine geçtiği bu sahnede müzisyen viyolonsel ile bütünleşerek Azrail olup Dumrul'un canını istemekte ve Dumrul ise müzikle adeta dövüşerek mücadele etmektedir. Orta Lokal adlı ışığın karanlıkla buluştuğu dış hattı boyunca dönerek Azrail'in boş anını yakalamak için çabalayan Dumrul bazı anlarda Azrail'e doğru hamle yapmaktadır, onu alt etmeye teşebbüs etmektedir. Dumrul'un Azrail'e karşı yaptığı her hamle, her teşebbüs Azrail'i temsil eden müzisyen tarafından tremololu glissandolar ile savuşturulur. Orta Lokal adlı ışığın tam ortasında duran Azrail'e karşı yaptığı her hamle, her teşebbüs henüz yoldayken geri çevrilen Dumrul ancak yaklaşabildiği Azrail'den acı içinde uzaklaşarak ışık ile karanlığın buluştuğu noktadaki yerine geri dönmektedir.

Çabaları sonuçsuz kalan Dumrul ışığın ortasına doğru çekilmeye başlar, bu çekilme Azrail'in Dumrul'u kontrol altına almaya başladığını da göstermektedir. Tüm çaba ve direnmelerine rağmen Azrail'in kendine çeken müziğine dayanamayan Dumrul yorgun ve bitkin düşmesiyle birlikte sahnenin ortasına kadar çekilir.

Çalışmanın son anına kadar yanacak olan Satranç Işığı Dumrul'un Azrail'in kontrolüne girmesiyle beraber çok yavaş bir şekilde açılmaya başlar.

Azrail'i temsilen müzisyenin, sahnenin orta noktasında sırt üstü uzanmakta olan Dumrul'un boğazına viyolonsel pikini dayamasıyla beraber, oturma kemikleri Dumrul'un tavana bakan tabanlarına gelecek şekilde yerleşir. Viyolonsel hariç, bu poz trone adı verilen bir partnerli yoga pozudur. Tüm bu geçiş sırasında ve sonrasında müzisyen icrasını sürdürmeye devam etmektedir.

Azrail'i temsilen müzisyenin artık dörtlü diye tanımlanan notaları yüksek sesle icrasıyla Dumrul'un çığılığı birleşir. İki yüksek sesin kısa bir süre boyunca bir arada duyulmasının ardından bir anda tüm ışıklar kapanır ve o an Tanrının Işığı açılır. Açılan bu ışıkla beraber yine zeminle doğrudan bağlantısı olmayan, bu kez oyuncu/dansçının ayakları üzerinde oturmakta olan Tanrı görünür. Oyuncu/dansçı şu replikleri söyler:

“Deli Dumrul, ‘Benim canımı alacaksan sen al, Azrail’in almasına bırakma.’ diye Tanrı’ya seslendi.”

Repliklerin söylenmesinin ardından Satranç Işığı hariç tüm ışıklar kapanır.

6.8.5.Sahne 5

Dumrul'un Azrail ile karşılaşmasından, Azrail'e yenilip Tanrı'ya yalvarmasının ardından gelen bu sahnede Satranç Işığı yanmaya devam ediyorken Orta Lokal adlı ışık çok düşük seviyede açılmaktadır.

Orta Lokalin düşük seviyede açılmasıyla birlikte oyun alanının ortasındaki Dumrul cenin pozisyonunda belirmeye başlar. Şişinik, kibirli ve narsistik kişilik sahibi Dumrul'un Tanrı'ya yalvarması sonrasında yaşadığı iç sıkışmaların tezahürü bedeninde görülmektedir.

Kısa süren bu sahnenin sonunda sahne yeniden kararır.

6.8.6.Sahne 6

Yeni sahne karanlıkta başlar. Sahne henüz aydınlanmadan oyuncu/dansçının söylediği replikler duyulur:

“Deli Dumrul'a kendi canı yerine başka can bulması söylendi.”

Sahne Genel Işık ile yavaş yavaş aydınlanırken Dumrul'un Satranç Işığı ile yere çizilen satranç tahtasının yanına gittiği görülmektedir. Dumrul'un aşağıda söylediği repliklerle beraber müzisyen Dumrul'un Babası'nı temsilen sahnede hareket etmeye başlar.

“Deli Dumrul, yürüdü babasına gitti, anlattı, anlattı, anlattı ve can istedi. Babası; ‘dünya tatlı, can değerli. Canımı veremem.’ dedi.”

Dumrul’un Babası’nın hareket düzeni satrançtaki KALE adlı taşın hareketlerinden esinlenilerek oluşturulmuştur. Buna göre; Dumrul’un Babası oyun alanında hep doksan derecelik dönüşler yaparak düz bir doğrultuda yürüyüşünü gerçekleştirir. Dumrul’un Babası’nın hareketleriyle eş zamanlı olarak, çalışmanın başından beri satranç tahtasının üzerinde asılı durmakta olan özel üretim KALE taşı Dumrul tarafından yere indirilir ve ışıkla oluşturulan satranç tahtasının üzerinde hareket ettirilir. Dumrul Babası’na olanları anlatır ve kendi canının yerine Babası’nın canını ister. Dumrul’un Babası yürüyüş esnasında Dumrul’un can talebini belirgin bir şekilde reddeder. Tüm bu diyalog, koreografi düzenlemesi ile, sözsüz biçimde gerçekleştirilir. Diyalog esnasında Dumrul sıklıkla Babası’nın önüne çıkıp onun güzergahında can talebinde bulunur, bu talebi gören Babası ise keskin bir şekilde yönünü değiştirir.

Bu reddin ardından Dumrul viyolonselın asılı bulunduğu çapraz köşeye gider. Yayı eline alan Dumrul, Azrail’in kendi canını talep ederken çaldığı melodiden aklında kaldığı kadarını viyolonselde uygulama/taklit etmeye çalışarak Babası’ndan bir de bu şekilde can talep eder. Bu talebinin de net bir dille reddedilmesinin ardından Genel Işık yavaşça söner, Satranç Işığı yanmaya devam etmektedir.

6.8.7.Sahne 7

Dumrul yine atına binerek ışıktan oluşturulan satranç tahtasının yanına gider ve bir yandan aşağıdaki replikleri söylerken bir yandan da satranç tahtasının üzerinde asılmakta olan özel üretim FİL adlı taşı yere indirip tahta üzerinde oynatmaya başlar.

“Deli Dumrul, yürüdü anasına gitti, anlattı, anlattı, anlattı ve can istedi. Anası, Dünya tatlı, can değerli. Canımı veremem.’ dedi.”

FİL taşının satranç tahtasının üzerinde oynatılmasıyla eş zamanlı olarak Dumrul’un Anasını temsilen müzisyen perde ile seyircinin kesiştiği köşeden oyun alanına giriş yapar.

Dumrul'un Anasının oyun alanındaki ilerleyişi ile FİL'in satranç tahtası üzerindeki hareketleri birbirlerinin aynıdır. Dumrul'un Anasını temsilen sahnede ilerleyen müzisyen FİL'in hareketlerine benzer şekilde bir ilerleyiş gerçekleştirmektedir. Bir alt bacağı yerde sürünürken diğer ayağıyla kendini ileri doğru çekmektedir. Buna ek olarak tek kolu yerden destek alırken diğer kolu, filin hortumunu temsilen, başının üzerinden ileriye doğru uzanmaktadır. Ingmar Bergman'ın "Yedinci Mühür" adlı filminde Şövalye ile Azrail'in meşhur satranç karşılaşmasına bir gönderme de burada yapılmaktadır.

Dumrul'un Anası, tıpkı Babası gibi, oğlunun kendinden can talebini reddeder. Dumrul atına binerek çapraz köşedeki viyolonselini yanına gider. Yayı eline alan Dumrul, Azrail'in kendi canını talep ederken çaldığı melodiden aklında kaldığı kadarını viyolonselde uygulama/taklit etmeye çalışarak Anası'ndan bir de bu şekilde can talep eder.

Duyduğu melodiye kayıtsız kalamayan Dumrul'un Anası kendi eksenini etrafında dönerek ayağa kalkar ve Dumrul'a doğru döner. Anası'nın, can talebine, kayıtsız kalmadığını gören Dumrul koşarak Anası'nın yanına ve dolayısıyla oyun alanının ortasına doğru ilerler.

Doğumu simgeleyen bir koreografi düzenlemesi bu sırada gerçekleştirilir. Koreografinin ardından Dumrul'un Anası, yerde yatmakta olan Dumrul'u sahnenin ortasında bırakıp gider. Dumrul yine canının yerine aradığı canı bulamamıştır. Genel Işık yavaşça sönerken Satranç Işığı yanmaya devam eder.

6.8.8.Sahne 8

Oyuncu/dansçı karanlıkta şu replikleri söyler:

"Canı yerine can bulamayan Deli Dumrul karısıyla vedalaşmak için izin istedi, yola koyuldu ve olan biteni anlattı."

Repliklerin duyulmasının ardından Genel Işık düşük dereceli olarak açılır. Dumrul, viyolonselini önünde; Dumrul'un Karısı ise ışıkla oluşturulmuş olan satranç tahtasının önünde çapraz köşede durmaktadır.

Dumrul ile Dumrul'un Karısı'nın vedalaşma sahnesi olan bu sahne, aynı zamanda çalışmanın son sahnesidir.

'Öpücükler düeti' diye anılan ilk kısımda Dumrul ve Dumrul'un Karısı birbirlerine öpücük göndererek adeta konuşurlar. Birbirlerine gönderdikleri öpücükler Mahler'in 1. Senfoni'sinin 3. Bölüm'ünün hüzünlü melodisinin ritmik bir icrasıdır. Melodinin ortasında Dumrul ve Dumrul'un Karısı birbirlerine doğru koşup, sahnenin ortasında, birbirlerine sarılırlar. Dumrul'un Karısı, Dumrul'un kucağına sıçrar ve ikili bu şekilde bir yandan Öpücükler Düetini devam ettirirken bir yandan da koreografi düzenlemesini icra ederler. Düzenlemenin ve Öpücükler Düeti'nin bitmesine yakın Dumrul, kucağında Karısı ile birlikte, yürüyerek viyolonsel olduğu yere gelip Karısı ile ayrılır.

Dumrul'un, Karısı'nı viyolonsel olduğu yere bırakmasının ardından Vedaya Geçiş Düeti adı verilen bölüm başlar. Mahler'in aynı eserinin aynı bölümünün bu kez farklı bir şekilde icra edildiği duyulur. Bir notayı Dumrul öpücükle seslendiriyorken takip eden notayı Dumrul'un Karısı viyolonsel ile çalmaktadır.

Zamanla Dumrul'un öpücükleri sona erer ve sadece viyolonsel tarafından çalınan melodi eşliğinde, sahnenin tamamına yayılan bir dans düzenlemesi olan Veda Dansı başlar.

Dansın sonunda Dumrul satranç tahtasının önüne varır ve boynundaki AT kolyesini çıkararak satranç tahtasının üzerine yavaşça bırakır. Bu esnada Dumrul'un Karısı Veda Dansı'ndaki melodiye pizzicato olarak başlar. Bu pizzicatolar ile Karısı'na doğru geri geri çekilmeye başlayan Dumrul, Karısı'nın yanına kadar gider. Bir süre viyolonseli birlikte çalarlar. Ve bu sefer Karısı kendi canını feda etmek için, satranç tahtasına doğru yürümeye başlar.

Dumrul, baş başa kaldığı viyolonsel ile Azrail Solo'nun ilk altı ölçüsünü çalarken eş zamanlı olarak Dumrul'un Karısı satranç tahtasının yanına uzanır. Bu andan itibaren Dumrul, viyolonsel üzerindeki kendi ses araştırmasına başlar. Viyolonseli bazen arşe ile bazense tek başına kullanarak çeşitli sesler üretir. Ürettiği bu sesler ile beraber bir yandan enstrümanı tanırken bir yandan da eser boyunca duyduğu şeyleri taklit etmeye çalışarak kendince anlamlı bütünler elde

eder. Araştırması esnasında yayı, viyolonselın kulakları ile küçük eşiği arasında kalan tellere sürterek kullanmayı öğrenir. Buradan çıkan seslere eşlik eden keskin hareketlerle beraber Tanrı'yla pazarlığının sonuçlandığı Satranç Işığının sönmesiyle anlaşılır. Orijinal hikayede bahsi geçtiği üzere Dumrul'un Anası'ndan ve Babası'ndan alınan canlar Dumrul ile Dumrul'un Karısı'na eklenmiştir. Bu araştırmada Dumrul'un, viyolonselın köprüsü ile kuyruğu arasındaki bölümde elde ettiği melodi ile beraber Dumrul'un Karısı viyolonselde doğru geri gelmeye başlar. Dumrul, kendince anlamlı olan bir ses öbeğini tekrarlı biçimde çalmaktadır.

Bu esnada Dumrul'un Karısı viyolonsel ve Dumrul'un yanına kadar gelmiştir. Ansızın Viyolonsel Işığının içine girerek Dumrul'un elinden arşeyi yavaşça alır ve Dumrul ile viyolonselın arasına yerleşir.

Dumrul'un Karısı arşe ile Dumrul ise Karısı'yla aynı anda pizzicato bir şekilde viyolonseli çalmaya başlarlar. Dumrul, Dumrul'un Karısı ve viyolonsel tek vücut olmuş biçimde Final Triosu diye adlandırılan bölümü bitirirlerken tüm ışıklar yavaşça söner.

III. KISIM

Araştırmanın üçüncü kısmı olan son kısmında yaratılan “dumrul” adlı eserin prova sürecinde yaşanan aksiyomlar, eserin yaratılmasına ilham veren yapıtlar ile ilişkisi, viyolonselın transkripsiyonunda kullanılan eserler, bir müzisyenin bedeniyle iletişime geçme süreci, bir oyuncunun müzik ile iletişime geçme süreci, viyolonselın yan öge olmaktan çıkıp, hem bir karakter olarak hem de müzik icra etmesi durumu literatürdeki kaynaklar ile destelenerek tartışma ve sonuç bölümünde incelenmiştir. Araştırmada yararlanılan kaynakların bulunduğu kaynakça ve ekler bölümü de bu kısımda yer almaktadır.

7.TARTIŞMA VE SONUÇ

Birden fazla disiplin arasında iletişimi kuran disiplinlerarasılık, dünyayı algılayış biçimimizin dönüşmesi ve dolayısıyla dünyaya farklı perspektiflerden bakma gerekliliğinden ortaya çıkmıştır. Belki de bugüne kadar müzik ile yapılmış disiplinlerarası işlerde, ya disiplinlerarasılık kavramı yanlış kullanılmış ya da çokdisiplinlilik kavramından kasti olarak kaçılmıştır. Çünkü incelendiği ve araştırıldığı kadarıyla disiplinlerarası işlerdeki müzik kullanımı sadece anlamı besleyen, yancı, destekleyici bir disiplin olarak kullanılıp esas olan performansa dair aktif bir söylem yaratmak için kullanılmamıştır.

Bu çalışma içinse, viyolonselın transkripsiyon yoluyla disiplinlerarası bir performansta kullanılmasına yönelik bir deneme gerçekleştirilmiştir. Bu deneme, yaratımdan sahnelenme sürecine kadar var olan, kısmıyla araştırmanın bulgularını oluşturmaktadır. Çalışma sürecinde elde edilen araştırma bulguları, araştırmacının süreç boyunca edindiği tecrübeler bakımından değerlendirilecektir.

“dumrul”da müzik kullanımının da disiplinlerarasılık çerçevesinde etkin bir biçimde bulunabilmesi için müzisyenin kendi alanındaki geleneksel olan ve belki de bu sayede görece konforlu hissettiği yerden çıkması gerekmiştir. İlk etapta kaygan ve belirsiz gözükken yeni alan içinde temkinli adımlar atılma zorunluluğu hissedilse de prova sürecinde engeller bir bir aşılarak müzisyenin bu birliktelik içinde kendini yeni bir konfor alanında hissetmesi sağlanmıştır. Bu sayede müzik ve müzisyen, “dumrul” performansının akışında oldukça etkin bir biçimde yer almıştır.

Performans sanatlarında kullanılan malzemeler ve imkanların çeşitli olması disiplinlerarası iletişim sonucunu doğurmaktadır. Günümüz tiyatrosu 1960 yılların geleneksel tiyatro anlayışından farklı bir noktaya evrilmiştir. Oyunun metinleri parçalanmış, zaman ve mekan kavramı farklılaşmıştır. Bu perspektiften bakıldığında performans sanatı tiyatroya yakın bir anlayışta gibi gözükse de belirli bir süreye ya da mekana ve belirli bir metine bağlı kalmaksızın doğabilmesi onu tiyatrodan ayrı ele almamızı sağlayan yapının

oluşmasını sağlamıştır. O an gerçekleşen ve o an içerisinde performansı doğrudan ya da dolaylı etkileyebilecek tüm faktörler, seyircilerin tepkileri dahi performans sanatının bir parçasıdır. Sahne sanatları kavramında ise insan bedeninin oluşturduğu sese, performans, en önemli ayrımlardan biri olan önceden ayarlanmış ve prova edilmiş bir yapıya dayalı olmasıdır. Performansı doğrudan ya da dolaylı şekilde etkileyecek durumların söz konusu olması sanatın bir parçası olarak değil, ortaya çıkan aksi bir durum olarak nitelendirilir. Dogma kalıplar içerisinde olmasa da sahne sanatlarında metine dayalı belirli bir akışın olması gerekmektedir.

Fakat Aydoğan(2008)'e göre “ *performans sanatı, diğer bir adıyla gösteri sanatı* ” açıklaması performans ve sahne sanatları arasındaki ince ayrımı ortadan kaldırır niteliktedir.

“dumrul” performansı ise performans sanatının kimi özellikleriyle benzeşiyor olsa da performans sanatı örneği değildir, olamaz. Eserin performans anlarında raslantısal bir biçimde oluşacak birden fazla kısmı olsa bile geneli yazılı bir akışa bağlıdır. Dolayısıyla “dumrul” sahne sanatlarının içinde bulunan bir sahne performansıdır.

“dumrul”da, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesi’ndeki 6 karakterin temsilini sahnedeki 3 unsurla yapmak anlaşılabilirlikten uzaklaşılması problemini doğuracaktı. Tanrı Işığı olarak adlandırılan ışığın kullanılması sayesinde sahnedeki unsurların kombinasyonları çeşitlenerek yeni temsiller üretilebilmesi sağlanmıştır. Müzisyen, viyolonsel sahne ortasında bir araya geldiğinde Azrail, Tanrı Işığı bu ikiliye dahil olduğunda ise ortaya çıkan kombinasyon ile Tanrı temsil edilmektedir. Aynı şekilde; anlatıcı sesi olarak duyduğumuz oyuncu/dansçının sesi de yalnızca sahnede Tanrı Işığı yanarken duyulmaktadır. Bu sayede belki farkına varılması kolay olmayan detaylarla, anlam, derinlemesine incelendiğinde çelişkisiz olacak biçimde kurulabilmiştir. Dumrul’un kendisi hariç her rol kendine özel kombinasyonlarla oluşturulmuştur. Müzisyen ve köşeli hareket Dumrul’un Babası’nı, müzisyen ve çapraz hareket Dumrul’un Anası’nı, müzisyen ve tavandan bağlı viyolonsel Dumrul’un Karısı’nı, müzisyen ve sahneye sabitlenmemiş viyolonsel Azrail’i,

müziyen ve sahneye sabitlenmeyen viyolonsele ek olarak Tanrı Işığı açık olduğunda ise Tanrı temsil edilmiştir. Dumrul'un Babası ve Anası'na bağlam içinde başka bir anlam katmanı da eklenmiştir. Sahnede yer alan Satranç Tahtası ve kullanılan satranç taşları, koreografik açıdan performansı desteklemiş ve bu benzerlik ile birlikte Ingmar Bergman atfının görselleştirilmesi de sağlanmıştır.

Görüldüğü üzere müzisyen sadece kendi disiplini içinde yaptığı icraların aksine bu çalışmada bir hayli hareket etmiştir. Hatta çalışma boyunca, kendi disiplinindeki benzer şekilde oturarak viyolonsel çaldığı anlarda oturduğu yer ya partnerinin tavana bakan tabanları ya da partnerinin ensesi ile omuzlarının keşişim noktalarıdır. Müzisyen, bu çalışma boyunca, icracılık bilgisini ve tecrübesini, bedensel devinim ile birleştirmek suretiyle bir performansçıya dönüşmüştür.

İkinci kısmında bahsedilen “dumrul” adlı eserde müzisyenin de enstrüman çalmak dışında sahne içerisinde birbirinden farklı, esasa dair etken görevler üstlenmesi ile aynı zamanda geleneksel viyolonsel duruşunun dışına çıkmış, özgün tutuş pozisyonları görülmektedir. Müzisyen viyolonseli farklı şekillerde tutuş biçimleri üreterek performans içerisindeki özgürlüğünü arttırmış, geleneksel ve durağan pozisyonuna nazaran sahnedeki etkinliğini disiplinlerarasılık bağlamında arttırmıştır. Tabii ki bu kullanım biçimleri çalıcılık performansını etkilemiştir. Viyolonsel virtüözünün formunu dönüştürme çabası, farklı biçimlerin içinde var olma arayışı doğal olarak virtüöziteyi olumsuz yönde etki etmiştir. Disiplinlerarası bir çalışmada daha etkin biçimde varlık göstermek adına belki de yüzyılların optimize ettiği icra formuna sadık kalınmamıştır. Araştırmanın temeli; müziği ve viyolonseli buna bağlı olarak da müzisyeni disiplinlerarası bir performansın içinde daha çok var etme, etkin kılma amacına dayanmaktadır. “dumrul” eserine bu gözle bakıldığında belki de sekteye uğrayan virtüözite bu haliyle istenen şeye tam olarak hizmet etmektedir.

Müzisyen ile yapılan teknik dans çalışmalarıyla beraber, müzisyenin bedeni hareket alanında özgürleşmiş, provalar esnasında yapılan doğaçlamaların verimlilik düzeyi yükselmiştir. Bu sayede oyuncu/dansçı ve

müzisyen daha uyumlu hareket edebilir hale gelerek “dumrul” performansına yönelik fiziksel araştırmalar daha cesaretle yapılır olmuştur.

Araştırmada oyuncu/dansçı olarak hitap edilen Ertürk Erkek, aynı zamanda “dumrul”un yönetmeni, sürecin yönlendiricisi olarak da bulunmuştur. Bir yapının hem kabuğunu hem de içini oluşturan ögelerden olma deneyiminin zaman zaman zorlayıcı tarafları açığa çıkmıştır. Performansın bu kadar içinde bir yerde bulunurken bir anda dış göz olup tarafsız bir yerden “dumrul”a bakma gerekliliği, yaratım sürecindeki bazı sorunların çözümlünü kolaylaştırmasıyla birlikte bazı kolay sorunların çözümlünü de güçleştirmiştir.

Eserde oyunculuk ve dans disiplinleri yanı sıra kullanılan müzik, geleneksel yöntemlerin dışında sahnede varlığını sürdürmektedir. Çünkü ne oyunculuk ne de dans disiplini sadece kendileri olarak bulunmamışlardır. Bu anlamda sahnede var olan her disiplin kendi geleneksel varlık biçimlerinden uzaklaşarak ortak bir paydada buluşup yeni bir biçim kazanmıştır. Eser için oluşturulan koreografide müzisyen ve oyuncu/dansçının sadece kendi kendine hareket edebilen unsurlar olarak değil aynı zamanda müzisyen, oyuncu/dansçı ve oluş amacından farklı kullanım şekilleriyle viyolonselın bir aradalığı dikkate alınmıştır. Bu sayede çalışmada çeşitli solo, düo ve trio bölümleri yaratma olanakları doğmuştur. Elde edilen bu birliktelikler yeni ve farklı ifade olanaklarının gelişmesini sağlamış, Deli Dumrul Hikayesi’nin disiplinlerarası bir biçimde anlatılabilmesini mümkün kılmıştır.

Disiplinlerarası performans sanatlarında viyolonselın transkripsiyon yoluyla kullanılması; müzisyenin ve müziğin bu çalışmada ana unsur haline gelebilmesini sağlamış, anlam bütünlüğü bakımından büyük bir yer kaplayabilmesine bir kapı açmıştır. Anlamla estetiğin arasında bir köprü oluşturup istenilen her anlama hizmet edebilecek ve besleyecek şekilde çalgıyı kullanma yolunda, repertuarın sınırlarını tümüyle ortadan kaldıran/açan bir anahtar olmuştur. Transkripsiyon sayesinde açılan yeni ufuklarla beraber genişleyen kullanım alanlarıyla, bu araştırmadaki müzik kullanımının kapladığı alan arttırılmış ve kurulan disiplinlerarası bu yapının olmazsa olmaz parçalarından biri haline gelmesi sağlanmıştır.

“dumrul”da müziğin etkin kullanılabilmesi için müzisyen kendi konforlu alanından ayrıлып yeni bir konfor alanı yaratırken oyuncu/dansçının da kendini dönüştürmesi/başkalaştırması kaçınılmaz olmuştur. Araştırma içinde oyuncu/dansçı olarak anılan Ertürk, lisans eğitimini oyunculuk alanında tamamlamasının ardından akademik düzeyde dans eğitimi almıştır. Buradan bakıldığında oyunculuk temeli üzerine dans becerilerini inşa etmiştir. Fakat “dumrul”daki bulunuşu halihazırda oyuncu/dansçı olmasının üstüne müzik kullanımına dahil olmasını da gerektirmekteydi. Dolayısıyla oyuncu/dansçı da içinde konforla hareket edebileceği müziksel bir söylem bularak “dumrul”daki müzik kullanımının bütüne hizmet edebilir olmasına büyük katkı sağlamıştır.

“dumrul” performansında dikdörtgen biçimindeki sahenin iki uzun kenarının seyircilere ayrılması ve dolayısıyla iki kısa kenarının boş bırakılması, hikayenin üzerine kurulu olduğu kuru çayı temsil etmek için tercih edilmiştir. Performans, seyircilerin kıyıları oluşturmakta olduğu kuru çayın içinde gerçekleştirilmektedir. Bu kullanım biçimi, önemli filozof Heraklitos’un meşhur ‘aynı nehirde iki kez yıkanılmaz’ önerisinin de altını beslemektedir. Bu öneriden hareketle, sahne kullanımının bu şekilde organize edilmesi sayesinde, her temsilin birbirinden farklı olduğu ve bu farklılığın da disiplinlerarası performansların özellikleri arasında bulunduğu altı çizilmektedir. Aynı zamanda sahnede kullanılan ışıklardan biri sayesinde elde edilen satranç tahtası imgesiyle Ingmar Bergman’ın Yedinci Mühür adlı eserine gönderme yapılmaktadır. İçerik bakımından Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesi’yle Bergman’ın ‘Yedinci Mühür’ filminin benzerliğinin ve “dumrul”daki metaforik kullanımının, seyirci tarafından daha anlaşılabilir olması hedeflenmektedir.

Kostüm seçiminde Neşet Günal’ın Atlas Tarih Dergisi’nde yayınlanan, Dumrul’un Karısı’nı temsilen çizdiği resimden yararlanılmıştır. Resimde görülen kırmızı elbise, coğrafyamızda simgeleşmiş “Kırmızılı Kadın” fotoğrafıyla da benzer olduğu için çizimdeki tona sadık kalındı. Müzisyenin temsil ettiği bu imajın belirginleşmesi adına Dumrul’un kıyafetleri bilinçli olarak silik tonlardan seçilmiştir.

Mahler'in senfonilerinden elde edilen transkripsiyonlara, müziğin "dumrul"u daha çok besleyebilmesi adına, bazı ufak eklemeler yapılmıştır. Yapılan bu eklemeler sayesinde, hali hazırda son derece kıymetli olan Mahler'in senfonilerinden seçilen ilgili bölümler, "dumrul" adlı performansta müziğin etkin kullanılması adına, müzik tarihi ve çağdaş icra tekniklerinden yararlanılarak eser içinde yeniden kıymetlendirilmiştir. Müzik tarihinden elde edilen bilgilerden esinlenilerek, Mahler'in senfonilerinin seçilen bölümlerindeki bazı noktalarda kullanılan, uyumsuz aralıklar ve viyolonsel çalımına eklenen çağdaş teknikler sayesinde, müziğin, eserin toplamına daha fazla hizmet edebilir olması sağlanmıştır.

Müzik aletlerinin sahne üzerinde yan unsur olmaktan çıkıp bir ana unsur haline dönüşmesi durumuyla alakalı sanat eserlerinin dünyada ve ülkemizde az sayıda örneği vardır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Çağdaş Dans Bölümü ve Sahne Sanatları Bölümü Başkanlığı yapmış olup aynı zamanda koreografik yapan, modern dansı tanıtan ve onlara uygun repertuvar parçaları üretmekte olan Aydın Teker'in bu alanda eserleri bulunmaktadır. Teker, dansının ve ilhamının çıkış noktasının uzaydan geldiğini söylemektedir. Beden ile mekan arasında "SIKI-Ş (TIR) MAK" ve "Dans Sergisi" gibi eserlerin ortaya çıkmasına neden olan çok daha derin yeni ilişkiler ortaya çıkarmıştır. Avrupa Birliği Kültür Programı'nın desteğiyle NEXT STEP tarafından ortak üretilen proje; eski bir arpçı ve dansçı Ayşe Orhon ile birlikte yaratılan "hars", bir insan vücudu ile arp arasında, beklenmedik ilişkilerin durmaksızın araştırıldığı yaratıcı bir ortak yaşamdır. Yapılan bu çalışmada arpın ve arpçının birlikte oluşturduğu bir kompozisyondan söz edilir, hiçbir zaman herhangi bir tanıma yerleşmez, ancak sürekli olarak yeni ortak yaşam biçimleri ortaya çıkarır. "harS, genetik olarak değil, fiziksel ve kinetik olarak tasarlanmış bir mutantın fantazmik görüntülerini oluşturur."

(<https://aydinteker.com/choreography/hars/>., Erişim tarihi: 16 Ocak 2021)

Sonuç olarak bu çalışmayla, viyolonselin transkripsiyon yoluyla disiplinlerarası bir performansta kullanılabildiği görülmüştür. Bir viyolonsel sanatçısı olan araştırmacı enstrümanını bugüne kadar tanıdığından farklı

yönleriyle tanıma ve kullanma fırsatı bulmuştur. Müzisyen uzun yıllardır icracısı olduğu enstrümanını, bu araştırma vesilesiyle, daha önce kullanmadığı biçimlerde kullanmayı tecrübe etmiştir. Disiplinlerarası bu araştırmanın, doğası gereği, talep ettiği üzere geleneksel formlar çağcıl tekniklerle bükülerek; ortak, yeni bütünlerin peşine düşülmüştür. Hiç kuşkusuz transkripsiyon, geçmişten günümüze kadar olduğu şekliyle bugün de yeniye giden kapının anahtarı olmuştur. Yine çağının gerektirdiği şekilde bilhassa enstrümanla ve enstrümanın üzerinde yapılan araştırmalar/denemeler yeni ve farklı kullanım biçimlerinin tecrübe edilmesine olanak sağlamıştır. Bu yönüyle diğer müzisyenlere ilham olabilme ve belki de diğer müzisyenlerin kendi alanları dışında yapacakları denemelere önyak olma potansiyeline sahiptir. Disiplinlerarası bir çalışmaya doğru giden sancılı süreçte farklı disiplinlerle sürekli olarak etkileşimde bulunmanın açığa çıkarttığı merak, özgürlük ve cesaret sayesinde belki de icracılık konumundan yaratıcılık konumuna doğru yol alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Adar Ç. ve Kor G.(2016). Konservatuvarda Eğitim Alan Öğrencilerin Diğer Sanat Dallarına
- Yönelik Algısını Üzerine Bir İnceleme. Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 30, Eylül 2016, S. 393-409
- Akkaya E. (2012). Orkestral Viyola Repertuarı İçin Çalışma Kılavuzu. Sanatta Yeterlilik, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akyunak AG. (2017). Visconti'nin "Venedik'te Ölüm" Filminde Metinlerarasılık ve Müziğin (Baş) Rolü. Sanat {&} Tasarım Dergisi.
- Aydoğan K. B. (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı. Art-E Sanat Dergisi, 1(1), 1-17.
- Bakanlığı ÇVSG., ve Müdürlüğü, İ. Sahne ve Gösteri Sanatlarında Tehlikelerin Tespiti.
- Budak S. (2003).Psikoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Can ÜK., Güneç BC. (2019) Türkiye'de Gitar Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. Eğitim Bilimlerinde, 132.
- Çalışlar A. (1995). Tiyatro Ansiklopedisi. TC. Kültür Bakanlığı, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çatıklar A. (2010). Romantik Alman Liedlerinde Gustav Mahler'in Yeri (Doctoral Dissertation, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- ÇokamayB. (2017). Piyano Müziğinin Yaylı Çalgılar Orkestrasına Transkripsiyonunda
- Karşılaşılan Güçlükler Ve Bunlara Yönelik Çözüm Önerileri. İdil, 2017, Cilt 6, Sayı 35, Volume 6, Issue 35
- Deveci H., Belet, D. ve Türe, H. (2013). Dede Korkut Hikâyelerinde Yer Alan Değerler. Electronic Journal Of Social Sciences, 12(46).
- Duman B., Aybek B. (2003). Süreç-Temelli Ve Disiplinlerarası Öğretim Yaklaşımlarının
- Karşılaştırılması. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (11), 1-12.

- Efe, M., Bilgin, S. ve Sonsel, ÖB. (2019). Orkestra Ve Oda Müziği Eğitim Repertuarı Sorununa Yönelik Piyanodan Yaylı Çalgılar Orkestrasına Aktarım Modelleri. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 97, Ekim 2019, 246-262
- Eğilmez B. (2015) Ursula K. Le Guin İçin Farklılık Ve Eşitlik: Diyalog, Diyalojik Roman ve Disiplinlerarasılık. Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi Yıl: 2015, Sayı: 4, 144-167
- EkiciA. (2007). İsveç Sinemasından Bir Auteur: Ingmar Bergman Ve “Yedinci Mühür”. Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi.
- Ergin M. (1997). Dede Korkut Kitabı I. 1. Ankara: Türk Dil Kurum Yayınları.
- Fışkın Ü. (2018). Gioseffo Zarlıno’nun Batı Müziği Teori Tarihindeki Önemi. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 5(8), 92-105.
- Günay U. (2000).Dede Korkut Kitabı ve Toplumsal Değerlerin Tahlili. Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay. s.191-202.
- Gürçay S. (2016). Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesinin Gösterge Bilimsel Açıdan İncelenmesi. Aydın Türklük Bilgisi Dergisi, 3, 23-48.
- İlim F. (2018). Aristoteles’ te Müzikal Terimlerin Anlamı Ve Kullanımı.
- İslamoğlu AH. (2009). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Kaplan A.(2016). Müziği Anlama Sürecinde Müzikoloji Ve Disiplinlerarası Kimliği, I.Ulusal Müzik Ve Sahne Sanatları Sempozyumu, Türkiye
- Kaptan S. (1998). Bilimsel Araştırma Ve İstatistik Teknikleri. Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri
- Karabaş PA., İşleyen F. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları. Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), Yıl: 2016, Sayı: 2(2), 340-350

- Karaçam Z. (2013). Sistematik Derleme Metodolojisi: Sistematik Derleme Hazırlamak İçin Bir Rehber. Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi, 6(1), 26-33.
- Kaya Y. (2017). Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak “Melezlik”. Sanat Ve Tasarım Dergisi, (20), 165-182. DOI: 10.18603/Sanatvetasarim.370751
- Kırbaş D. Ve Çevik, FE. (2017). Bilimsel Araştırma Yöntemleri Ve Araştırma Etiği. İstanbul: Nobel Tıp Kitapevleri
- Onan BÇ. (2016). Çağdaş Sanat Öğretiminde Disiplinlerarasılık: Fenomenoloji Çalışması (Doktora Tezi)
- Önder Başarır, F. (2016). JS Bach’ın Kayıp Keman Konçertoları: Orijinalite, Transkripsiyon, Yeniden Yapılandırılış Süreci.
- Özgür R. (2011). Disiplinlerarası Sanatsal Eğilimlerde Öze Dönüş Ve Demokratikleşme Süreci. *Yedi*, (6), 65-68.
- Ranjbari M. ve Birel AS.(2020) Tofiq Quliyev’in “Qızıl Üzük” Eserinin Şan Ve Klasik Gitar İçin Uyarlanması. Sanat Dergisi, (36), 165-174.
- Say A. (2005). “Transkripsiyon”. Müzik Sözlüğü İçinde, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları,
- Saydam M.B. (2017). Deli Dumrul’un Bilinci. 4. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Selçuk, E.(2017) Kadim Sözcüklerle Yeni Cümleler Kurmak: Ron Mueck. Sanat Dergisi, (34), 56-66.
- Sophia SM. (2010). An Interdisciplinary Approach To Art Appreciation. New Horizons İn Education, Vol.58, No.2, P93-103
- Sun H. (2004). Studies And Performances Of Transcriptions For Cello From The Violin Repertoire, (Doktora Tezi). Universty Of Maryland – Universty Libraries DRUM
- Sungurtekin Ş., Bilhan D. (2017). Sanatı Anlamaya Yönelik Müzik, Dans/Devinim Ve Resim
- Alanlarını Kapsayan Disiplinlerarası Bir Sanat Eğitimi Uygulaması. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Yıl: 2017 Cilt: 50 Sayı: 2, 105-125
- Şahin A. (2018). “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesi” nde Yapı.

- Şen Ü. (2010). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (1), 343-360
- Uşen Ş. (2018). Postmodernizm Kavramının Müzik Ve Sahne Sanatlarına Yansımaları. The Journal Of Academic Social Science , 558-570.
- Yılmaz S. (2020). Sahne Sanatlarının Eşikselliği: Geçiş Ritüelleri Bağlamında Bir Alan Araştırması. Konservatoryum, 7(1), 41-56.
- Abalı HG. ve Alkuş MA., Tampere Sistemde Ve Arel-Ezgi Sisteminde Aralıklar <https://Www.Ekitaprojesi.Com/Wp-Content/Uploads/TampereSistemde-Ve-Arel-Ezgi-Sisteminde-Aral%C4%B1klar-%C3%96rnek.Pdf> 1.01.2021.
- Boyd M. (T.Y.). “Arrangement,” Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332> 09.02.2020
- İlyasoğlu E. <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimlerisozlugu.html> 17.01.2021
- Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1904]. Plate 8951. <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP111956-SIBLEY1802.15647.1cc7-39087009398233score.pdf> 18.02.2021
- Leipzig: C.F. Peters, 1904. Plate 8952. https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/65/IMSLP36334-PMLP08063-mahler-symphony_no.5-tpt1.pdf 18.02.2021
- Miral, HH., Ortaçağ’da Triton (Şeytan Aralığı) ve Notaların Eşitsizliği Üzerine, <https://hatimetmiral-2016.medium.com/tri%CC%87ton-%C5%9Feytan-arali%C4%9Fi-ve-notalarin-e%C5%9Fi%CC%87si%CC%87zli%CC%87%C4%9Fi%CC%87-%C3%BCzeri%CC%87ne-4e58b338ba44> 10.02.2021
- Senfoni No:1 (Mahler) [https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._1_\(mahler\)](https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._1_(mahler)) 11.01.2021
- Senfoni No:5 (Mahler) [https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._5_\(mahler\)](https://en.wikipedia.org/wiki/symphony_no._5_(mahler)) 11.01.2021

Tekiner H. <https://www.andante.com.tr/tr/4584/LeydenSokaklarinda-Psikanaliz-Mahler-freud-Bulusmasi> 15.01.2021

Teker A. <https://aydinteker.com/choreography/hars/> 16.01.2021.

Vienna: Universal Edition, 1906. Plate U.E. 2931.

<https://imslp.hk/files/imglInks/euimg/2/28/IMSLP541238-PMLP15427->

[Mahler - Symphony No.1 Mvt.I \(complete score\) \(etc\).pdf](#) 18.02.2021

<https://dmags.net/yayinlar/atlas-tarih/subat-mart2019/1052317.01.2021>

EKLER

Ek_1



Fotoğraf.1:Intro

“dumrul”un açılış sahnesinden olan bu fotoğrafta müzisyen oyuncu/dansçının omuzları ile ensesinin kesişim noktasında oturmaktadır. Müzisyen ve viyolonsel sahnede, fotoğrafta görüldüğü gibi, havada süzülüyormuşçasına görülmektedir.



Fotoğraf.2:Prova

Provalardan bir görüntü, Intro sahnesindeki taşıma çalışılmakta.

Ek_2



Fotoğraf.3:Gölge Oyunu



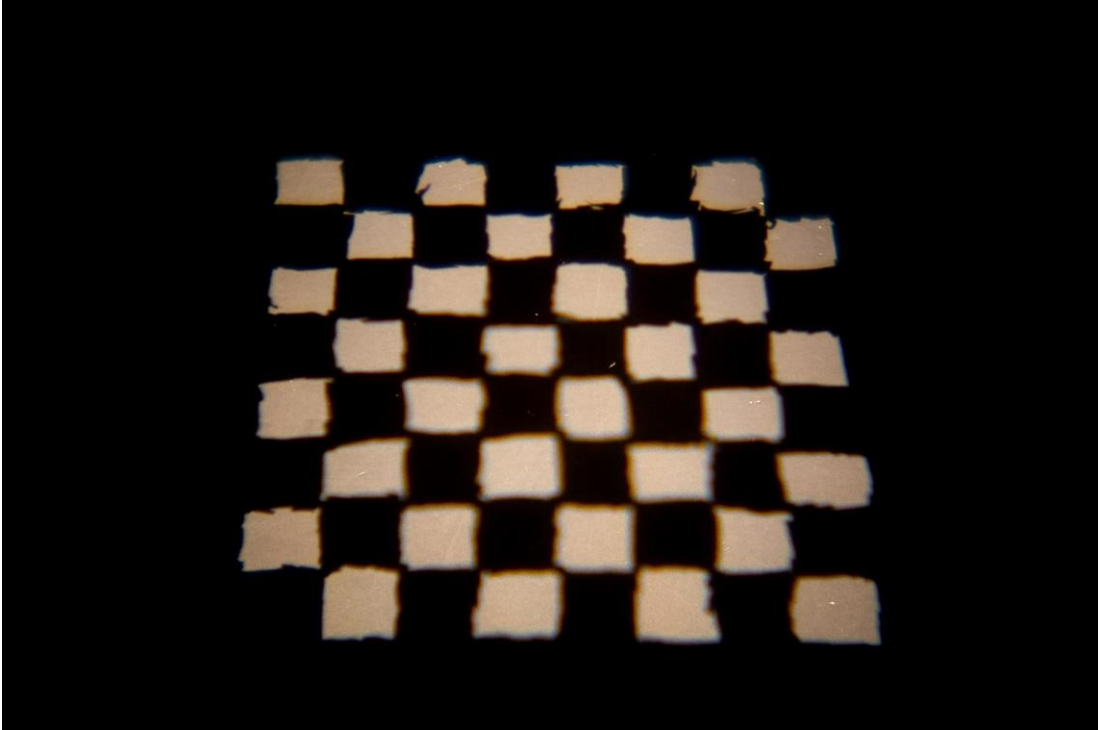
Fotoğraf.4:Azrail Solo

Viyolonselın “dumrul” performansı içindeki ayakta kullanılış şeklini gösteren bir fotoğraf

Ek_3



Fotoğraf.5:Düello



Fotoğraf.6:Satranç Tahtası

Özel üretim gobonun profil adlı sahne ışığına yerleştirilmesiyle elde edilen ışık.

Ek_4



Fotoğraf.7: AT



Fotoğraf.8:KALE ve FİL

“dumrul” performansında kullanılan satranç taşları.

Ek_5**Fotoğraf.9:Dumrul, Babası'ndan can ister**

Dumrul'un canı yerine can bulmaya çalıştığı bu sahnede viyolonsel sahnenin köşesinde, tavana asılı bir şekilde durmaktadır.

**Fotoğraf.10:Dumrul'un doğum sahnesi**

Dumrul'un canı yerine can bulmaya çalışırken Anası'yla olan konuşması

Ek_6



Fotoğraf.11:Final Triosu



Fotoğraf.12:Neşet Günel'in Atlas Tarih Dergisinde Yayımlanan Çizimi

Ek_7

Symphonie N^o 5.

Trompete I.

I.

1. Trauermarsch.

Gustav Mahler.

in B. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

Solo
molto
Triolo flüchtig
Pesante.
Sempre ff
ff
Solo 3
Schwellen auf
Triolo flüchtig
al tempo
cresc.
ff
sf
ff
reluce
ff
ff
Plötzlich schneller. Lei-
denenschaftlich. Wild.

x) Die Auftakt-Triolen dieses Themas müssen stets etwas flüchtig-quasi acc., nach Art der Militärfanfaren-vorgetragen werden!

EDWIN F. KALMUS & CO., INC.
Publishers of Music
Boca Raton, Florida

A 2400

Fotoğraf.13:Mahler 5. Senfoni 1. Bölüm, Trompet Solo, İlk Sayfa

Ek_8

2 **Etwas gehaltener.** 7

1. u. a. 2. *sempre pp*

A-Klar. 1. u. a. 2. *pp*

Fag. 1. u. a. 2. *pp*

Contraf. *sempre pp*

F-Hörner. *pp*

Posaunen. *pp*

Tuba. *pp*

Pauken. *pp*

Gr. Tr. *p*

Tamtam. *p*

Erste Viol. *arco* **Etwas gehaltener.** *pp*

Zweite Viol. *arco* *pp*

Violen. *arco* *pp*

Vielle. *arco* *pp* *sempre pp*

Bässe. *pizz.* *pp* *sempre pp*

2 *p*

A-Klar. 1. u. a. 2. *sempre pp*

Fag. 1. u. a. 2. *sempre pp*

Erste Viol. *sempre pp* *espr.*

Zweite Viol. *sempre pp* *espr.*

Violen. *sempre pp* *got.*

Vielle. *dim.* *ppp* *ppp* *piangendo*

Bässe. *ppp*

Edition Peters. 8951

Fotoğraf.14:Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Orkestra Solosu, sf:7

Ek_9

8

A-Klar. 1 2/3

Fag. 1 2

Contraf. 1 2

F-Hörner 1 2/3/4

B-Tromp. 3 4

Posaunen 1 2/3/4

Tuba. 1 2/3/4

Pauken.

Gr.Tr.

Tamtam.

Erste Viol. pizz.

Zweite Viol. pizz.

Violen. dim. pizz.

Vcelle. dim. ppp arco sf ppp

Bässe. arco sf sf

Edition Peters. 8951

Fotoğraf.15:Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Orkestra Solosu, sf:8

Ek_10

9

3 Wie zu Anfang.

A-Klar. *f* *cresc.*

Fag. *pp* *f* *cresc.*

Contraf. *pp* *f* *cresc.*

F-Hörner. *pp* *p* *f*

B-Tromp. *p* *f*

Posaunen. *pp* *f* Pos. III. *p*

Tuba. *pp* *f*

Pauken. *pp* *f* *p* *f*

Gr. Tr.

Tamtam.

Violen. *f* *got.* *f* *cresc.*

Voelle. got. *pp* *f* *ff* *cresc.*

Bläse. got. *pp* *f* *ff* *cresc.*

3

Fotoğraf.16:Mahler, 5. Senfoni 1. Bölüm, Orkestra Solosu, sf:9

Ek_11

78

III.

1
Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen *)

Pauken *pp*
mit Dämpfer

SOLO

Contrabass *p*

2

1. Fag. *pp*

Kornett *pp*

Pauke *p*
mit Dämpfer

Cello *pp*

Bass *pp*

3

12.34. Fl. *pp*
etwas hervortretend

104. *p*

1. Clar. in B *pp*

1. Fag. *pp*

1. Horn in F *pp*

Tuba *pp*

Pauke *pp*

Tam-tam *pp*
mit Schwammschlägel

Viola *pp*
mit Dämpfer

Cello *pp*

Bass *pp*
pizz.
zur eine Hälfte

3

*)Anmerkung: Sämtliche Stimmen vom Einsatz bis zu „Langsam“ in gleichmäßigem *pp* ohne *crescendo*
U. E. 2981.

Fotoğraf.17:Mahler, 1. Senfoni 3. Bölüm, sf:76

Ek_13

Azrail Solo

Buse Bilginoglu

Birinci Kısım

Violoncello

5

Vc.

10

Vc.

16

Vc.

22

Vc.

26

Vc.

30

Vc.

35

Vc.

42

Vc.

* Enstrümanın kasasına sol el parmakları ile vurularak ritimler çalınabilir.

Fotoğraf.19:Azrail Solo, Birinci Kısım

Ek_12

"dumrul" Intro

arr. Buse Bilginoglu

Largo

ad lib.

Violoncello *pizz.*

7

Vc.

14

Vc.

19

Vc.

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The first staff is for Violoncello, starting with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and an 'ad lib.' (ad libitum) marking. The second staff is for Violoncello (Vc.), starting at measure 7. The third staff is also for Vc., starting at measure 14. The fourth staff is for Vc., starting at measure 19. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Fotoğraf.18: "dumrul" İntro

Ek_14

2

İkinci kısım

Bu kısımda; Dumrul'dan belirsiz zamanlarda gelen her hamle, tremolo ve inici-çıkıcı glissandolarla savuşturulur. Ardından melodide kalınan yerden devam edilir.

Vc. 

49 Vc. 

55 Vc. 

61 Vc. 

67 Vc. *sul pont.* 

72 Vc. 

77 Vc. 

83 Vc. 

89 Vc. *rit.* 

94 Düello *sona kadar sul pont.* 

100 Vc. 

Fotoğraf.20:Azrail Solo, İkinci Kısım ve Düello

Ek_15

106

Vc. 

112

Vc. 

117

Vc. 

120

Vc. 

122

Vc. 

Fotoğraf.21:Azrail Solo, Düello'nun Devamı

Dumrul'un canı yerine can bulma arayışı

Buse Bilginoglu

Violoncello 

Fotoğraf.22:Dumrul'un Canı Yerine Can Bulma Arayışı

Ek_16

Dumrul'un doğaçlaması

Buse Bilginoglu

Violoncello

pizz. \times \times \times \times \times \times simile

Fotoğraf.23:Dumrul'un Doğaçlaması

Öpücükler Düeti

Buse Bilginoglu

Dumrul

Dumrul'un Karısı

Sarılma esnasında

D.

D.K.

*Notaların ritmik değerleri baz alınarak performansçılar dudaklarıyla çıkardıkları öpücük sesleriyle bir düet yaparlar.

Fotoğraf.24:Öpücükler Düeti

Ek_17

Dumrul'un Veda Dansı ve Son Pazarlık

Buse Bilginoglu

Vedaya geçiş düeti



Veda Dansı



6



11

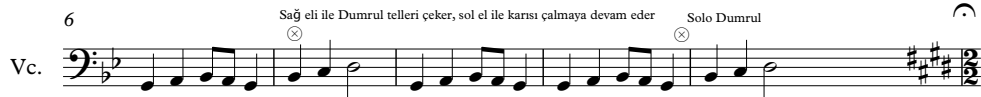


Dumrul'u geri çağırma

1 pizz.



6



Dumrul'un Karısı ölüme yürür

1



5



Fotoğraf.25: Dumrul'un Veda Dansı ve Son Pazarlık

Ek_18

Final Triosu

arr. Buse Bilginoglu

Dumrul'un Karısı

arco

mp

Dumrul

pizz. mp

4

D.K.

mf

D.

mf

9

D.K.

D.

12 rit.

D.K.

morendo

D.

Fotoğraf.26: Final Triosu

ÖZGEÇMİŞ

T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

**ÖZGEÇMİŞ*****Kişisel Bilgiler***

Adı Soyadı	Buse Bilginoğlu
------------	-----------------

Doğum Yeri	
------------	--

Doğum Tarihi	
--------------	--

İletişim Bilgileri

Telefon	
---------	--

e-posta	
---------	--

Adres:	
--------	--

Eğitim Bilgileri

Lise	Yarımca Lisesi
------	----------------

Lisans	Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Viyolonsel Bölümü
--------	--

Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı
---------------	---

Kariyer Bilgileri*

İş Deneyimi	
-------------	--

Kurs-Sertifika	
----------------	--

Aldığı Ödüller	
----------------	--

Üyelikler	
-----------	--

İlgi Alanları	
---------------	--

Referanslar	
-------------	--

İmza

* Doldurulması zorunlu değildir.