İLHAN K. MİMAROĞLU

MUSİKİ TARİHİ



VARLIK YAYINLARI

YAZARIN ÖBÜR KİTAPLARI :

Amerika Sesleri (Doğuş Basımevi. 1965)
Caz Sanatı (Yenilik Yayınları, 1958)
Onbir Çağdaş Besteci (Forum Yayınları, 1961)
Elektronik Musiki (Orkestra Yayınları, 1970)

İLHAN K. MİMAROĞLU

MUSİKİ TARİHİ

İkinci Basılış



VARLIK YAYINEVİ
Ankara Caddesi, İstanbul

FAYDALI KİTAPLAR : 13

Bu kitabın ilk baskısı
mart 1961 de yapılmıştır.

Varlık Yayınları, sayı : 1559
İstanbul'da Eko Matbaası'nda dizilmiş,
Ekin Basımevi'nde basılmıştır.
Mayıs, 1970

ÖNSÖZ

Üç yüz şu kadar sayfa içinde bir musiki tarihi! Bana sorarsanız çok uzun. Çok kısa diyecekler de çıkabilir ama. Bir musiki tarihinden ne istendiğine bağlı. Başlangıçlardan bugünlere bütün olayların uzun uzun anlatılması isteniyorsa, iki yüz şu kadar sayfa yetmez. Olayların ne uzunlukta anlatılmasını istediğinize göre, iri ya da ufak birkaç cildi göze almak gerek. Yok, olayların ana çizgilerini vermekle yetinilecekse birkaç sayfacık bile işe yarar. Öylesi de var.

Bu bakıma birkaç sayfacıkla yetindim sayılır. Önemli olayları ana çizgileriyle verdim. Fakat olay anlatmakla kalmadım. Amacım bu değildi. Daha çok, musiki bilincinin evrimi üzerine söz etmek, bu evrimin öyküsünü anlatmak istedim. Türlü adlar düşündüm bu kitap için. "Musiki Sanatının Evrimi" dedim; "Musiki Tarihi Üzerine Bir Söyleşi" dedim; "Musikide Yaratış Bilinci Üzerine Bir Deneme" dedim. Daha da aşağı indim derken, "Besteciler Üzerine Bir Sohbet" dedim. Sonuçta gene o yalın, kesin ad baskın çıktı: "Musiki Tarihi".

Yadsınamaz, türlü görünüşleriyle bir musiki tarihidir bu. Evre evre ele alınmış bütün konular, yüzyıllara bölünmüş, anlatışta olayların ve kişilerin tarih boyunca sıralanışına uyulmuş, genellikle çoğu musiki tarihinin verdiği kalıp biçim gözetilmiş... Bununla birlikte, olayları sıralamakla yetinmeyip, daha doğrusu olaylar üzerine bilgi vermeyi en aza indirip, musiki tarihinin genel anlamına doğru yönelmeyi seçmiş olmam bakımından, bir öğretici kitap, kupkuru bir bilgi kitabı izlenimi veren "Musiki Tarihi" adı beni biraz yadırgatıyor ve "Söyleşi" gibi, "Deneme" gibi daha esnek tanıtımlara doğru eğiyor.

Ne olursa olsun, bu kitap bir ders kitabı değildir; ansiklopedi ödevi görebilecek bir kitap da değildir. Musiki tarihi okumayı olay bilgisi edinmekle bir tutanların bu kitabı okurken yanlarında bir de musiki anisklopedisi bulundurmalarını salık verebilirim. Hele, bestecilerin yaşayışlarıyla ilintili olaylardan çoğunlukla uzak durdum. Çünkü, bir sanatçının varoluşunu hayatının değil, eserlerinin belirttiği konusundaki yaygın görüşe ben de katılıyorum, bu bir. İkincisi, sözü edilen her bir bestecinin hem hayatını, hem de yaratıcılığının özelliklerini ve musiki tarihindeki durumunu anlatmaya kalkmak, anlatıştaki konu bağlantılarını koparırdı; kitabın önceden çizdiğim genel biçimlendirme içindeki tutarlılığını dağıtırdı; amaç musiki sanatının evriminden söz etmiş olmaksa, amaçtan uzaklaşılmasına yol açardı.

Bir de duygusal ilintileri olan konu var karşımda: bizim musikimiz... Bu kitap, sanat musikisinden söz etme amacıyla yazılmış olduğu için, başka ülkelerin halk musikisine de, bizim halk musikimize de bir yer ayırmak gerekmezdi. Ama bir de "Türk sanat musikisi" denen, kiminin de "alaturka" diye adlandırmayı seçtiği bir musiki var. Ondan ne haber? Bu musikiden, kitabın başındaki bölümde, eski uygarlıklarının musikisinin anlatıldığı bölümde söz edilebilirdi. Gerçekte de, yeri orasıdır. Bununla birlikte, "Türk sanat musikisi"nin olsun, tümüyle İslâm musikisinin olsun, ayrı bir inceleme konusu olduğunu düşünüyorum. İlle de, ayrı bir incelemeyi gerektirecek bir önem taşıdığı için değil.. Yalnızca, toplumumuzun bir gerçeği olması bakımından.. Türk musikisinin batı musikisini etkilemesine gelince, kimi Avrupa eserinde (bu ara Mozart'ın "Türk Marşı"nda, ya da Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisinin son bölümünde) Mehter musikisi yankılarına raslanması gibi geçici ve yalnız kalmış olgulara genel akımlar içinde değinilmesi gerekmezdi. Unutmamış olmak için, bu olgudan burada söz etmek yeter sanırım.

Bir savla, bir taslamayla mı çıkıyorum bu kitapla

okuyucu karşısına? Pek de değil. Dünyada o kadar çok, hem de o kadar iyi musiki tarihleri var ki, orta Türk okuyucusuna genel bilgileri, genel görüşleri - öznel bir açıdan bile olsa - aktarmak için yazılmış bir musiki tarihi kitabı, bunların arasında bir yer edinebileceğini taslayamaz. Yalnızca, bu kitabın bugüne kadar yurdumuzda yayınlanmış - ister çeviri, ister yazma - bütün musiki tarihlerinden biraz daha iyi olduğunu söyleyebilirim (bu ne bir başarıdır, ne de alçak gönüllülüğe aykırı bir söyleniş, çünkü iyi musiki kitapları bakımından yoksunluğumuz apaçık ortada); bir de, musiki sanatının en ileri akımlarına yer vermesi bakımından da bir özelliği var; bununla birlikte bu da olağanüstü bir şey değil, çünkü 1961 yılında bitirilmiştir.

Bu kitabı okuduktan sonra birkaç kişi - umalım ki birkaç yüz kişi - daha sanat musikisiyle ilgilenmeye başlarsa, kitap görevini yerine getirmiş demektir.

Moda, İstanbul, Ocak, 1961

İlhan K. MİMAROĞLU

İKİNCİ BASKININ ÖNSÖZÜ

"Musiki Tarihi"ni bundan dokuz yıl önce nasıl yazdığımı unutamam: kolaylıkla, istekle, sevinçle. Aradan geçen yıllardan sonra yeniden ele aldığımda kitabı, değiştirilmesi gereken birçok bölüm buldum gerçi, yaptım da bu değişiklikleri. Ama bunların çoğu, yenilenmesi gereken bilgilerin gerektirdiği değişikliklerdi. Kitabın özünün, tutumunun, biçiminin ve anlatış özelliklerinin başka olması gerekmiyordu.

Yeniden ele alma fırsatı çıktığında böyle bir kitabı, değil orasında burasında düzeltmeler, değiştirmeler yapmak, bilemediniz yeni bilgiler eklemek, her şeye yeni baştan girişeceğimi, yeni bir Musiki Tarihi yazmak isteyeceğimi sanırdım. Oysa bu gözle okumaya başladığımda dokuz yıl önce yazmış olduklarımı, bu kitabı yazarken o günlerde kendime çizdiğim sınırların ve gözettiğim amaçların ışığında, yapmış olduğumdan daha iyisini yapabilmenin elimde olmadığını anladım.

Hem sevinerek anladım bunu, hiç olmazsa bugüne kıyasla daha az olgun, daha az yetişmiş olmam gereken yıllarda yaptığım bir çalışmanın bana kıvanç veredurmakta olması nedeniyle; hem de üzülerek, o günlerin kolaylığını, isteğini ve sevincini bugün artık bulamıyacağım için. Yaşar Nabi Nayır 1960 yılı sonlarına doğru benden bir musiki tarihi yazmamı istediğinde, en çoğundan bir ayda bitireceğimi sanmıştım çalışmamı. Fazla iyimsermişim: üç aylık geçeli gündüzlü bir çalışmanın sonuncunda çıkmıştı bu kitap ortaya. Bu kez, ikinci baskı için düzeltmeler yapmamı istediğinde, on beş günde bitirebileceğimi sandım bu işi. Bitirebilirdim de. Altı ayda bitirdim.

Dedim ya, birşeyler yitirdim aradan geçen yıllar bo-

yunca. Bu ikinci baskıya eklediğim tümcelerde, bilgilerde, bölümlerde bu yitirişin nedenlerini sezinleyebilirsiniz. Söyliyeyim isterseniz özet olarak: Türkiye'de sanat musikisi çalışmalarının yozlaşadurması; daha da önemlisi, bütün dünyada, batının sanat musikisinin sonunun göründüğünün anlaşılmaya başlaması. Dokuz yıl önce bu kitabı kolaylıkla, istekle, sevinçle yazarken ya uzağı göremiyordum, ya da gerçek dışı bir dünyada yaşıyordum.

Bir noktaya daha değineyim bu kısa önsözü bitirmeden önce. İlk yazdığımda bu kitabı, öz Türkçe kullanmakta aşırılığa gittiğimi söyliyenler oldu. Oysa o günler benim görüşüm, ılımlı bir dil kullandığım yolundaydı; hele ılımlı olmayı bir düşünsel ve eylemsel günah saydığım bu günlerde baktığımda yeniden dokuz yıl önceye, değil aşırı öz Türkçe, aşırı Osmanlıca bile sayılabileceğini gördüm yazdıklarımın. Bununla birlikte dil değişikliği yapmadım bu ikinci baskısında kitabın. Kitabı yazılmış olduğu günkü diliyle saklamak için değil yalnız, hem de köksel bir öz Türkçecilik çabasının iyice yenilgiye uğramış olduğunu, öz Türkçenin en inançlı savaşçılarının bile ayaklarını denk alma kaygısına kapılmış, demek oluyor ki inançlarını yitirmiş, savaşı bırakmış olduklarını gördüğüm için.

İstanbul - New York
Haziran - Aralık 1969

İlhan MİMAROĞLU

GİRİŞ

ESKİ UYGARLIKLARDA MUSİKİ

Eski uygarlıklar demekle, Avrupa'nın doğusundaki ülkelerin geçmişteki uygarlıklarından söz etmiş oluyoruz. Bu ülkelerin musikisi, konumuz sanat musikisi olduğu için, inceleme alanımızın dışında kalır. Sanat musikisi diye de, "besteci" *(compositeur)* dediğimiz kişilerin, yaratış oluşumunun koşulladığı ve sınırladığı bir bilinç içinde verdikleri eserlerin tümüne diyoruz. Bu türlü bir tanıma uyan eser verimi ancak Avrupa'da, onuncu yüzyıldan bu yana yapılmıştır. Öyleyse, sanat musikisinin evrimi üzerinde konuşurken yalnızca, musikinin Avrupa'daki evrimini ve bu evrimin getirdiği, yerleştirdiği ya da yıktığı geleneklerin Avrupa dışı ülkelere olan etkisini gözetmek, bunun dışında bütün ülkelerde, geçmişte yapılan ya da bugün yapılmakta olan musikileri sanat musikisinin tanımı dışında bırakmak ve, Avrupa musikisinin gelişmiş durumu açısından, "ilkel" niteliğiyle tanıtmak zorundayız.

Musikide ilkelliğin geçerlikteki tanımı şudur: ilkel musiki diye, daha yüksek bir kültür evriminden uzak kalmış olmaları yüzünden sanat musikisi geleneği edinmemiş toplum öbeklerinin uyguladığı musikiye denir. Nerede kültür evrimi bir sanat musikisi geliştirmişse, ayrılıklar dışında, orada bu gelişme "alt sınıfların" musikisini etkilemiş ve bu musikiyi ilkel durumdan çıkarmıştır. Bugün batı ülkelerinin büyük kentlerinin halk musikisi ilkel musiki tanımına uymaz. Bununla birlikte bu musiki, sanat musikisi etkisinde olsa da, yöntemleriyle olsun, amaçlarıyla olsun, sanat musikisi katına erişmemiş olduğundan, sanat musikisiyle kıyaslama yoluyla gene de "ilkel" diye, hiç olmazsa "yarı-ilkel" diye tanıtılması gereken

özellikler gösterir. Aynı kıyaslamayı tarih içinde geriye doğru giderek, eski uygarlıkların musikisi yönünden de yapabiliriz. Gerçi görürüz ki eski uygarlıklarda kültür yükseklikleri yok değildi; o ülkelerde kültür yüksekliğini simgeliyen "üst sınıfların" bir de musikisi vardı. İlkel musikiyi kültür evriminden uzak kalmış "alt sınıfların" musikisi diye tanımladığımıza göre, eski uygarlıkların yüksek kültürünü yansıtan çevrelerde uygulanan musikiyi de sanat musikisi diye tanıtmamız gerekir. Ne var ki böyle bir tanıtma, "sanat musikisi" kavramı için tek bir tanıma uyduğumuza göre, o musikiyi batının sanat musikisiyle aynı yüzeye çıkarmayı da gerektirir. Oysa, o ülkelerin sanat musikisi üzerinde bilinenlere göre, böyle bir işlem, böyle bir yakınlaştırma uygun düşmez. Söz konusu iki tür musiki arasındaki başkalıklar bunların aynı durum, aynı tanım içinde, bir önem ve değer sırasına göre yer almalarını doğru gösterecek gibisinden de değildir. Bu iki musiki, birbirlerinden bambaşka değerlerin, bambaşka görevlerin, bambaşka amaçların, bambaşka yöntem ve oluşumların simgesidirler. Ölçümüz Avrupa'nın sanat musikisiyse, bütün öbür musikileri bu açıdan "ilkel musiki" diye görmek zorundayız. Bundan başka bu "öbür musikilerin", bugünün ilkel toplumların musikilerine olan benzerlikleri de, "ilkel" diye tanıtılmalarını uygun düşürür. Demektir ki aşağıda, eski uygarlıkların musikisinden söz ederken arada bir "sanat musikisi" sözünün geçmesi, o ülkelerin o çağlardaki uygarlık ve kültür koşullarının sınırları içinde oluşmuş bir türlü musikiyi tanıtmak içindir; yoksa, Avrupa'nın sanat musikisine yakınlığı olan bir musikiden söz ediliyor sanılmasın. Bu konuda önemli bir ayrıklığa, Avrupa dışında doğmuş ve gelişmiş olmakla birlikte "sanat musikisi" tanımına uymuş tek musiki türü olan caz musikisine değinmek gereklidir.

Avrupa'da sanat musikisinin evriminin onuncu yüzyıldan önceki bölümünün konumuzun sınırları içine girmiş olması, bu bölümün bir sonraki bölüme doğrudan doğ-

ruya bağlandığı için, bir doğru gösterme çabası gerektirmez. Eski uygarlıkların musikisinin ele alınmasına gelince, gerçi bu musikinin, hiç olmazsa bugünkü durumunda batının sanat musikisiyle bir ilintisi yoktur. Bununla birlikte eski uygarlıkların musikisi batıda sanat musikisinin, evrimini değilse bile, doğumunu etkilemiştir. Bu etkinin yeğinlik katını bilimsel yollardan giderek doğrulamak belge kıtlığı yüzünden elde değildir. Musiki uygulamaları doğudan batıya ne gibi ilinti ve bağlantı çizgileri içinde ulaşmıştır? Bu konuda kesin, aydınlık bir açıklama yapmaya çalışmak boştur. Çünkü eldeki belgeler çok azdır ve bunlar da kesinlikten uzaktır. Musiki incelemelerinde en güvenilir belgelerin ancak sesli belgeler olacağı apaçık bir gerçektir. Oysa, sesli belge sağlama ve saklama gereçleri ancak yirminci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Seslerin kâğıt, ya da herhangi bir gereç üzerine yazılmasına, notalamaya, gelince : notalama yöntemlerinin iki yüzyıl önceye varana kadar inanç verici kesinlikten çok uzak oluşu yüzünden musiki sanatının başlangıçlara kıyasla ilerlemiş çağları üzerinde bile kuşku uyandırmayan bilgilere varmak güçtür. Daha öncesi, hele eski uygarlıklar söz konusu olduğunda, bu konuda belgeye dayanan bilgi vermenin elde olmadığı bir gerçektir.

ÇİN VE JAPON MUSİKİLERİ

Çin musikisi bizi, Mısır musikisine olan etkileriyle ilgilendiriyor. Mısır musikisinin de Orta Doğunun ve Akdeniz çevresi ülkelerinin musikisine olan etkisi tanındığından, batının sanat musikisiyse başlangıcında bu ülkelerin musikisiyle beslendiğinden Çin musikisi bir evrimin ilk ögelerini taşımış olması bakımından konumuza girer.

Araştırıcılar, Çin'in eski geleneklerine bağlılığını göz önünde tutarak bugünkü musikisine bakıp binlerce yıl önceki Çin'in musikisi üzerine birtakım sanılara varmaya çalışıyorlar. Bilinen, bu ülkenin dört bin yıllık geçmişi bo-

yunca çoğu kere, gelişmiş bir musikisi bulunduğu, tapınak törenlerinde ve saraylarda musikiye yer verildiğidir. Çin toplumunda musikinin ne katta bir yeri olduğunu Conficius'un (M.Ö. 551-478) musikisinin toplumdaki önemine değen sözleri anlatıyor. Conficius, musikinin toplum yaşayışındaki önemine, musikiyi toplumsal eğitimin en uygun aracı gören Eflâtun'dan (M.Ö. 400 sıraları) önce dokunmuştu. Sanıldığına göre, bu görüşünde Eflâtun, Conficius'un etkisindedir.

Musikinin Çin'de ne kadar yaygınlaşmış olduğunun ikinci bir tanıtı, M.Ö. 246'da İmparator Şi Huang'ın, daha gerekli, daha yararlı işlerle uğraşılması için, musikiyi yasak etmesi, musiki üzerindeki bütün kitapları, hem de bütün çalgıları yokettirmesi oldu. Bu yüzyıl Çin'de Şi Huang'dan önce ne türlü bir musikinin uygulandığı yolunda bir bilgiye varmamızı sağlayacak tanıtların çoğu ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte Han hanedanından başlayarak (M.Ö. 206 - M.S. 220) Çin'de musikinin yeniden canlandığını görüyoruz. Tang hanedanı (618-907) ve Sung hanedanı (960-1279) yüzyıllarında Çin musikisinin bir "klâsik çağ"a erişmiş olduğu öne sürülür. Eldeki bilgilere göre o çağda Çin tapınaklarında ve saraylarında koronun söylediği ve çoğu kere üç yüz kadar çalgının katıldığı bir musiki vardı. Bu musikinin teksesli bir musiki olduğu, bununla birlikte batıda çoksesin gelişimiyle başladığı sıralarda Çin'de de, batının ilk çoksesine, koşut dördüncü ve beşincilere dayanan bir türlü *organum*'a raslandığı biliniyor. Çin'in klâsik çağının orkestrasının, Cava'nın *gamelan* orkestrasını etkilediği, nitekim *gamelan* orkestrasının "klâsik" Çin orkestrasının daha ilkeli, daha ufağı olduğu öne sürülüyor. Daha sonra Çin musikisinin ne yolda geliştiği konusunda elde kesin bilgi yoktur. Bilinen, bu ülkenin uygarlıkta geri kalmış olması gibi, musikisinin de önce duraksadığı, sonra da çökmeye ve bugünkü düşük, ilkel durumuna inmeye başladığıdır.

Çin ses dizisi, bugünün kromatik on iki nota dizisine

dayanır. Efsaneye göre İmparator Huang Ti (M.Ö. 2697-2597) bakanlarından birini aynı büyüklükte bambu kamışları kesmeye yollamış. Bakan, iki boğum arası yüksekliğinde bir kamış kesmiş ve üflediğinde, sonra *huang çong* adı verilen ses çıkmış; derken, biri erkek, öbürü dişi, iki tane anka kuşu gelmiş. Herbiri, birbirinden ayrı altı sesle örtmüş. Adam da bu sesleri çıkarmak için, ayrı uzunluklarda kamışlar kesmiş; böylece (bugünün kromatik dizisini karşılayan) birbirinden ayrı on iki *liu*'yu bulmuş. Sonra, birbirinden özgür bu on iki notayı bir denge içinde birleştirmek için aralarından beş tanesi seçilmiş ve beş sesli Çin dizileri ortaya çıkmış. Aslında, Çinlilerin kromatik on iki notaya, oktavdan (sekizinci aralıktan) sonra en uz tınıyı veren aralığa, beşinci aralığa dayanarak, tam beşincilerle yükselerek (do-sol-re-la-mi-si-fa diyez-do diyez-v.s.) vardıkları biliniyor. Han hanedanından kuramcı Kingfang, beşincilere dayanarak kromatikleri elde etme kuramını on ikinci notada durmayıp altmışıncı notaya kadar ulaştırmış, kuramı önce tanınmış, sonraysa çok karmaşık sayılıp yadsınmıştı. Sonra bir başka kuramcı T'sien Yoçe, altmışta da durmamış 360'a kadar yükselmiş, onun kuramı da yadsınmış, sonuçta Ming hanedanından (1368-1643) Prens Tsai-yu, eşit aralıklı (tempere) on iki kromatik notayı tanıtmış, böylece tartışmalarda bir uzlaşmaya varılmıştır. Oniki ses Çin'de uygulama alanına girmemiş, kuramsal çalışmalarda kalmış, yalnızca beş sesli dizi (çıkış noktası olarak seçilen sesten beşinci aralıklarla ilerlenmesiyle varılan seslerin ilk beş tanesinin kullanılmasıyla yapılan *pentatonique* dizi) uygulanmıştır.

Çin tiyatrosunda musikinin önemli bir yeri vardır. Sahnedeki olayın evreleri arasında bir bağ ödevini görür; hem de oyunun türlü ögelerini, şarkı, konuşma ve pantomimi tümleştirir. On altıncı yüzyıldan bu yana gelişen Çin operasındaysa batı operasının arya ve recitativo biçimlerine yakınlaşan biçimler vardır. Çalgılara gelince, bunlar

ne ile yapılmışlarsa onlara göre bölümlere ayrılırlar: ipek telli çalgılar *(kin, seh);* bambu kamışından nefes çalgıları; madenden ya da taştan yapılmış çanlar; deriden yapılma davullar; tahtadan yapılma vurma çalgılar vs.

Japon musikisi doğrudan doğruya Çin musikisiyle etkilenmiştir. Hem de, Çin'de bugün izi kalmamış birtakım geleneklerin Japonya'da yaşadığı tanıtlanmıştır. Üçüncü yüzyılda Kore yoluyla Japonya'ya ulaşan Çin musikisi, daha sonra Çin musikisini inceleyen Japonların aracılığıyla Japon adalarında gitgide yayılmaya başlamıştır. Japonlar Çinlilerin on iki notalı kromatik düzenini tanıdıkları gibi, beş sesli diziyi de kullanmışlardır. Bundan başka Japonlar çalgılarında da Çin çalgılarını örnek almışlardır. *Koto* adlı on üç telli çalgı, *kin* adlı Çin çalgısını örnek tutarak yapılmıştır.

Japon musikisi genellikle üç bölüme ayrılır. *Gagaku* adını taşıyan birinci tür, tapınak musikisi olmakla birlikte kutsallıktan uzak özellikler taşır. Türlü nefes çalgılarının, telli çalgınların, vurma çalgılarının ve gongların kullanıldığı bir musikidir. Buna karşı *Kagura* daha kutsal bir musikidir. İnsan sesinin tam ses aralıklı iki nota arasında sallanması, bu sallanma sırasında alt notaya yarım ses aralıkla eklenen süsleme notası ve sallanmanın üst notada sona ermesi bu musikinin başlıca özelliklerindendir. Yarım ses aralıklı süslemelere koto musikisinde de raslanır.

İki tür arasında yer alan tiyatro musikisi *Nogaku* (yahut, kısaca *no),* Avrupa'nın ortaçağ kutsal oyunlarını andıran oyunlarda kullanılır. Dramatik, heyecanlı, tempo hızları çabuklukla değişen bir musikidir. Bu türde de ses musikisi bölümünde, Avrupa'nın arya ve recitativo biçimlerini andıran, söz ve şarkı biçimleri vardır. *No* musikisinde söyleme üslûbunun, Buda törenlerinin etkisinde geliştiği bilinmektedir.

HİNT MUSİKİSİ

Eskiliği bakımından Hint musikisi Çinlilerinkinden hemen sonra gelir. Kimi kaynağa göre Hint musikisi doruğuna, klâsik Sanskrit edebiyatıyla birlikte, demektir ki M.S. dördüncü ile altıncı yüzyıllar arasında erişmiştir. Onbirinci yüzyıldan bu yana müslümanlığın etkisiyle Arap ve Fars ögeleri Hint musikisine karışmaya başlamış, bununla birlikte bu musikinin kendine özgü nitelikleri yokolmamıştır.

Hint musikisinde başlıca ortam, doğaçtan çalışı yönelten ses dizileri, *raga*'lardır. Raga'ların, müslüman musikisindeki makamlarla birçok ortak yanları vardır. *Raga* kelimesi, "renk, duygu, ruh durumu" anlamlarına gelir. Hint musikisinde 132 tane raga vardır ve bunların herbiri ya türlü mevsimlerde, ya da günün ayrı saatlerinde musiki yapmak için elverişli sayılmıştır. Kimi raga tanrıya tapma zamanı olan sabah saatleri için uygundur; kimi de eğlenme zamanı olan akşam saatleri için... Bunun gibi türnü mevsimlerde görülecek işler, ya da anlatılacak duygular için uygun sayılmış ragalar vardır. Herbir raga'da bir ana nota *(vadi)*, ikinci önemde bir nota *(samavadi)*, daha az önemli yardımcı notalar *(anuvadi)*, bir de kakışmalı nota *(vivadi)* vardır. Çoğu raga'da ses dizilerinin inişiyle çıkışı birbirinden ayrılır. Bundan başka doğaçtan çalışı bir uyuma bağlamak için, türlü raga'larda belirli melodik biçimler de bulunur.

Hint kuramlarına göre sekizinci aralık (oktav), on iki yarım sese değil de, herbirine *şruti* adı verilen yirmi iki sese bölünür. Demektir ki Hint musikisinde yarım sesten daha aşağı bölümlerde aralıklar vardır. Hint musikisinde ortalama ve eşit sesli çalgılar kullanılmadığı için, diyelim ki bir re-diyez ile bir mi-bemolun eşit yükseklikte olması gibi bir sorun da yoktur.

Ritm ölçüsüne gelince, belirli toplamlar içinde bir

araya gelmiş vuruşlardan kurulan ölçülere *tala* denir. Tala bölümlerini genellikle cümle uzunlukları ve cümlelerin vuruşlara göre bölünüşleri koşullar. Başlıca Hint çalgıları, dört telli perdesiz bir ut diye tanıtabileceğimiz *tambura*, perdeli telli çalgılar *(vina* ve *sitar)*, ve *tabla* adı verilen bir türlü davuldur. Özellikle şarkı musikisi, "portamentolara", demektir ki, birbirlerine kaydırmalarla bağlanan notalara dayanır ve böylece melodi akıcılığı sağlanır.

Çin Hindi, Birmanya ve Polinezya'nın musikisine gelince, Annam musikisi temelinde, Çin musikisine dayanır. Laos'un daha yalın bir musikisi vardır. Öbür Asya ülkelerinde raslanmıyan bir özellik, Laos'ta şarkılara *ken* adı verilen ve ağız armonikasını andıran bir çalgıyla, armonili olarak eşlik edilmesidir. Birmanya musikisi; Çin ve Hint ögelerinin bir karışımıdır. Kamboç musikisinde önemli bir öge, açıkhavada yapılan büyük şenliklerde çalan ve erkeklerden kurulan *pip-hat* adlı orkestra ile kapalı salonlarda çalan ve kadınlardan kurulan *mahori* adlı orkestradır. Her iki orkestrada da vurma çalgıları (ksilofon ve gonglar) çoğunluktadır. Bu bakıma Kamboç orkestraları, Cava ve Bali orkestralarını andırır.

Gamelan adı verilen Cava ve Bali orkestralarında vurma çalgıları yanında bir de, orkestra yöneticisinin çaldığı iki telli kemanın, *rebab*'ın bulunması, bu musikiye müslüman musikisinin etkisini gösterir. Ses dizilerine gelince, biri beş sesli *(salendro)* öbürü yedi sesli *(pelog)* iki dizi kullanılır. Nota yükseklikleri, batının ortalama ses düzenine tam olarak uymaz. Çok sık kullanılan bir dizi, batının mi, fa, sol, si, do notalarıyla karşılanabilecek seslerin ardarda dizilmesiyle kurulmuştur. Bu notalara verilen adlar - *ding, dong, deng, dung, dang* - Cava ve Bali musikisinin genel tınısını yansıtır.

Tibet'in, bu kapalı ülkenin musikisi, Hindistan'ın da, Çin'in de musikisinden apayrıdır. Başlıca Tibet çalgıları arasında bir türlü flüt, zurnaya benzer bir başka nefes çalgısı, bir de, içiçe geçmiş parçalardan yapılmış, üç buçuk

metreye kadar uzayan, trombona benzer bir başka nefes çalgısı vardır. Genellikle şenliklerde trombona benzer çalgıları çalanlar yüksek bir yere çıkarlar ve beş altı dakika süreyle uzun notalar üflerler. Onlar bitirince hemen ardlarından zurnalar, davul eşliğiyle, bir melodi çalmaya başlarlar. Zurnalar bitirince şarkıcılar başlar. Şarkıcılar bitirince zurnalar ve flütler, bu kere melodiyi süsleyerek çalarlar.

MISIR VE FREK MUSİKİLERİ

Eski Mısır'ın musikisi üzerinde ancak, kazılarda bulunmuş çalgılara, bir de çalgı ve çalgıcı resimlerine bakarak birtakım sanılara ulaşılmaya çalışılıyor. Buna göre Mısır musikisinin tarihi M.Ö. 4000 yılına kadar uzanır. M.Ö. on altıncı yüzyıla varana kadar daha çok ufak boyda çalgılar, bugünün flütlerini ve arplarını andıran çalgılar kullanılmaktaydı. Daha sonra Asya'dan, özellikle Çin'den daha büyük boy çalgılar gelmeye başladı. Bu ulaşış hem de çalınan ve söylenen musikiyi de etkiledi. Flütlerin özelliklerine bakarak Mısır musikisinin geniş ses aralıklarına dayandığı sanılıyor.

Grek musikisi üzerinde de kesin bilgi yoktur. Eldeki belgeler yalnızca tamamı yazılmış beş altı parçayla, bir de ancak birkaç bölümü bulunan bir o kadar parçayla kalmaktadır. Bunlar eski Yunan musikisinin teksesli olduğunu gösetriyor. Bununla birlikte Eflâtun, ne türlü olduğu kestirilemiyen bir çoksesten söz etmiştir. Herhalde eski Yunan, mimarlık, heykel ve edebiyat alanlarında batı kültürüne kazandırdıklarını, musiki alanında vermiş değildir.

Grek kültürünün genellikle bağımsız bir kültür olmadığını, Mısır'a, Fenike'ye ve Asya kültürlerine çok şey borçlu olduğunu biliyoruz. Bunun gibi Grek musikisinin de çevre ülkelerden, özellikle Mısır'dan, etkilenmiş olduğu sanılıyor. Eski Yunan'da kullanıldığı bilinen başlıca çal-

gıların Asya'dan gelmiş olduğu da anlaşılıyor. Bu ara Grek tapınak dışı musikisinin simgesi olan çift borulu, sesi de zurnayı andıran *aulos*'un daha eski örneklerine Asya'da raslanmıştır. Bir telli çalgı olan *kitara* da Asya'dan gelmedir. Grek musikisinde aulos, şarap tanrısı Dionisos'un, kitara ise sanat tanrısı Apollon'un simgesidir.
medir. Grek musikisinde aulos, şarap tanrısı Dionisos'un, kitara ise sanat tanrısı Apollon'un simgesiydi.

Grek musikisinin "altın çağı" diye anılan Homeros çağında bu çalgılar kahramanlık şiirlerine eşlik için kullanılırdı. Daha sonra, Safo'nun, Arkilokos'un, Anakreon'un şiirleri, hem edebiyat, hem de musiki sanatı olarak gösterilir. Bu çağda ve daha önce (M.Ö. altıncı yüzyıldan bu yana) Grek dramının evrimi içinde musikinin de bir yeri vardı. Grek dramında musiki, özellikle, koronun söyleyişi ve oyuna aulos'un eşliğiyle uygulanırdı. Kitara asıl tapınak musikisinde kullanılırdı. Evripides, Milet'li Timoteos ve Midilli'li Firnis, araştırıcılarca çağın başlıca musikişinasları olarak tanıtılır. Grek musikisine daha sonra ne olduğu konusunda güvenilir hiçbir bilgi yoktur. Yunan'ın çöküp, Roma'nın yükselmesiyle Grek çalgıcılarının, şarkıcılarının, dansçılarının Roma'da kendilerine iş bulmaya çalıştıkları, gösterişe ve köksüz değerlere dayanan bir sanat için ülkülerini yitirdikleri söylenir ama Roma'da çalınan ve söylenen musikinin gerçekten böylesine kötü olup olmadığını doğurlayacak bir tanıt yoktur.

Grek musikisinin, batının sanat musikisinin ses düzenini etkileyen en önemli ögesi, ses dizileri olmuştur. Telli çalgıların, kitara ve lirin seslerinin uyumlanmasıyla ilintili olarak belirmiş olan bu ses dizileri, Dorya, Lidya, Frikya vs. gibi Grek ülkesinin türlü bölgelerinin adlarını almıştı. Bu diziler Bizans musikisinin aracılığıyla Hristiyan musikisine ulaşmış, böylece orta çağlarda Grek dizileri üzerine yapılan kuramsal çalışmalarla "kilise dizileri" (yahut "makamları") çıkmış, sonra da bugün bile kullanılmakta olan majör ve minör diziler kesinleşmiştir.

Bununla birlikte eski Yunan'da ses dizileri, pes sesten tiz sese doğru değil, aşağıdan yukarı değil, yukardan aşağı sıralanırdı. Musiki üzerinde kuramsal çalışmalar yapan Boethius, M.S. 524 yılı çevresinde, Grek dizilerini incelerken dizilerin sıralanışıyla ilgili yanlışlıklar yapmış, bu yüzden dokuzuncu ve onuncu yüzyıla varana kadar bütün kuramcıları şaşırtmıştır. Kilise musikisinde Grek dizilerinin ayrı adlar almaları, daha doğrusu aynı adın Grek musikisinde ve Hristiyan musikisinde ayrı diziler için kullanılması işte bu aşağıdan yukarı ve yukardan aşağı sıralanış sorunu yüzündendir.

BİZANS VE YAHUDİ MUSİKİLERİ

Grek dizilerinin batıya Bizans'ın kilise musikisi aracılığıyla ulaşmış olması dışında, Bizans musikisinin doğrudan doğruya Yunan musikisinin süreği olduğu sanısı yanlıştır. Bizans kilise musikisi geleneği yıkılmış olduğu için bu musikinin nitelikleri üzerinde elde kesin bilgiler yoktur. Sanılara göre Bizans musikisi, başlangıcında, Yahudi musikisinin etkisi altında gelişen yepyeni bir geleneğin örneğiydi. Teksesli, kesin ölçülerden yoksun ve özgür ritmli olan bu musiki, kullandığı diziler açısından (*echoi* denir bu dizilere) Batı kilisesinin dizilerine büyük benzerlikler gösteriyordu ve *tonoi* denen Grek dizilerinden kesinlikle ayrılıyordu.

Bugün eldeki belgeler, on iki ve on üçüncü yüzyıllardan kalma elyazıları, Bizans musikisinin "klâsik" geleneğini örneklemektedir. Ama on üçüncü yüzyıldan başlayarak bu gelenek, özellikle *coloratura* türü, çok notalı ve süslü geçitlerin kilise melodilerine katılmasıyla yavaş yavaş çözülmeye başladı. On sekizinci yüzyılda da Bizans musikisi, Türk ve Arap musikilerinin yoğun etkisi altına girdi. Bugün İstanbul'da Rum Ortodoks Kiliselerinde kullanılan musiki, Bizans musikisi geleneğinin bu etkiler al-

tında çözülmüş, ya da başlangıçtakinden ayrı bir geleneğe dönüşmüş durumunu örnekler.

Yahudi musikisine gelince, tapınak musikisi Levit denen musikişinasların elindeydi. Süleyman çağında tapınak törenlerinde, *hasasra* adı verilen bir türlü trompet, *magrefa* adını taşıyan bir türlü org ve *zilçal* adlı bugünün orkestra ziline benzeyen bir vurma çalgısı başlıca çalgılar arasındaydı. Bunların yanında Yahudilerin, Mısır'la, eski Yunan'la ve türlü Asya ülkeleriyle ortak çalgıları vardı: *nevel* (büyük arp), *kinnor* (bir türlü kitara), *halil* (bir türlü zurna) vs. Bugüne kalmış tek Yahudi çalgısı, *şofar* adı verilen koç boynuzudur.

Tapınaklarda söylenen şarkılara gelince, bunların da Gregor melodilerine büyük benzerlikleri olduğu anlaşılıyor. Gerçi o çağlardan elde kalmış belge yoktur ama, bugün Yemen'de, Babil'de, İran'da ve Suriye'de, birbirleriyle ilintisi olmayan Yahudi boylarının musikileri arasındaki çok büyük benzerliklere bakarak eski bir geleneğin bozulmadan süregelmiş olduğu sanısına varılabiliyor.

TEKSES'TEN ÇOKSES'E

Batıda musiki sanatının, evrimini kiliseye borçlu olduğu söylenir. Kuşkuyla karşılanması gereken bir görüş. Gerçi kilise, bir sanatın evrimiyle ilintili kaygılardan çok dinsel kaygılarla tören musikisini düzenlemeyi gerekli görmüş, böylece bireysel yaratışa bir ortam hazırlamıştır. Ne var ki aynı kaygılar, dinsel inanç kavramıyla bağdaşması çok güç olan bireysel anlatım özgürlüğünü engellemiş, evrimleri geciktirmiştir. Hristiyanlığın ilk on yüzyılının yerinde olarak "karanlık çağlar" diye adlandırılması özellikle, musikinin bu ilk on yüzyıldaki evriminin hızını da nitelendiren bir addır. Daha sonra, çözülmelerin, karşı durmaların, dinin tek elden yönetilmesine kafa tutmaların alıp yürüdüğü yüzyıllarda musikinin evrimi, netekim, "karanlık çağlar"dakiyle kıyaslanmıyacak kadar hızlanmıştır. Hristiyan çağının ilk on yüzyılıyla, günümüze kadar uzanan ikinci on yüzyılı arasındaki ilerleme hızı ayrılığı ve "aydınlanma çağı"ndan bu yana musikinin yeni evrimini hazırlayan ortamların nitelikleri, musikinin dine hiç de sanıldığı kadar çok şey borçlu olmadığını tanıtlar.

NOTALAMA

Kilisede ne türlü bir musiki söylenirdi? Dinsel törenlere musiki nereden gelmiştir? Bilinen, kilisenin eski Yunan'a, onun da Suriye ve Mısır'a uzandığıdır. Gene bilinen, eski Yunan'da olsun, Suriye ve Mısır'da olsun, tek sesli bir musikinin geçerlikte olduğudur. Belge kıtlığı bu musikinin nitelik ve nicelikleri üzerinde kesin bilgilere ulaşmayı zorlaştırıyor. İnsanlar bilimsel buluşlarda ve uygulamalarda, tarih boyunca korkunç bir yavaşlıkla iler-

lemişlerdir. Görelim ki, yirmi tane yüzyıl geçmiştir ve onun da öncesinde yüzbinlerle yıl vardır ve ay yolculuğu daha yeni gerçekleşebilmiştir. Bilimin her alanında görülen bu yavaşlıktan musiki bilimi de uzak kalmamıştır. İnsanlar söyledikleri şarkıları kâğıt üzerine geçirme isteğini duyana kadar yüzyıllar ve yüzyıllar geçmiş, istek bir kere duyulduktan sonra da uygulama yöntemlerinin gelişmesi de bir o kadar sürmüştür. Bugünkü notalamaya ancak on altıncı yüzyılda varılabilmiştir. Seslere ad vermeyi ilk düşünen Romalı filozof Boethius (M.S. 480-524) olmuştu; dizideki seslerin herbirini bir harf ile adlandırmayı ilk o öne sürmüştü. Bugün, İngilizce ve Almanca konuşan ülkelerde notaların La, Si, Do vs. yerine A, B, C vs. diye harflerle anılması Boethius'den kalmadır. İyi ama, notaların harflerle anılması, musiki yazmak ve okumak isteyenlerin ne işine yarardı? Bir melodinin kıvrımları, nota yüksekliklerini de işaretlemek gerekirdi. Bunun için de, Boethius'dan çok daha önce geçerlikte olan bir yola gidildi: melodilerin stenografi çizgilerini andıran birtakım işaretlerle notalanması.. Bu türlü notalamaya, Yunanca "işaret" anlamına gelen "neuma" kelimesinden, "neumatique" notalama deniyor. "Neuma"lar, melodinin inişini çıkışını yaklaşık olarak belirten birtakım işaretlerdi ve ancak, bir melodiyi bilen kişilerin anılarını tazelemiye yarıyorlardı. Derken, musiki kaydetme işi biraz daha sağlamlaşsın diye, bir "çıkış noktası" belirtecek işaretin çizgi üstüne konması düşünüldü. Böylece ilk porte, tek çizgili porte ortaya çıktı. Sonra buna bir ikinci, bir üçüncü, bir dördüncü çizgi eklendi. Çizgiler renklerle de birbirinden ayrıldı. Do'nun çizgisi sarı, Fa'nınki kırmızı... Ya bu Do, Fa vs. isimlerini kim buldu? Notaların böyle adlandırılmasını öne süren, onuncu yüzyılda yaşamış bir Milâno'lu keşiş, Guido d'Arrezo'dur. Bu adları da, bir ilâhinin herbir satırının ilk hecesinden almıştır: *UT queant laxis, REsonare fibris, MIra gestorum, FAmuli tuorum, SOLve poluti, LAbii reatum, Soncte Iohannes.* UT adı ye-

rine bugün kullanılan DO adını da kullanan, Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) dir.

Demek ki, beşinci yüzyılda notaların alfabeyle adlandırılması öne sürülüyor ve kilise bu yola bir yüzyıl sonra giriyor; "neuma" işaretleri batı dünyasında ancak yedinci yüzyılda beliriyor; tek çizgili porte için dokuzuncu yüzyıla, dört çizgilisi yaygınlıkla kullanılsın diye on ikinci yüzyıla, beş çizgili portenin ve ölçü çizgisinin tanınması için on altıncı yüzyıla kadar beklemek gerekiyor. Ses sürelerini ve yüksekliklerini belirten notalamanın yanında neuma'lar da egemenliklerini sürüyorlar; on beşinci yüzyılda diyezlerin kaydedilmesi öne sürülüyor ama bu ancak on yedinci yüzyılda uygulanmaya başlanıyor. Ancak on dokuzuncu yüzyılda, bugünkü bir okuyucunun sıkıntı çekmeden anlayabileceği bir notalama az çok yerleşiyor. İlerleme pek de hızlı sayılmaz, değil mi?

GREGOR MELODİLERİ

Şimdi, kilisemize dönelim gene. İlk Hristiyanlar, çoğunlukla İbraniler, azınlıkla Yunanlı ve Romalılardı. Musikileri de kendilerine en yakın kaynaklara dayanıyordu: kutsal yazılardan alınmış sözlerle birleştirip söyledikleri ilâhilere.. Bu ilâhilerin yalın melodileri, Orta Doğu uygarlıklarının, Yunan ve Roma'nın tek sesli ve günün geçerlikte olan halk havalarıydı. M.S. 325'te Constantine, Hristiyanlığı Roma'nın resmî dini olarak tanıdı. İmparatorluğun merkezi İstanbul oldu. Bizans'ın dinsel töreni İstanbul'da - ve kilise egemenliğinin öbür önemli yerleri olan Roma, Antakya, İskenderiye ve Kudüs'te - gelişti. Burada "gelişti" yerine "kalıplandı" kelimesini kullanmak belki daha uygun düşer. Çünkü, dinsel tören musikisinin biçimlenmesi yolundaki çabalara, bilimsel bir tutumdan çok, soğuluğun dar görüşü açısından girişiliyordu. Bu ara, halk musikisinin kiliseye daha çok sızmasına karşı girişilen savaş ve çalgıların dinsel tören musikisinde kullanıl-

masının önlenmesi bu tutumun başlıca belirtileriydi. Törenlerde melodiler, kadın seslerinin asla katılmadığı bir koroyla söyleniyordu. Halk musikisi olsun, çalgılar olsun, puta tapıcılığın simgesi sayılıyordu. Çalgılar kiliseye giremediyse bile, halk havaları tapınaktan içeri sızdı. Milâno piskoposu Ambrosius (M.S. 340-397) gibi saygın ve etkileyici bir din adamının bestelediği tören melodilerindeki halk tavrı, bu sızmaların çarpıcı bir örneğidir. Halk musikisiyle kilise musikisinin hoş görülmeyen birleşmesi, Papa Gregor'u (M.S. 540-604) iyiden iyiye kaygılandırdı. Bu kaygı Gregor'u, bütün Hristiyan dünyasının kiliselerinde yapılacak törenleri birleştirme işine girişmeye götürdü. Kilisenin tek sesli tören melodileri o günden bugüne, Roma Papasının adını taşır ve *Gregor Melodileri,* ya da *saf şarkı (chant grégorien, cantus planus)* diye tanınır. Gregor, Roma'da "Schola Cantorum"u geliştirdi; Hristiyan dünyasının dört bucağına, tören musikisini birleştirme işini görsünler diye, şarkıcılar ve öğreticiler gönderdi; notalamada "neuma"lardan faydalanılmasını sağladı. Papa Gregor'un birleştirme ve sınırlandırma çabaları, kilise musikisinde bilimsel çalışmalara yol açtı. Frankların kıralı Charlemagne, Gregor'un "tek bir musiki yoluyla tek bir kilise" inancına katılmıştı. Onun egemenliği süresinde, Frankların ülkesinde musiki çalışmaları ilerledi. Alcuin (725-804) ses dizilerini "kilise makamları" durumunda düzenledi. Hucbald (840-930) günün musikisinin durumunu anlatan *De Harmonica Institutione* adlı kitabını yazdı. Hoger'in onuncu yüzyıl başında yazdığı musiki el kitabı *Musica Enchiriadis* ise ilk çokses örneklerini, saf şarkının beşinci, dördüncü ve oktav aralıklarla, koşut (muvazi) çizgiler durumda düzenlenişini, *organum*'u taşıyordu. İncil'deki bir geçitten, bu kelimenin "çalgı" anlamına gelen bir kelimeden türediği anlaşılıyor. Nitekim, bir Gregor melodisinin yukarda sözü edilen aralıklarda koşut olarak düzenlenmesinde ek seslerin *(vox organalis)* baş ses *(vox principalis)* olan gregor me-

lodisinin altında, orga ya da başka bir çalgıya verildiği de oluyordu. Görülüyor ki yasak sökmemiş ve çalgılar kilise kapısından içeri girmiş, bu ara org yedinci yüzyılda kilise yöneticilerinin de hoş görmeğe başlamasıyla, dinsel törenlerde koronun sesini desteklemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştı.

Din dışı uzanımlar doğrudan doğruya Gregor melodilerinde de görülüyordu. *Tropus ve sequentia*'lar bir Gregor melodisine eklenen sözlere verilen addır. Melodinin başına ya da ortasına eklenen sözlere *tropus,* sondaki *alleluia* melodisinin notalarına uydurulanlara da *sequentia* denir. Önceleri bu ek sözler için kutsal yazılar kullanılırdı. Fakat yavaş yavaş kutsallığın sınırları aşıldı ve dindışı şiirler de Gregor melodilerine yapıştı. O kadar ki hangi *tropus ve sequentia*'ların kullanılması gerekeceğini belirtmek ve geri kalanlarını yasak etmek için kilise yöneticileri kararlar aldılar.

Onuncu yüzyıldan bu yana musiki artık, kilise duvarları içinde gelişen, fakat evrimini dinsel kaygıların değil, dinle ilintisiz kişisel davranışların yönelttiği bir sanat dalı olmuştur.

ÇOKSES GELİŞİYOR

Organum'un getirdiği "birden fazla ses" anlayışını geliştirmek ve çoğalan seslere özgürlük kazandırmak amacıyla yapılan deneyler önce *discant*'a ulaştı. Bu kere artık sesler *cantus firmus*'a, yani baş ses'e, yani Gregor melodisine koşut olarak değil, ters yönde de ilerleyebiliyorlardı; biri inerken öteki çıkabiliyordu. Sonra, ikinci ses artık ille de baş ses'in altında değildi; üstünde de olabiliyordu. Derken İngiltere'den *canius gemelli,* "ikiz şarkı" Avrupa'ya ulaştı. Birbirlerine üçüncü aralık bağıyla ilintilenmiş sesleri olan ikiz şarkı, *discant*'a katılan ögelerden biri oldu; Fransızlar buna *fauxbourdon* dediler. Gün

geldi ki Gregor melodisinin kullanılmadığı da oldu; bağımsız biçimin bu türlüsüne de *conductus* dendi.

Çoksesin evrimi notalama yöntemlerinde kesinliğe doğru bir evrimi gerektiriyordu. Guido d'Arezzo'nun notaları adlandırmış ve porte üstündeki yerlerini belirtmiş olması, bir yandan kullanıladurulan "neuma" yazısıyla birlikte gerçi, geçmiş yüzyıllar boyunca kulaktan kulağa ulaşan Gregor melodilerinin ve sonradan bunlara, icrada çok kere doğaçtan söyleyiş yoluyla eklenen seslerin anılması için, ilk adımlarda yetebilirdi ama, ses artışındaki gelişmeler artık yalnız kulağa ve kulak anısını destekleyen ilkel bir notalama yöntemine uymuyordu. Her şeyden önce nota değerlerinin belirtilmesi isteniyordu. Musikide zaman ögesinin sağlamlaştırılması gerekiyordu. Bu yolda ilk adımları atanların üç kişi olduğu tanınır: Garlandia'lı Johannes, ve iki Franco, biri Paris'li öbürü Kolonya'lı... Notaların süre değerlerini belirttikleri yıllar da 1100 yılı çevresindedir. O zamana kadar "ritm makamı" adı altında, kilisece, "ikili zaman" ölçüsü tanımıyordu. Daha sonra üçlü zaman yaygınlaştığında, önceleri üçlü zamanı dindışı sayıp tanımak istemiyen kilise daha sonra bu yaygınlığı, bir kulp takıp "kutsal üçleme" ile birleştirerek, tanımak zorunda kaldı.

On ikinci ve on üçüncü yüzyıl Avrupa musikisinin egemenliği Fransızların elindeydi. Notre Dame katedralinin yapımına başlanmıştı ve yapı daha ortaya çıkmadan çevresinde eğitim kurumları toplana durmuş, Paris Üniversitesi biçimlenmiş, Notre Dame çevresi aydın Avrupa'nın en işlek yeri olmuş çıkmıştı. Notre Dame'ın dinsel törenleri için musiki yazanlar arasında özellikle iki kişi, tarihin önemli ilk bestecileri olarak gösterilebilirler. Bu iki ustadan ilki, Leoninus, sonradan Notre Dame adını alan Beatae Mariae Virginis tapınağının koro yöneticisi ve orgcusu olarak çalışmış, iki sesli şarkıların yer aldığı bir büyük kitap, *magnum liber,* hazırlamış ve ritm biçimleri üzerinde çalışmıştır. Leoninus'un bütün kilise yılı boyunca

yapılan törenlerde kullanılacak musiki için hazırladığı bu büyük kitabın üzerinde Perotinus yeni çalışmalar yapmış, iki sesi dörde çıkarmış, baş ses olan Gregor melodilerinin yerine kendine özgü melodiler koymuştur. Her iki besteci de, özellikle nota değerleri üzerinde çalışmalar yapmışlar ve notalamayı bu yönden geliştirmişlerdir. İki bestecinin de ne doğum ne ölüm günleri bilinmektedir, ne de hayatlarıyla ilgili ayrıntılı bilgiler vardır.

On iki ve on üçüncü yüzyıllardan daha da önce başlıyan devlet-kilise egemenlik savaşı, kilise musikisi ile dindışı musiki arasındaki çatışmada yansımıştır. Kilise üyelerinin arasında bile dindışı musikiye doğru eğilenler vardı. Bu eğilimin bir örneği de Reading manastırı papazlarından John Fornsete'in yazdığı *Sumer is icumen in* adlı kanondur. 1240 yılı çevresinde yazılan bu altı sesli kanon çağından çok ileri bir musiki olduğu gibi, kilise dışı musikinin tavrına bürünmüş bir din musikisi parçası olması bakımından da ilginçtir. Bu kanon, sanılıyor ki, aynı yolda bestelenmiş ve sonra kaybolmuş birçok parçadan yalnız bir tanesidir.

Kimi kere "Gotik Çağ" diye de anılan on ikinci yüzyıl, kilise musikisinde yeni bir çokses biçimi olan *motet*'in doğduğu çağdır. Notre Dame çevresi çalışmalarında geliştirilen bu biçimde, genellikle üç ses vardır. Birinci ses, ritmini kelimelerin belirttiği *cantus firmus*"dur; ne var ki besteci bu kelimeleri istediği gibi değiştirirdi. İkinci (duplum) ve üçüncü (triplum) seslerse, ayrı sözler söylerlerdi. Motet biçimi bir yandan da, kilisenin dar görüşüne karşı konması ve açık görüşlere simge olması bakımından da önemlidir. İkinci ve üçüncü seslerde kiliseyi alaya alan sözlerin kullanıldığı motet'ler bu davranışa bir örnektir. Yıllar geçtikçe kilise dışı için, halk için motet'ler de yazılmaya başlanmıştır.

HALK MUSİKİSİ VE "YENİ SANAT"

Kilise dışı musikiyi canlandıran bir etken, Haçlı seferleriydi ."Kâfirlere" karşı girişilen savaşlar bir yandan kahramanlık edebiyatının yayılmasına, öte yandan Arap illerinden hem melodilerin, hem çalgıların Avrupa'ya gelmesine yol açtı. Gezgin şarkıcılar bu edebiyatı ve bu musikiyi Avrupa'nın dört bucağında okudular, söylediler. Oysa önceleri, bir ödevmiş gibi, kilise musikisini söylemekle yetinirlerdi. Artık şimdi kendi şarkılarını uyduruyorlar, şatodan şatoya, tavernadan tavernaya geziyorlar, manastırların bile kapılarından içeri girebiliyorlardı. Gezgin şarkıcıların Kuzey Fransa'da çalışanlarına *trouvère,* Güneydekilerine *troubadour,* İngiltere'dekilerine *harper,* Almanya'dakilerine *minnesinger* denir. On iki ve on üçüncü yüzyıllarda yaşamış ve gezmiş halk şarkıcılarından bugüne birçok söz, fakat pek az musiki örneği kalmıştır. Troubadour Adam de la Hale'ın (1220-1287) Napoli'deki Fransız sarayı için hazırladığı *Le jeu de Robin et Marion,* ilk hafif opera örneği sayılır. Adam de la Hale'ın bu ünlenmiş eseri aslında, o yılların geçerlikte olan bir halk şarkısı türünde, "pastourelle' 'türünde yazılmış şarkıların sahneye aktarılmasında, sahne gereklerine az çok uygun olarak ardarda sıralanmasından öteye gitmemektedir. Demektir ki "Jeu de Robin et Marion" henüz, operanın başlangıcı olarak görülemez. Çünkü izleyicisi olmamıştır; bir yeniliğin simgesi değildir, çünkü çağın şarkılı tiyatro eserlerinden - gerçi en önemlisidir, fakat - yalnızca biridir; hem de operanın başlaması için daha iki yüzyıldan çok bir süre beklemek gerekecektir.

Troubadour'ların musikisi, sanat musikisinde yeni akımın belirmesine, kilise musikisindeki katı düzene baş kaldırılmasına yol açtı. On dördüncü yüzyılda baş göste-

ren bu yeni akıma *Ars Nova* (Yeni Sanat) adı verilir. Yeni Sanat akımının öncüsü ve sözcüsü Philippe de Vitry (1285-1361) *Ars Nova* adını taşıyan kitapçığında gelenek bağlarının koparılmasını salık veriyordu. Vitry'nin motet'leri öne sürdüğü yeni kuramlara örnek oldu. Artık her ölçünün kuvvetli zamanında yalnız, kilisenin uygun orantılar saydığı dördüncü, beşinci ve sekizinci aralıklar değil, üçüncü aralıklar da yer alabiliyordu. Daha önemlisi, kilisenin "ritmik makamlar"ının yerine, yeni bir ritm yapısı getiriliyordu. Çok ses yazısında her bir ses, hele o zamana kadar örtülü kalmış sesler, öne alınarak işleniyordu. Çalgılara gösterilen ilgi gittikçe artıyordu. Kilise musikisinde dindışı melodilere başvurulması salık veriliyor ve bu melodilerden gittikçe artan bir çoğunlukla yararlanılıyordu. *Ars Nova* ile birlikte bir anlatım ve duygu özgürlüğü çağı açılmıştı. Fransa'da Yeni Sanat'ın en önemli temsilcisi, Guillaume de Machaut (1300-1377) oldu. Din dışı parçalar da besteleyen, birçok motet, ballad, rondeaux ve chanson yazan Machaut asıl dört sesli missa'sıyla, dinsel bir tören için ilk defa, törenin ayrı parçalarının bir bütün içine yerleştirdiği güçlü eserle anılır. Artık Machaut'dan bu yana *missa,* tıpkı senfoni gibi, konserto gibi bir musiki biçimi olacaktır ve geleceğin büyük bestecileri bu biçim içinde şaheserlerini vereceklerdir. Machaut'nun "Notre Dame Missa"sı seslerin yalnız tek çizgilerin kurduğu çokses örgüsü bakımından değil, bu çizgilerin dikey birleşmelerinde ortaya çıkan akorlar açısından, geleceğin armonik yazısının öncüsü olarak da önemlidir.

Yeni Sanat Fransa dışında en parlak yankısını İtalya'da buldu. İtalyanlar şarkıya, ses sanatına olan eğilimlerine uyarak teknik sınırları kolayca aştılar ve Yeni Sanat'ın getirdiği özgürlüklere candan uydular. O güne kadarki büyük yasaklardan üçüncü ve altıncı aralıkları onlara, salık verilen dördüncü ve beşinci aralıklardan çok daha yumuşak geliyordu. Hem, on dördüncü yüzyıl İtal-

yası, yazıları kulakta musiki izlenimi bırakan şairlerin, Dante'lerin, Petrarca'ların, Boccaccio'ların İtalyasıydı. Floransalı bir musikişinas, kör orgcu, flütçü, lavtacı Francesco Landini (1320-397) o çağın İtalyan musikişinaslarının en ünlüsü sayılabilir. Eşsiz bir icracı diye tanınan Landini'de hem de, üstün bir melodi yaratma gücü de vardı. Landini ve o çağın diğer Floransalı İtalyanları, bu ara başta Giovanni da Cascia ve Jacopo da Bologna, *madrigal*'i çağın geçerlikte olan biçimlerine eklediler "Madrigal", kelime anlamı olarak "ana dilinde şarkı" demeye gelir. Burada ana dili deyimi, Lâtinceye karşıt olarak kullanılmaktaydı. 1340 yılı çevresinde İtalyan madrigali, çoğunlukla aşk şiirleri üzerine yazılan iki sesli şarkıydı. Madrigal ilerde, çokses yazısının "altın çağ"a eriştiği günlerde ayrı bir görünüş kazanacaktır. İtalyan çokses yazısının, gene bu ülkede yaşayanların eğilimleri gereği, şarkıya, refakatli melodiye doğru yönelmiş olduğunu da belirtelim. Özellikle *ballata* (danslı şarkı) biçimi, çizgilerden birinin insan sesi, öbür ikisinin de çalgılarla sunulmasıyla, bu yönelmenin belirli bir örneğidir.

ÇOKSES'İN "ALTIN ÇAĞI"

Ars Nova doğrudan doğruya on beşinci yüzyıl polifonisine, çoksesin "altın çağ"ına bağlandı. Bu ara Normand'lar İngiltere'ye yaydılar ve Notre Dame'ın egemenliği bu ülkeye kadar ulaştı. Sonra Fransa Azincourt'da yenildi ve bu kere durum tersine döndü; İngilizler Fransa'ya girdiler. Girdiler ve sanatçılarını, musikişinaslarını da beraber getirdiler. Bunların başında John Dunstable (1370-1453) geliyordu. Dunstable'ın ne türlü bir ömür sürdüğü kesinlikle bilinmiyor. Bilinen, Fransa ve İtalya'nın dört bucağını dolaşmış olduğudur. Eserlerini bu iki ülkenin havasının sarmış olması bunu gösteriyor. Hem de astrolog ve matematikçi olan Dunstable'ın musikisi kaskatı kurallardan uzaktır; ne var ki musikisindeki duy-

gu, esneklik ve şiir, hep sağlam bir işçilikle sunulmuştur. Yeni çağları hazırlayan, kendisinden sonraki başlıca bestecileri etkileyen Dunstable, kilise musikisine çalgıyı ilk getiren, Gregor melodilerini özgürce ilk süsleyen besteci diye bilinir. Dunstable, on beşinci yüzyılın ilk yarısının en önemli musikişinasıdır.

Yüzyılın ikinci yarısına gelince, bu kere bir başka Guillaume'un Guillaume Dufay'ın (1400-1474), öbür Guillaume'un, Guillaume de Machaut'nun önceki yüzyıldan boş bıraktığı yeri doldurduğunu görüyoruz. Dufay "Felemenk Okulu" diye anılan bestecıler grubundandır. Bu bestecilerin birçoğu, İngilizlerin Fransa'ya kendi musikişinaslarını getirip yerleştirmeleri üzerine Fransız musikişinaslarının kendilerine yeni alanlar aramak için yer değiştiren Fransız bestecileridir. Artois'da, Flandres'da, Liège Prensliğinde, Felemenk'te gelişen musiki aslında Fransız musikisidir. Dufay'ın eserlerinin birçoğu bugün eldedir. Gerek dindışı, halk musikisi biçimlerinde eserler, *chanson*'lar, *rondeaux*'lar, *virelais*'ler, *ballade*'lar... Gerekse kilise için yazılmış eserler... Sağlam bir eğitimi, geniş bir kültürü olan Dufay'in hem aydın bir düşünür, hem de duygulu bir sanatçı olduğu bütün eserlerinde tanıtlanır. Çağın, Dufay kadar ünlü, onun kadar saygın bir başka bestecisi Gilles Binchois (1400-1460), Dufay'a kıyasla daha yalın bir kişiydi; onun kadar görgülü, bilgili değildi. Eserleri daha çok sezgi ve ilkel kıpırdanışların ürünüdürler. Önce askerken, sonra kiliseye girmiş, ömrünün sonuna kadar orada kalmış, asıl din musikisinde başarı göstermiştir.

Çokses yazısının daha büyük bir sağlamlığa, daha gelişmiş bir ustalığa erişmesinde, bütün sesleri aynı önemde geliştirme yolunu tutan, yaratıcılığı kadar kuralcılığı ve öğreticiliğiyle de sivrilen Johannes Okeghem'in (1430-1495) çalışmaları başta gelir. İkinci Felemenk Okulu adı verilen okulun kurucusu diye anılan Okeghem ömrünün

uzun yıllarını saraylarda bilgisini yaymakla geçirmiş, bu ara Bourbon Dukasının ve Louis XI'in hizmetinde bulunmuş, öğreticiliğini İspanya'ya kadar ulaştırmıştır. Eserleri özellikle tem üstündeki çalışmalarıyla ve bu çalışmalara getirdiği, temlerin büyütülmesi, kısalması gibi sonraki çağlarda yayılacak ve gelişecek, yeni yöntemlerle önemlenir. Çağdaşı Jacob Obrecht (1450-1505) de öğretmen olarak tanınır; öğrencileri arasında ünlü Felemenkli tarihçi Erasmus da vardı. Ne var ki Obrecht'in musikisi kuramsallığından çok, anlatımcı özellikleriyle seçkindir. Din eserlerindeki armonik yenilikler, bu ara Ölüm Töreni'ni teksesten kurtarıp çok sese kavuşturması çalışmalarının sivrilen yanlarıdır.

Okeghem'in öğrencileri arasında en seçkini Josquin des Prés (1450-1521) idi. Verimli, hem de çok yanlı bir besteciydi. Eserlerindeki anlatım nitelikleri seçtiği türe göre değişirdi. Kilise musikisnde yalın ve sofu, din dışı eserlerinde hafif, şen, sıcak... Çağında nota basımının yeni yeni gelişmekte olması eserlerinin birçoğunun basılmasını sağlamış, bu da Josquin'in musikisinin yayılmasına yaramıştır. Martin Luther'in 'kuşların şakıması gibi özgür' diye övdüğü Josquin, gerçekten, anlatım özgürlüğünü yazı kuramlarının tutsağı yapmamıştır. İtalya'da yaşadığı sıralarda, İtalyan halk musikisi biçimlerini bu ülkeye özgü niteliklere uyarak işlemesi Josquin'in ayrı yüzeylerdeki başarılarının bir başka örneğidir. Josquin'in öğrencilerinden başlıcası Adrian Willaert (1480-1562) Venedik'te Markos katedralinde koro yöneticisi olarak çalıştığı sıralarda, katedraldeki iki orgu iki ayrı koroyla birlikte kullanma gibi bir deneme yoluna gitmiş, iki koronun gerek birlikte, gerekse karşılıklı söylemelerinde ses etkileri aramıştır. Madrigal yazısında da önemi büyük olan Willaert çalışmalarında armoninin gelişmesini de gözetmiş, özellikle tını etkisi için armonik yazıya yönelmiş ve akorları çokses yazısının devamlılığı ile birleştirmiştir. Öğrencileri arasında Gioseffo Zerlino asıl bir kuramcı ola-

rak anılır. Zerlino, Felemenk bestecilerinin sonuncusu diye bilinen orgcu Jan Sweelinck'in (1562-1621) öğretmenlerindendir. Bütün Avrupa'nın musikisini yönelten, biçimlendiren Felemenk okulunun bu son üyesi özellikle, Johann Sebastian Bach'a büyük etkisi olarak org eserleriyle anılır. Org musikisindeki gelişmeler ve bu ara ricercare, fuga, fantasia gibi bir sonraki yüzyılın musikisinde daha da gelişecek biçimlerin belirmesi Sweelinck'in musikisinde özetlenir ve toparlanır.

REFORM VE ETKİLERİ

Hristiyan dünyasında katolik-protestan ayrımına yol açan Alman din yenileyicisi Martin Luther (1433-1546) hem de musikişaştı; flüt ve lavta çalardı. Dine getirdiği yeni görüşlerde kilise törenlerinin musikisini de gözetti. 1524 yılında iki musikişinasa, Conrad Rupff ile Johan Walther'e Alman din töreninin düzenlenmesi ödevini verdi. Yeni düzenle tören o yıl Wittenberg'de Noel gecesi yapıldı. Luther, kendi, kilise için birçok koro parçasının hem sözlerini, hem musikisini hazırladı. *Ein'feste burg ist unser Gott* adlı parçasında bir halk melodisini kullanması, Luther'in din töreni musikisi alanındaki tutumunun örneğidir. Halk musikisinin kilise musikisiyle birleşmesinin yöntemli olarak yapılmasını gözeten Luther'in tören musikisine getirdiği yeni görüşe birçok besteci katıldı. Almanya'da Hans Leo Hassler (1564-1612) bir aşk şarkısını kullanarak yeni kilise için bir koro eseri yazdı; Fransa'da Claude Goudimel (1510-1572) ve Josquin'in izleyicisi Clement Jannequin (1485-1560) Protestan kilisesi için eserler verdiler. Jannequin'in koro eserleri, anlatıcı musikinin ilk örnekleri arasında gösterilir ve romantik çağda gelişecek olan programlı musikinin, senfonik şiirlerin öncüsü sayılır.

Luther gibi Calvin de, musikinin kütleler üzerindeki sürükleyici etkisini tanıyan kişilerdendi. İkisi de kilise-

de, halkın güçlük çekmeden söyleyebileceği melodilerle tanrı düşünüşüne yakınlaşmasını istiyordu. Gerçi kilise korosunun öğretici görevini tanıyorlardı. Halkın bu koroyu dinleyerek kendi tanrısal şarkılarını daha kolayca söyleyebileceğine inanıyorlardı. Ama asıl istedikleri halkın, hem dil ve hem de melodi bakımından kolaylıkla anlayabileceği, rahatça benimseyebileceği şarkıları olmasıydı. Bunun için de bir yandan halk diline, öte yandan da halk musikisine başvuruldu. Gerçi, kilise melodilerinden de yararlanıldığı oldu ve kilise melodileri, geleneksel melodiler seçilirken bunların en yalınları, en kolayları arandı; fakat asıl halk meodilerlinin çekiciliğine, etkisine güvenildi. Evin, sokağın, tarlanın, eğlence yerinin "saygısız" seslerinin tapınağa girmesinde bir sakınca görülmedi. Bu seslerde aşırı bir saygısızlık görüldüğünde gerekli değiştirmeler yapılıyor, tapınağın ağırbaşlılığının bozulmasında aşırılığa gidilmesi önleniyordu.

Öte yandan kilise korosunun yalnız bir destekleyici, bir öğretici ödevi sürdürmesiyle yetinilmedi. Kilise korosu için hazırlanan musikinin ne gibi bir evrim gördüğünü özetlemek istersek, Calvin ve Luther görüşlerinin yönetimiyle bu alanda da bir yalınlaştırmaya doğru gidildiğini, bunun için başlangıçta, soprano ya da tenor sese ana melodinin verildiğini ve öbür seslerin bir armonik dip desteği ödevi görecek gibi düzenlendiklerini, böylece kilise korosunun hem de halkın söyleyişini destekleme ödevini de yerine getirdiğini belirtebiliriz. Ancak sonraları, bestecilerin daha "bilgili" bir çokses yazısı uygulamak istekleri, öbür sesleri yalınlıktan gitgide uzaklaşan bir yolda işlemeye götürdü. Böylece Luther ve Calvin kiliseleri koro musikisi, motet yazısının karmaşıklığına yaklaşmaya başladı; yalnız öyle bir motet düşününüz ki sözleri halk dili olsun. İlerde Bach'ın doruğuna yükselteceği bir biçim, kilise kantatı, doğrudan doğruya bu musikiden çıkmıştır.

Önemini asıl Luther ile olan ilintisinden kazanan, iyi

bir işçi, fakat güçsüz bir yaratıcı olan Walther ile Luther'ci inançların sınırları içine kendini kapatmakla yetinmiyen Hassler yanında, Leipzig'de Thomaskirche'de Bach'ın öncellerinden Johann Herman Schein (1586-1630), besteciliği yanında kuramcılığıyla ün yapmış Melchior Vulpuis (1560-1615), verimliliğiyle de anılan Michael Praetorius (1571-1621) Luther yolunun başlıca musikişinasları arasında sayılabilirler.

İngiltere'de reform, katolik kilisesini musikisiyle savaşa girişen ve bu yüzden hapse de atılan John Taverner'de (1495-1545) ilk öncülerinden birini bulur. Din dışı eserler de yazan Taverner'in çağdaşı öbür besteciler arasında "İngiliz kilise musikisinin babası" diye anılan ve İngiltere'nin Henry VIII ile Elizabeth arasında geçirdiği din değişiklikleri sırasında kilisenin her yeni durumuna uyan eserler besteleyen Thomas Tallis (1520-1585) başta gelir.

MADRİGAL YAYGINLIĞI

On altıncı yüzyılda madrigal, on dördüncü yüzyıl İtalyasında doğan madrigalden, iki sesli halk musikisi biçiminden iyice ayrılmış, gelişmiş, birçok ülkede günün modası olmuş çıkmıştı. Willaert'in öğrencisi Cyprien de Rore (1516-1565) tabiatın taklit edilmesini, bu ara musikinin de sözleri izlemesini, onun yankısı olmasını salık veriyordu. Willaert bu yolda madrigaller yazdı. İtalya'da dünyaya gelen bu biçim bir yandan bütün Avrupa'ya yayılırken bir yandan da İtalya'da en seçkin örneklerini veriyordu. İtalyan madrigalcileri arasında en önemlisi, musikinin armonik ileriliği ve ses götürme yöntemlerindeki korkusuzluk bakımından neredeyse yirminci yüzyıl bestecilerine taş çıkartan Gesualdo da Venosa'dır (1560-1613). Hasta bir ruhun anlatımlarını taşıyan bu madrigaller, bestecinin din musikisi eserleri gibi, çılgıncasına derin bir kişiliğin yankısıdırlar. Venosa Prensi Gesualdo'nun karısını

sevgilisiyle birlikte yakalatıp öldürtmesi, sonra da çocuğunu, belki kendinden değildir diye boğdurtması, bestecinin bütün ömrünü ve bu ara eserlerini etkilemiş olaylardır. Ölüm ve vicdan azabı konularına Gesualdo'nun hem madrigal, hem de din musikisi metinlerinde hep raslanır. Bu konular bestecinin musikisine kendine özgü etkileyiciliğini verir. Gesualdo ile birlikte Luca Marenzio (1553-1599) ve Claudio Monteverdi (1567-1643) öbür ülkelerdeki madrigal bestecilerini etkileyen İtalyan madrigalinin üç baş yaratıcısıdırlar.

İtalyan olmayan, Belçikalı olduğu sanılan, fakat yıllarca İtalya'da yaşayan bir başka besteci, Jacop Arcadelt (1515-1560) çağında "İtalyan madrigalinin kralı" diye bir ün yapmıştı. Daha sonra Paris'e yerleşen Arcadelt, Fransız şarkıları (*chanson*'lar) bestelemeye koyuldu. Bugün elde Arcadelt'in olduğu bilinen yüzden çok şarkı vardır. Bestecinin Paris'te de kazandığı ün öylesine büyük oldu ki şarkı yayınlayıcıları başkalarının şarkılarını Arcadelt adı altında piyasaya sürmek kurnazlığını gösterdiler.

İngiltere'de madrigal Elizabeth çağında iyice gelişti. İtalyan madrigaline Kraliçe Elizabeth'in gösterdiği ilgi önceleri İngiltere'de madrigal söyleme gruplarının kurulmasını destekledi ve sonra da William Byrd'ün (1543-1623) önderliğiyle İngiliz madrigal okulu kuruldu. Byrd yalnız madrigal'de değil, sanatının bütün dallarında ustaydı ve çağının en saygın bestecilerinden biriydi. Din musikisi eserleri, bu ara çalgılar, özellikle çağın klavyeli çalgısı *virginal* için yazdığı eserler, Byrd'e öbür İngiliz bestecileri yanında özel bir saygınlık sağlayan çeşitlilikte ve evrensel niteliktedir. Öbürleri arasında Thomas Morley (1557-1603), Thomas Weelkes (ölüm yılı 1623), John Wilbye (1574-1638) ve Orlando Gibbons (1583-1625) başta gelirler. Çağın başlıca yazar ve şairleri Spenser, Marlowe, Ben Jonson, Sir Walter Raleigh, madrigal bes-

tecileri için şiirler yazmışlar ve İngiliz madrigalini İtalyan örneklerinden ayıran nitelikleri belirtmişlerdir. Öte yanda Marenzio ve Gesualdo'nun madrigallerindeki armonik özellikler ve kromatism Weelkes ve Wilbye gibi genç İngilizleri etkilemiştir. Gibbons ise kilise musikisinin ciddiliğini dindışı musikiye taşımasıyla tanınır.

Almanya'da başlıca dindışı musiki biçimi, koroyla söylenen şarkı (lied) idi. Lied, kaynağını Alman halk şarkılarında bulması bakımından madrigalden ve Fransız *chanson*'larından ayrılır. Hem halkın, hem de soylu kişilerin aynı beğeniyle söyleyip dinledikleri bu lied'ler, Almanya'da o çağda yetkili bestecilerin azlığı yüzünden gelişemedi, İtalyan bestecilerin elinde İtalyan madrigaliyle birleşti. Hans Leo Hassler'in de İtalyanlaşmış bir besteci oluşu, on altıncı yüzyılda Alman halk melodilerinden bu ülkeye özgü dindışı bir sanat musikisinin büyümesine yararlı olmadı ve sonuçta madrigal Almanya'da da yayıldı. Ne var ki bir Gesualdo, ya da bir Byrd çapında bestecilerin eline düşemedi.

Fransız *chanson*'u ile İtalyan madrigal'inin birbirlerine karşılıklı etkileri olmuştur. Madrigaldeki Fransız etkisi özellikle, kuş seslerini, ya da sokak gürültülerini benzeten Fransız şarkılarının "programlı musiki" niteliğinden gelmedir. Edebiyat ve felsefede olduğu gibi musikide de iki ülke devamlı bir alışveriş durumundaydılar. İspanya'da madrigal, Mateo Flecha, Pedro Valenzuela, Sebastian Raval gibi bestecilerin İtalyan tarzında madrigaller yazmaları dışında pek gelişmemiş, dindışı musiki asıl, çokses yazısına değil dikey yazıya, sanat musikisine değil köy musikisine yanaşan *villancico* biçimine dayanmıştır. İspanyolca sözler üzerine madrigal yazan Pedro Vila, Juan Brudieu ve Pedro Ruimento gibi bestecilerin eserleri de İtalyan ve İngiliz bestecilerininkilerle kıyaslanabilecek önemde değildir.

PALESTRİNA VE LASSUS

Dindışı musiki yanında din musikisi de on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, çağın musikisine seçkinliğini veren büyük ustaların eserleriyle gelişti. Bunların arasında başta, İtalyan bestecisi Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1591) gelir. Madrigaller ve diğer dindışı parçalar da bestelemiş olan Palestrina asıl, kilise için yazdığı eserlerle önemini kazanmıştır. Önce Felemenk okulu ustalarının etkisinde besteleyen ve kontrapuanta yazısı karmaşıklığına olan egemenliğini geliştiren Palestrina sonra, daha yalın, daha arık bir yazıya doğru yönelmiştir. *Missa Papae Marcelli*, musikisindeki melodik çekiciliğin ve arıklığın simgesi bir eserdir. Palestrina bir deneyici değildi. Çağının geçerlikteki dilinde güçlü bir ustalığa erişmiş, gelenekçi, fakat soğuk, durgun, insansı atılışları olmayan eserler vermiş bir besteciydi.

Türlü biçimde altı yüz kadar eser yanında 83 tane missa... Palestrina'nın sanatçı kişiliğini belirli çizgilerle asıl missa'ları belirtir. Söz düşmüşken, missa biçiminin özelliklerine değinelim. Katolik kilisesi din töreninin değişmez bölümleri olan *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* ve *Agnus Dei* üzerine yazılan missa, ardarda sıralanmış parçalar dizisi olması bakımından, dindışı musiki alanında halk biçimlerinin, dans biçimlerinin çalgı musikisine uygulanması sonucunda gelişmiş olan diziye, "suite"e benzetilebilir. Genellikle tek bir tema, missa'da, bütün bu parçalar topluluğunun melodik yürütülüşünü koşullar ve besteci temayı çoğu kere ya bir başka din musikisi parçasından, ya da halk musikisinden alır; bununla birlikte kendi temasını kendi yarattığı da olur. Her bir parçanın biçimini doğrudan doğruya sözler koşullar.

Palestrina, missa'larının çoğunluğunda tem olarak, Gregor melodilerine başvurmuştur. Geleneklere, kuramlara, kendisine öğretilenlere bağlılığı Palestrina'yı, nota-

ların uygun orantılarla düzenlenmesinin anlatım değeri olan bir musiki ortaya çıkarmak için yeterlikli olabileceği inancına götürmüştür. Nitekim Palestrina'nın musikisinde yapı kaygısı, teknik bilinci daha öznel kaygıların üstündedir.

Çağın bir başka önemli bestecisi İspanyol Tomas Luis de Victoria (1548-1611) "şarkı sanatı yeniden başlangıçtaki amacına atanmalıdır" diyen bir bestesiydi. "Başlangıçtaki amaç" da tanrı sevgisiydi. Bu sofu besteci inancının verdiği atılış ve yeteneklerinin sağladığı güçle, din musikisinin en etkileyici örneklerini vermiştir. Palestrina ile Victoria arasındaki ayrılık "birinin kilise için musiki yazan bir besteci, öbürününse beste yapan bir papaz" olması diye gösterilir.

Tanrı övgüsünden başka bir şey düşünmeyen, çağının öbür ustaları gibi dindışı konulara uzanmayan Victoria, tek bir madrigal, tek bir "chanson" yazmış değildir. Bununla birlikte Palestrina ile kıyaslandığında Victoria'nın musikisinin iletkenliği özellikle belirir. Palestrina, teknik konularda olduğu gibi, tanrı övgüsünün ne gibi duygular içinde yapılması gerekeceği konusunda da kendisine öğretilenlerin içinde kalmış bir kişiydi. Oysa dinine candan bağlı, tanrıya içten inanan Victoria, musikinin aracılığıyla tanrıyı övmek gerektiğinde Palestrina'ya göre çok daha uygun bir davranışla işe girişmiş, düşünmek yerine duygulanmıştır. Gerçi kullandıkları dil hemen hemen aynıdır. Fakat kişilik söz konusu olduğundan aralarında kesin bir ayrılık vardır.

Fransa'da ve İtalya'da, Almanya'da ve Felemenk'te, bütün Avrupa'da büyük sevgi, büyük ilgi gören Orlandus Lassus (1532-1594) hem din musikisinde, hem de dışında, yaratış gücü sınır tanımamış, şaşırtıcı verimliliği olan bir besteciydi. Çağının bütün çokses biçimlerinde yazmıştı. Bunların arasında en büyük başarıyı özellikle motet biçiminde göstermişti.

Missa'nın metninin, katolik kilisesi din töreninin değişmez bölümünden (*ordinarium*'undan) alınmasına karşılık, motet bestecisi şenliklere göre değişen bölümlerinin metnine başvurur. Kutsal yazılardan alınan bu metinler, missa'da olduğu gibi, melodilerin biçilişini koşullar. Yalnız şu var ki missa'ya kıyasla daha büyük bir çoğunlukla besteci kendi temalarını kullanır. Böylece motet, bestecinin bir yandan işçilik hünerini, öte yandan -özgür davranışlarda besteciyi erkin kılan bir biçim olduğu için - kişisel özgülüklerini en iyi sunduğu bir ortam olmuştur. Missa'ya karşı motet, türlü parçaların sıralanmasından ortaya çıkmış bir biçim değil, çoğu kere kısa, genellikle dört, fakat kimi kere üç ses, ya da beş, altı yahut daha çok ses için yazılmış, bir sesten ötekine geçmesi bakımından, ilerde gelişecek olan fuga yazısının temeli olmuş, bundan başka kimi kere de bestecilerin missa'ya bir motet ile başlamaları ve motet'te kullandıkları temayı missa bölümlerinde yeniden ele almaları, motet'i hem de çeşitleme (variation) biçiminin de hazırlayıcısı yapmıştır.

Lassus, motetleriyle birlikte, türlü ortamlarda, türül biçimlerde, yedi dilde metinler üzerine yazılmış iki bin kadar eser bırakmıştır. Onu Felemenki'n yetiştirdiği en büyük besteci olarak göstermek eldeyse de, önemini yalnızca bir ulusun, bir bölgenin sınırları içine kapamak doğru değildi. Çünkü Lassus'a seçkinliğini veren bir yanı da, türlü ülkelerin dilini ve musiki biçimlerini aynı başarıyla kullanmasıdır. Din musikisinde olduğu kadar İtalyan madrigalinde, Fransız "chanson"unda, ya da Alman "lied"inde Lassus aynı seçkinliği, aynı rahatlığı, aynı yaratış gücünü ortaya koymuştu.

Lassus'u, yaratış gücünün yeğinliği ve düşüncelerinin yüceliği açısından Michelangelo'ya benzetenler olmuştur. Palestrina ile kıyaslandığında Lassus, İtalyan bestecisinin daha durgun, daha arık, daha uslu kişiliğine karşı kişisel anlatımında çok daha güçlü bir yaratıcı olarak yükselir.

Herhalde Lassus ve Palestrina'nın musikileri, yalnız on altıncı yüzyılın değil, önceki iki yüzyılın musiki evriminin bir özeti, bir toplamı ve en üstün başarı yüzeyinde gerçekleşmesi sayılabilir.

ON YEDİNCİ YÜZYIL : EVRİM HAZIRLANIYOR

On yedinci yüzyılın başları daha ileri bir dünyanın eşiğidir. Yalnız musikide değil her alanda, araştırmalar, girişimler, serüvenler çağıdır. Ortaçağın karanlıkları artık dağılmıştır. Bir göz atalım türlü alanlarda neler oluyor bu çağda: Papa ve Kutsal Roma İmparatorluğu artık egemenliğini, gitgide bilinçlenen ulusalcılığa bırakmakta, feodal lordların gücü sönmekte, buna karşı krallarınki artmaktadır. Amerika bulunmuştur; eski dünyadan yenisine göçler artmaktadır. Tecim gelişmekte, bunun sonucu denizaşırı ülkelere yönelmeler artmakta, sömürgecilik alıp yürümektedir. Bunların yanında Newton yerçekimi yasasını sunmakta, Galileo ilk teleskop üzerinde çalışmakta, John Locke kişinin yaşama, özgürlük ve mal sahibi olma haklarından söz etmekte, Descartes, Hobbes, Milton gelecek yüzyılların düşünüşünün temeli olacak düşüncelerini açıklamaktadırlar. Shakespeare "Hamlet"i, Cervantes "Don Quixote"yi yazmıştır. Henry Hudson Çin'e tecim yolunu bulmuştur.

On yedinci yüzyılda musikideki evrimlerse şöylece özetlenebilir: kilise makamları yerlerini majör ve minör dizilere bırakmışlardır; kontrapuanta düzenine bir tepki olarak "tekses evrimi" belirmiş ve kontrapuantanın yerini armonik musiik, dikey yazı almaya başlamıştır; opera ve oratoryo ortaya çıkmıştır; çalgı yapımında ilerlemeler olmuştur; çalgı musikisi ses musikisinin yerini almaya başlamış ve bunun sonucu çalgı musikisi biçimleri ortaya çıkmıştır; oda musikisi yaygınlaşmıştır; virtüoz çalgıcı ve şarkıcılar Avrupa'nın musiki hayatının önemli kişileri olmaya başlamışlardır.

OPERA VE ORATORYO

Floransa'da Kont Giovanni Bardi'nin evinde toplanan besteciler, şairler ve şarkıcılar gurubunun (bu guruba *Camerata* denir) eski Yunan tiyatrosunu örnek alarak bir musiki-tiyatro türü ortaya çıkarmalarında İtalyan Renaissance'ının etkisi görülmektedir. Daha önce, on beşinci yüzyılda, Floransa gene İtalya'da sanat çalışmalarının baş yeriydi. Gerçi Renaissance asıl resim, heykel ve edebiyat alanlarını kapsıyordu ama, musikişinasları da etkilemekten geri kalmamıştır. Floransa'da Lorenzi di Medici'nin desteğiyle Donatello, Fra Angelico, Leonardo da Vinci eserlerini veredururlarken bir yandan da Heinrich Isaak (1450-1517), Lorenzo di Medici'nin saray orgcusu olarak çalışıyordu. İtalyanların "Alman Heinrich" anlamına "Arrigo todasco" diye andıkları Isaak, Renaissance musikişinası tipinin örneğidir. Çok yanlı, tek bir topluma, tek bir çevreye bağlanmayan, bugünün dar görüşlü ulusalcılarının köksüzlükle suçlandırabilecekleri bir kişi... İtalyanlar onu Alman diye tanıyorlardı; Almanlar da kendilerinden biliyorlardı ama, Isaac'dan Fransız diye söz eden tarihçiler de vardır. Aslında Isaac kendini Felemenkli diye tanıtırdı. Lorenzo'nun sarayında çalıştığı sıralarda Isaac *Giovanni e Paolo* adlı bir kutsal oyun yazdı; hem de Lorenzo'nun karnaval şarkılarını besteledi. Prens öldüğünde İmparator Maximilien'in sarayında bir ödev aldı. Ockeghem'in ustalığıyla Obrecht'in anlatımını musikisinde birleştiren Isaac, Avrupa'nın başlıca musiki ülkelerinde "Musiki Prensi" diye ün yapmıştı.

Lorenzo'nun sarayı, İtalya'da, birçok musiki çevresinden yalnız bir tanesiydi. Ne var ki bunların arasında Kont Bardi'nin sarayı, yeni bir musiki biçiminin doğum yeri olması bakımından özel bir önem taşır. Bardi'nin "Camerata"sının üyeleri, Yunan söyleme sanatını *(declamation)* musiki ile birleştirdiler; amaçları şiirin etkisi-

ni yükseltmekti; bundan "stilo rappresentativo" (operanın başlıca ögelerinden, biçimlerinden biri olan *recitativo)*, sonra da "dramma per musica" (musikili dram) adı verilen opera ortaya çıktı. "Camerata" üyelerinden Jacopo Peri (1561-1633) şair Rinuccini'nin yazdığı metin üzerine, Yunan söyleme sanatı özelliklerinin musikiyle birleştirilerek etkilendirilmesi amacıyla girişiği çalışmaların sonucu olarak ilk operayı, *Dafne*'yi verdi. 1597 yılında ilk olarak Floransa'da Palazzo Corsi'de oynanan *Dafne*'nin seyircilerin çok hoşuna gittiği söylenir. Bugün Dafne'nin notaları kayıptır. Eserin başarısı üzerine, Marie de Medici ile Fransa kralı Henri IV'ün evlenmeleri töreni için Paris'den bir opera ısmarlandı ve besteci de, gene Rinuccini'nin metni üzerine *Euridice*'yi besteledi. Eser ilk 1600 yılında oynandı; ve notaları da o yıl basıldı, yayınlandı. Aynı yolda çalışan bir başka besteci, Giulio Caccini (1548-1618) de, Peri'nin eserlerinin başarısı üzerine, bir *Dafne* ve bir *Euridice* yazdı. Peri'nin daha çok söylemeye, *recitativo*'ya dayanmasına karşılık, Caccini'nin musikisinde melodik eğilimler daha belirlidir. Peri'nin Dafné'sinin 1600 yılında verilen bir temsilinde yer yer Caccini'nin musikisinin kullanıldığı da söylenir.

Opera böylece her nekadar yeni bir biçim olarak ortaya çıkmışsa da, musikili tiyatro yüzyıllar boyunca kutsal oyunlarında ("mystère"lerde), sonra on dördüncü yüzyıl İtalyasının "mystère"lere çok benzeyen kutsal oyunlarında, "devozione"lerinde, on beşinci yüzyıldaysa Lorenzo di Medici'nin desteğiyle gelişen kutsal oyunlarda ("sacra rappresentazione"lerde), daha sonra da bunların yerine yaygınlaşan ve dansı, şarkıyı, çalgı musikisini sözle birleştiren "Commedia dell'Arte"de öncülerini bulur. Bu ara, madrigali sahneye çıkartma çabası gösteren, hele Commedia dell'Arte'yi sanatçı tutumuyla hazırlanmış bir musiki ile *Amfiparnasso* operasında birleşen Orazio Vecchi'yi (1550-1603) operanın başlıca öncülerinden biri olarak analım. "Amfiparnasso", üç perde ve bir ön-bölüm

("prologue") içinde birleştirilmiş madrigaller dizisidir. Eserin önemi, madrigal ile opera arasında bir bağ olmasındadır.

Jacopo Peri, musikinin, şiirin kulluğunda olmasını isterdi. Operaları da nitekim, klavsen, lavta ve lir eşliğiyle söylenen düzenlenmiş sözlerden başka bir şey değildi. Bu çalgıların akorları armonik temellere göre, rakamlarla işaretlenmişti. Bu türlü işaretlemeye "basso continuo" (yani, sürekli basso) yöntemi denir. Orgcunun, ya için bulunmuştur. Basso, en pes ses partisi yerine geçer ve süreklidir. Eşlik çalgıcısı akorların durumlarını gösteren rakamlar üzerine partisini doğaçtan çalar. Bugün cazda gitarcılar ve arasıra piyanistler de "basso continuo" işaretlemesine çok benzeyen bir notalamaya uyarak armoniyi verirler. Jacopo Peri çokses yazısına karşı duran bir besteciydi; üstelik, şiirin yanında musikinin gölgede kalmasını da istediğinden operaları, daha sonraki İtalyan operasının başlıca özelliklerinden biri olan melodi zenginliğinden de uzaktır. Bundan başka, Peri ile Caccini'nın ve o çağın başka opera bestecilerinin, eserlerinin icrasında şarkıcıların yer yer doğaçtan söyleyişe başvurmalarını hoşgörmeleri, daha da ilerisi, desteklemeleri, İtalyan operalarının icrasında bir "improvisation" geleneğinin doğmasına yol açmıştır.

Çağın opera bestecilerinin en önemlisi Claudio Monteverdi (1567-1643) operanın çocukluk çağının geçerlikteki yöntemlerinin etkisindedir. Bununla birlikte Monteverdi bu yeni sanatı, Peri ve Caccini'nin elindeki ilkel durumundan kurtarmış, musiki ile tiyatroyu eşitleştirme çabasını göstermiş, bu yeni biçimin imkânlarını araştırmış ve geleceğin opera bestecileri için önder olmuştur. Bundan başka, ilk operaların pek ilkel durumda olan çalgı eşliğini zenginleştirmiş, otuz kişiden fazla üyesi olan orkestralar kullanmış, çalgı musikinin dramla kaynaşmasını sağlamış, yalnız recitativo biçimine saplanıp kalma-

mış, aria, duet, trio gibi ses musikisi biçimlerini de kurmuştur. İlk operası olan *Orfeo*'dan önce asıl madrigal alanında çalışan besteci, Caccini'nin *Euridice*'sini dinledikten sonra madrigalden vazgeçip çalışmalarını operaya yöneltmeye karar vermiş ve 1607 yılında ilk oynanışında büyük başarı kazanan operasıyla musiki tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. *Orfeo*'dan sonra Monteverdi bu alandaki çalışmalarını sürdürmüşse de operalarının çoğu kaybolmuştur. Elde kalanlar *(Il ritorno d'Ulisse, L'Incoranazione di Poppea,* vs.) olsun, diğer alanlardaki eserleri (bu ara sayısız madrigal, canzonetta ve dinsel eserler) olsun Monteverdi'yi olağanüstü buluşları olan, korkusuzca deneylere girişmiş, çağdaşlarını şaşırttığı bilinen çözülmemiş akorlarıyla günün ilericiliğinin simgesi bir besteci diye tanıtırlar. Monteverdi'nin musiki dilindeki ileri atılışlarının örneği olan buluşu, minör yedinci akorudur. Daha önce başka bestecilerin çekingenlikle, geçici bir etki için kullandıkları bu akoru Monteverdi her şeyden önce anlatımını güçlendirmek amacıyla, güvenle kullanmıştır.

Monteverdi'nin opera biçiminde ilk eserlerini vermesi üzerine opera besteciliği İtalya'da iyiden iyice yayılmıştır. On yedinci yüzyılın öbür İtalyan bestecileri arasında Monteverdi'nin öğrencisi Pietro Cavalli'nin (1602-1676) ve rakibi Marc Antonio Cesti'nin (1618-1669), özellikle, 115 opera besteleyen Alessandro Scarlatti'nin (1658-1725) adlarını verelim.

Oratoryoya gelince, bu biçimin öncüsü Filippo Neri (1515-1595) adlı bir Floransalı papazdır. Oratoryoyu kutsal konulu ve sahnede oynanması gerekmeyen opera diye tanımlayabiliriz. Oratoryoların konuları çoğunlukla Tevrat ve İncilden alınır. Emilio del Cavalieri'nin (1550-1602) 1600 yılında Roma'da sunulan *La rappresentazione di anima e di corpo* oratoryosu aslında, tam anlamında, bir kutsal operaydı. Nitekim ilk oratoryolar operadan ancak konularıyla ayrılırlardı. Yoksa onlar da opera gibi dekor, kostüm, sahne hareketi ve - gerekirse - bale ile

birlikte sunulurdu, oynanırdı. Bu yolda bir değişiklik, Giacomo Carissimi'nin (1605-1674) oratoryoya *historicus* adı verilen anlatıcıyı getirmesidir. Carissimi, anlatıcıya dayanıp oratoryolarında sahne hareketinden, dekor ve kostümden vazgeçmiştir. Carissimi'nin öğrencilerinden Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) oratoryoyu Fransa'da yaymaya çalışmış, fakat başarı gösterememiştir. Charpentier oratoryolarından başka on yedi kadar opera (bu ara 1693 yılında Paris'te oynanan *Médée)* ve birçok missa, motet, dindışı şarkılar ve çalgı musikisi de bestelemiştir. Opera alanındaki verimliliğini oratoryo alanında da gösteren Alessandro Scarlatti'nin bu biçime getirdiği yenilik recitativo'ların yanına aryalar da koyması ve arya-recitativo sıralanmasıyla oratoryoya bir biçim vermesidir. Scarlatti aynı zamanda arya biçimini de, üçe ayırma ve üçüncü bölümün ilkin tekrarı olmasını sağlama yoluyla, kesinleştirmiştir. Scarlatti'den sonra İtalya'da oratoryo alanında çalışmalar gevşemiştir.

İTALYA DIŞINDA OPERA

Opera Almanya ve Avusturya'da büyük rağbet gördü. Fakat on yedinci yüzyılda Alman bestecileri gelecek yüzyıllara kalacak değerde operalar bestelemiş olmadılar. Hamburg'da Reinhard Keiser (1674-1739) şehrin opera kurumunun bir yandan yöneticiliğini yaparken, bir yandan da birçok opera besteledi. Viyana'da Johann Josef Fux (1670-1741) ve Johann Caspar Kerll (1627-1693) İtalyanlarınkilerle başa çıkamıyacak operalar yazdılar. Bu gibi bestecilerin çabaları İtalyan operasının Almanya'da yayılmasını önleyemedi.

İngiltere'de de opera çalışmaları İtalyan etkisi altında ezildi kaldı. Gene de Henry Purcell (1659-1695) gibi bir deha sayesinde İngiliz musikili tiyatrosu en azından *Dido and Aeneas* gibi bir esere kavuştu. Eser, Nahum

Tate'in kuru, tatsız metnine rağmen, Purcell'in musikisinin melodi nitelikleri ile değerlendirmiştir. Operası yanında Purcell, çalgı musikisi eserleriyle, özellikle yaylılar için yazdığı *Fantasia*'larında, ustalığını ve yaratış gücünü tanıtlamıştır. Kısa ömürlü Purcell'in öğretmeni John Blow (1649-1708) asıl *Venus and Adonis* adlı *"masque"*ı ile tanınır. *"Masque"* diye, opera gibi, kutsal oyunlardan, "mystère"lerden gelişen, şiir, musiki, dans, dekor ve kostümün birleştiği bir "sahne eğlentisi"ne denir. Blow'un söz konusu eserinin "masque"ların pahalı gösterişinden uzak oluşu bakımından eseri küçük bir opera diye görenler vardır. Eserin, Purcell'in "Didoand Aeneas"ının esin kaynağı olduğu da bilinir. Çağında, geleneklere aykırılığı bakımından "çiğ bir besteci" diye tanınan ve küçümsenen Blow'un bugünün ışığında, ilerici tutumda bir yaratıcı olduğu anlaşılıyor.

İtalyan etkisine karşı Avrupa'da ancak Fransızlar dayanabilmişlerdir. Kendi operaları İtalyanlarınki gibi madrigale, ya da kutsal oyunlara değil şarkılarla süslenmiş dansa dayanır. Operanın on yedinci yüzyılda Fransa'da baş kişisi, Jean Baptiste Lully (1637-1687), İtalya doğumludur; Floransa'lıdır. Genç yaşında Paris'e gelmiş, Louis XIV'ün saray orkestrasına girmiş, kısa zamanda saray çevrelerinin en ünlü musikişinası olmuştur. 1669 yılında Paris operasını kurmuş ve bu kurum için birçok opera yazmış, eserleri Lully'nin tarihçilerce "Fransız operasının babası" diye anılmasını sağlamıştır. Örneğini Caccini'nin operalarından alan Lully, İtalyan ögelerinin Fransızlaşmasını sağlamış, İtalyanların *secco* (kuru) recitativo'su yerine eşlikli recitativo'yu geliştirmiş, sözle musikinin birleşmesinde Fransızcanın özelliklerini gözetmiş, opera uvertürlerinde geleceğin bestecilerine temel olan biçimi kurmuş, orkestranın icra çapını o günlere kadar ulaşılmamış bir dereceye yükseltmiş, şarkıcıların irticale kaçmayıp musikiye bağlı kalmalarını sağlamıştır. Lully hem de operayı saray çevrelerinin sınırları içine ka-

palı bırakmayıp halka indirmiştir. Günümüze bölüm bölüm kalmış olmalarının da etkisiyle bugün tanınmayan operalardan başka Lully Molière'in piyesleri için sahne musikisi, birçok din musikisi eseri, baleler ve çalgı musikisi eserleri vermiştir.

Lully uvertür biçimini sağlamlaştırmakla hem de klâsik çağın senfoni biçiminin öncüsü olmuştur. Daha önceki operalar çoğunlukla şarkılı bir açılış parçasıyla başlarlardı. Bununla birlikte Monteverdi "Orfeo"sunda üç kere tekrarlanan dokuz ölçülük bir çalgı musikisi açık parçası diye kullanmıştır. İtalya'da uvertür, Alessandro Scarlatti ile kesin özelliklere ulaşmıştır. Scarlatti, açılış parçasını birbirine bağlı üç bölüme ayırmıştı: Önce, genellikle fuga doğasında bir yazının kullanıldığı bir hızlı bölüm, sonra bir yavaş bölüm, sonuçta da yeniden, başlangıçtakine göre daha çabuk bir başka hızlı bölüm. Lully de uvertürü üçe ayırmış, ne varki musikiyi yavaş tempoda başlatmış, sonra fuga yazısının kullanıldığı bir hızlı bölüme, bir *allegro*'ya geçmiş, üçüncü bölüm olarak da bir dans biçimine, genellikle menuetto'ya başvurmuştur.

ÇALGILAR VE ÇALGI MUSİKİSİ BİÇİMLERİ

Operanın doğuşuna yol açan ve o günlere kadar gittikçe gelişmiş ve yayılmış olan çoksese karşı bir tepki diye görülebilecek olan teksес yaygınlığı bir yandan da çalgı musikisinin büyümesine, çalgı musikisi biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış, hem de çalgı yapıcılığındaki ilerlemelerin dürtüsü olmuştur. Sırası düşmüşken burada, tekses *(monodie)* terimindeki anlamın, alaturka musikideki tekses kavramından ayrı olduğunu belirtmek gerekir. Avrupa musikisinde on yedinci yüzyılda başlayan tekses akımından söz ederken "eşlikli tekses"i anlamalıyız. Yoksa, dokuzuncu yüzyıla kadar kilise musikisinde süregelen, ya da bugün bile alaturka denen musikide dokuzuncu yüzyılın ilkel çokseslliğine bile ulaşamamış olan bir

özellik söz konusu değildir.

Önceki yüzyılların gitgide gelişmiş, gitgide karmaşıklaşmış çoksesi yanında kendini gösteren eşlikli teksес, yıllar geçtikçe musiki dilinin türlü biçimlerine uyarak Avrupa'nın dört bir köşesine yayılmıştır. Bir yandan kilise musikisi, öte yandan da - önceleri eşlikli teksesteki görevi şarkıcının söylediği melodiyi desteklemek olan - çalgıların gitgide kimlik kazanmalarıyla koşullanan musiki teksес akımı içinde kimliklerini güçlendirmişler, evrimlerini sürdürmüşlerdir. Sonat ve konserto, teksesin uyandırdığı yeni ilgiye dayanarak, tek başına çalan çalgıcının, tek bir melodi çizgisinin kıvrımları ve ayrıntıları yoluyla dinleyicinin ilgisini çekme çabalarının sonucunda gelişmiş biçimlerdir.

Görelim, on yedinci yüzyılın çalgıları nelerdir? Bunları çalanların durumları, önemleri, başarıları nedir? Çalgı musikisinin yayılması musiki sanatına neler kazandırmıştır?

Yukarda Monteverdi'den söz ettik ve bu bestecinin operaları için kurduğu orkestrada yalnızca, Peri ve Caccini'nin opera orkestraları gibi, lavta ile klavyeli çalgıdan ortaya çıkmış bir "iskelet"le yetinmediğini, ilerki günlerin orkestrasının nüvesi sayılacak bir çalgıcılar grubuna başvurduğunun bilindiğini belirttik. On yedinci yüzyılda orkestranın gelişmesi, orkestrada kullanılan çalgıları yapanların daha ileri yapım yöntemleriyle çalışmaları, çalgıcının gitgide eşlik görevinden ayrılıp tek başına, ya da çalgı toplulukları içinde çalabilme yetisini kazanması, bestecilerin özellikle çalgılar için artan sayıda musiki yazmaları ve bu musikiye yeni biçimler kazandırmaları, konumuz olan çağa daha sonraki yüzyılların musiki evrimi açısından büyük önem kazandırmaktadır. "Klâsik" ve "romantik" çağlar, sonuçta da yirminci yüzyıl musikisi, onyedinci yüzyılda atılmış temeller üzerine kurulmuştur. Hem, eski Yunan'dan beri, eski Yunan'dan bile daha önce, şarkı söyleyen sese bir ya da birkaç çalgının eklen-

mesi her zaman hoşa gitmişti. Ne var ki Hristiyanlık çalgıları yasak etmiş, yalnız sese dayanan bir musikiyi desteklemiş, bu yüzden de çalgılara özgü bir musikinin büyümesi geciktikçe gecikmiştir. On yedinci yüzyılda çalgı musikisinin de artık, kilise dışı bir bilim ve sanat hayatının erginliğe kavuşmasıyla koşut olarak geliştiğini görüyoruz.

On yedinci yüzyıla varana kadar birçok çalgı, çağına göre lavta, lir, viol'ler, klavsen, klavikord, org, türlü davullar ve nefes çalgıları ya dindışı musikiye, ya da, tapınaklardan içeri sızabildiklerince, insan sesinin yanında seslerini güçsüzce duyurabilmişlerdi. Çalgıların o zamana kadarki ödevleri pek sınırlı, pek ilkeldi. Ya, çoksesi kuran insan seslerinden başlıcasını çiftlerler, ya da, bilemediniz, o sesle bir oktav aralıkla çalarlardı. Çalgıların armoni kurallarına göre, birlikte, kendileri için hazırlanmış bir musikiyi çalmaları diye bir olay - bugün pek olağan saydığımız bir şey - o eski çağlarda yoktu. Eski notalarda sık sık raslanan "çalmak, ya da söylemek için" kaydı, bestecinin çalgı ile insan sesi arasında bir ayrılık gözetmediğinin tanıtıdır. On altıncı yüzyıl ortalarında musikili oyunlar için yazılan çalgı eşlikleri de ilkel, üstünkörü şeylerdi. On yedinci yüzyılda Michael Praetorius "kemanların ve kornetlerin sol anahtarıyla çalacaklarını" işaretlediği zaman gerçekten, o çağa kadar çalgıya kimsenin göstermemiş olduğu bir saygıyı göstermiş oluyordu. Cavalieri'nin yukarda sözü edilen oratoryosunda "çalgı eşliğinin duygulara uygun değişiklikler göstermesi gerektiğini" öne sürmesi de bir yenilikti. Monteverdi de çalgıların duyguları yansıtmaları görünüşünü savunanlardandı. On yedinci yüzyılın ilk yıllarında hiçbir besteci bu konuda Monteverdi kadar olumlu davranmamıştır. Kurduğu opera orkestrası, bugünün senfoni orkestrasının temelidir. O günlerin orkestrasında kullanılan çalgılardan kimi daha o zamanlar gelişimini tamamlamış, kimi de sonraki yüzyıllarda erginliğe varmıştır.

On yedinci yüzyılda kullanılan çalgıların başlıcalarından biri lâvta idi. Yüzyıllar boyunca musiki topluluklarında en çok görülen çalgılardan biri olan lavta on sekizinci yüzyıldan başlayarak gitgide adını, görünüşünü ve sesini unutturacaktır. Lavta'nın biçimini ve sesini uzun uzun anlatmak yerine bu çalgının, alaturka musikinin ud'una, neredeyse aynı çalgı sayılacak kadar çok benzediğini belirtip geçelim. İlk orkestralarda, bu ara Monteverdi'nin orkestrasında, türlü boylarda lavta'lar kullanılırdı. Bunlar Avrupa'nın her yerinde, özellikle İngiltere ve Fransa'da çok rağbetteydiler. Önceleri eşlik amacıyla kullanılan lavta için daha sonraları doğrudan doğruya musiki yazılmış, Chambonnières, Couperin'ler, Bach, Handel lavta için irili ufaklı birçok eser bestelemişlerdir. On yedinci yüzyılda lavta ve klavsen en çok kullanılan iki çalgıydı. Klavsen için olsun, lavta için olsun yazılan musikinin çoğunluğu *süit*'lerdir. Dört bölümlü süit biçimi, bu çalgıların danslara eşlik için kullanılması dolayısiyle, demektir ki dans musikisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu dört bölüm genellikle yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olarak giderdi. O günlerin geçerlikteki danslarının biçimlediği ilk süitler çok kere *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* dans biçimlerine uyardı.

Allemande, adının da anlattığı gibi, Almanya'da ortaya çıkmış, on yedinci yüzyılda Fransa'ya geçmiş bir danstır. Dansın musikisi, ölçü bakımından, çift zamanlıdır. Tempo, tören musikisini andırırcasına, ağırdır. *Courante* (ya da İtalya'da yayıldığı zamanki adıyla *corrente)* on altıncı yüzyıl Fransız danslarındandır. Noktalı ritmler, çevik, hızlı bir tempo, üç zamanlı vuruş bu dansın başlıca özellikleridir. *Sarabande*'ın kaynağı İspanya'dır. Üç zamanlı, ağır tempolu, musikisi süslemelerle nitelenen bir danstır. *Gigue,* üç zamanlı (6/8, ya da 6/4) vuruşta, hızlı tempolu bir İngiliz dansıdır.

İlk süitlerin bu başlıca danslarına sonraları başka danslar da eklenmiş ve süitin bölümlerinin sayısının ye-

diye, sekize yükseldiği olmuştur. Bugünün caz musikisiyle gene bir benzetme yaparak, o günün dans musikisi bestecilerinin de *stylisation* yoluyla bu dansların vuruş ve ritm özelliklerini değiştirmeden bu biçimleri bir halk dansı olarak ilkel durumlardan kurtardıklarını ve sanat musikisi gereklerine göre işlediklerini, o günlerin dans musikisi dinleyicilerinin de bu musikiyle, bugünün cazında olduğu gibi ya dansettiklerini, ya da yalnızca oturup dinlediklerini belirtelim.

İngiltere'de lavta eşlikli şarkılar, tekses sanatını çokses musikisinin ustalık ve anlatım katına yükselten eserlerle zenginleşmiştir. John Dowland (1563-1626) bu biçimin, sanat şarkısının en usta bestecilerindendi; hem de besteciliği kadar başarılı bir lavtacıydı. Dowland'ın olsun, çağdaşı öbür bestecilerin (Philip Rosseter, Thomas Campion, vs.) olsun, sanat şarkıları için yazdıkları lavta eşliği partileri, tek başlarına önem taşıyan değerdeydiler. Lavta eşlikleri için doğrudan doğruya kapsamlı bir notalama değil, çok kere, yukarda caz gitarı notalamasında yaptığımız benzetmeyi andıran, *tablature* denen bir yöntem kullanılırdı. Lavta için İngiltere'de de süitler yazılmıştır. Bunlar da, Avrupa'daki örnekleri gibi, yavaş ve hızlı dansların ardarda gelmesiyle, genellikle dört bölümden kurulmuşlardır.

Lavta, orkestrada, Haydn çağına kadar kullanılmıştır. Haydn kesin, "klâsik" biçimini verdiği orkestrada lavta'ları istememiş ve on sekizinci yüzyıldan sonra bu çalgı musiki dünyasından silinmiş, ancak yirminci yüzyılda, on yedinci ve daha eski yüzyılların musikisinin asıllarına uygun çalınması kaygılarıyla, yeniden konser sahnelerinde görünmeye başlamıştır.

SONAT BİÇİMİNE DOĞRU

Süite İtalya'da verilen ad *Sonata da camera* idi. Gerçi o çağın sonatı, klâsik çağda Haydn gibi, Mozart gibi

ustaların elinde kesin biçimini bulmuş olan sonatla ilintisizdi ama, klâsik çağın sonatının on yedinci yüzyıl İtalyan çalgı musikisinden çıktığı da bir gerçektir. Sonat terimi, lâtince tınlama, ses verme anlamına gelen *sonare* kelimesinden gelir; kantat kelimesinin de lâtince şarkı söyleme anlamına gelen *cantare*'den, daha sonra klâvyeli çalgı parçaları için kullanılan *toccata* kelimesinin de çalgının klavyesine "dokunmak" anlamına kullanılan lâtince *toccare*'den gelmesi gibi...

İtalya'da çalgı musikisinin gelişmesine, madrigal biçimi yol açtı. Madrigaller on yedinci yüzyılda gitgide daha karmaşık olmaya başladıkça, insan seslerine eşlik için kullanılan çalgıların, çoğunlukla viollerin (bugünkü yaylı çalgıların ilkel durumları), madrigalleri insan seslerinden bağımsız olarak, kendi başlarına çaldıkları oldu. Görüldü ki violler, insan sesi için çok güç olan bazı partileri kolaylıkla çalabilmektedirler. Bu gözlemin uygulanmasıyla "çalgılar için şarkı" diye tanıtabileceğimiz, çalgı "canzone"leri, bir tür oda musikisi olarak yayılmaya başladı. İnsan sesi için hazırlanmış parçaları en az andıran parçalara sonat adı verildi. Bu ara Giovanni Gabrieli'nin (1557-1612) "canzoni per sonar" adını verdiği, türlü çalgılar ve org için yazılmış parçaları bu akımın başlıca örnekleri arasındadır. Giovanni Gabrieli karşılıklı koro denemelerini, Markos katedralinde ödevli olduğu yıllarda, gerek koro için, gerek çalgılar için yazdığı eserlerde geliştirmiş bir bestecidir.

İki türlü sonat vardı. Biri, yukarda sözü edilen ve süit biçiminin İtalya'daki adı olan "sonata da camera" (oda sonatı), öteki de, Haydn ve Mozart'ın kesinleştirdiği sonat biçiminin öncüsü olan "sonata da chiesa" (kilise sonatı). Gabrieli'lerin denemelerinde başlıca örnekleri verilen "canzona" biçimine dayanan kilise sonatı, sözü geçen biçimin gereklerince, birbirine karşıt özellikte iki kesimden kurulmuştu. Bu iki karşıt kesim ardarda birkaç kere tekrarlanırdı. Daha sonra bu tekrarlar, ayrı hızda,

birbirlerini izlemiyen bölümler halinde gelişmiştir. İtalya'da gitgide ilgi görmemeye başlayan bu biçimi Alman bestecileri, önceleri özellikle org bestecileri kullanmaya başlamışlardır. Ama daha önce İtalya'da Corelli bu biçimden, klâsik sonatı hazırlayan dört bölümlü sonat biçimini çıkarmıştır. Bu biçimin, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı bölümlerin ardarda gelmesi bakımından süit biçimiyle, dolayısiyle "sonata da camera" biçimiyle de olan ilintisi ortadadır.

On yedinci yüzyılın sonatları çoğunlukla, o çağın gitgide rağbet görmeye başlayan yeni çalgısı, keman için yazılmıştır. Corelli ve Vitali gibi besteciler bir yandan yeni biçimi hazırlamışlar, öte yandan da keman musikisi yazısının ve keman çalma tekniğinin temellerini atmışlardır.

KEMAN YAPIMI VE MUSİKİSİ

Bir kutu, üstünde teller, tellerin üstünde gezdirilen bir yay... Bu türlü çalgılar Avrupa'da boylarını göstermeye, seslerini duyurmaya başlamadan yüzyıllar önce doğu ülkelerinde kullanılmaktaydı. Modern kemanların yapılmaya başlamasından önce bu biçimdeki son çalgılar viol'lerdi. On yedinci yüzyılda, Monteverdi orkestrasında *viola da gamba* (bacak viol'u, bugünkü viyolonselin atası) ve *viola da braccia* (kol viol'u) yanında *violino piccolo* (küçük keman) adı verilen çalgılar da vardı. Çağın yaylı çalgılarının bir başka türlüsü, "cep kemanı" anlamına gelen *pochette* ise daha çok dans öğretmenlerince kullanılırdı. Orta çağlardan beri renaissance boyunda, on yedinci yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış olan violler, bugünün yaylı çalgılarına kıyasla, güçlü ve büyük bir tınıdan, renk ve ayrıntılarından yoksun çalgılardı. Ama, buluşlar yüzyılının İtalya'sı, bu alanda da gelişmelere sahne oldu. Brescia'da Gasparo da Salo (1540-1609) yeni yüzyılın eşiğinde, viollerle kıyaslanamıyacak sesleri ve kusursuz işçilikleri bugün bile uzmanları hayran bırakan

keman ve viyolalar yaptı. Cremona'da Andrea Amati (1520-1611) iki oğlu, Antonio ve Geronimo, ve torunu Nicolo bu şehrin adını değerli keman, viyola ve çellolarla birleştiren çalgılar meydana getirdiler. Keman yapımında kusursuzluğun simgesi olan Antonio Stradivari (1644-1737) de Gremona'lıdır. Her nekadar Stradivari en iyi yaylı çalgılarını 1700'den sonra ortaya çıkarmışsa da, on yedinci yüzyıldaki ömrü boyunca yaptığı çalgılar da Stradivari işçiliğinin kimliğini taşır.

Kemanların yapımı iyileştikçe bestecilerden gördükleri ilgi de arttı. Andrea Gabrieli kemandan yararlanan ilk besteci diye bilinir. Ama, bu çalgının kendine özgü imkânlarından (*tremolo, pizzicato, glissando* - yani iki nota arasında hızlı titreme, tellerin parmakla çekilmesi, bir notadan öbürüne kaydırma) dramatik etkiler için ilk yararlanan da, *Orfeo*'da, Monteverdi olmuştur. Bu ara Carlo Farina adlı bir besteci "Capriccio stravagante" adlı bir parça yazdı. Bu parçada kemana köpek havlamaları, horoz ötüşünü, tavuk gıdaklamasını vs. taklit ettiriyordu. Her çağda zirzoplar vardır ve bunlar çok kere çağdaşlarını gerçek sanatçılardan daha çok etkilerler. Birçok kişinin kemandan hayvan sesleri çıkarmaya özenmesi üzerine, Farina'nın zevzekliği yüzünden, keman yazısı üslûbu yarım yüzyıl kadar gecikti.

Keman yazısı üslûbunu kendi gününe kadar süregelmiş olan zırva kargaşalıktan kurtaran, durultan, ağırbaşlılığa kavuşturan, bu çalgının imkânlarını ve gereklerini ortaya çıkaran Arcangelo Corelli (1653-1713) oldu. Kemanın her şeyden önce "şarkı söylemeye" melodi çalmaya elverişli bir çalgı olduğunu göz önünde tutarak, sonatlarının özellikle yavaş bölümlerinde kemanın bu niteliğini işledi. Bunun yanında çalgının gösterişle ilgili imkânlarına da yan çizmedi ama bu bakımdan hiçbir zaman Farina'nın hayvan taklitlerine yüz vermedi; sonatlarının hızlı bölümlerinde çalgıcısında yumuşak bir yay ve çevik parmaklar arayan dengeli, parlak geçitler yazdı. Corel-

li'nin en tanınmış eseri "La Folia" çeşitlemeleri bu bestecinin keman yazısı üslûbunun seçkin bir örneğidir. Corelli'nin keman çalma sanatına getirdiği yenilikler kısa zamanda Avrupa'nın dört bucağında duyuldu ve sayısız öğrenci ondan ders almaya koştular. Corelli'nin kurduğu keman icracılığı üslûbu, kopmamış bir gelenek olarak, bugünün birçok keman virtüozunda da görülmektedir. Corelli'nin ileri gelen öğrencilerinden Somis (1686-1763) bir sonraki yüzyılın büyük bestecilerinden ikisine, keman yazısına yeni ögeler kazandıran Fransız bestecisi Jean-Marie Leclair'e (1697-1764) ve bir sonraki bölümde önemi üzerinde daha geniş söz edeceğimiz Antonio Vivaldi'ye öğretmenlik etmiştir.

Corelli'nin kurduğu keman üslûbu Avrupa'daki en seçkin okulunu on sekizinci yüzyılda Fransa'da, ilerde Fransa-Belçika Okulu adını alacak okulun yöntemlerini izleyen kemancılarla geliştirecektir. Fakat daha önce, on yedinci yüzyılda Almanya'da, Corelli'nin öğrettiklerinin etkisi görülmeye başlamış ve bir Alman keman okulu ortaya çıkmıştır. Bu okulun kurucusu da bir İtalyandı; Almanya'ya yerleşmiş bir İtalyan Corelli'nin çağdaşı Guiseppe Torelli (1660-1708)... O çağda Alman saraylarında İtalyan kemancıların gördüğü rağbet, Torelli'nin yurt değiştirip Almanya'ya yerleşmesi teklifini almasını sağlamış ve bu ünlü kemancı-bestecinin Dresden'de kurduğu okul kısa zamanda Berlin ve Mannheim'da da okulların kurulmasına yol açmıştır. On sekizinci yüzyıl musikisinde büyük önemi olan Mannseim okulundan sonraki bölümde söz edilecektir.

Guiseppe Torelli, öğreticiliği yanında hem de, ilk keman konsertosunu yazmış olmasıyla da anılır. Ne var ki "Torelli ilk konsertoyu yazdı" derken, "konserto" teriminin o çağdaki anlamını göz önünde tutuyoruz. Konserto *(concerto)* terimi, ayrı partilerin, ayrı seslerin birlikte tınlaması anlamına gelen lâtince *concertus* kelimesinden çıkar. Terimi ilk olarak on yedinci yüzyıl başında Lu-

dovico Viadana, insan sesleri ve org için yazdığı ve "concerti ecclesiastici" adını verdiği motetlerde kullanmıştır. Başka çalgıların ve yalnız çalgılar için yazılmış bölümlerin de eklenmesiyle kilise için yazılmış bu türlü eserlerden "concerti da chiesa", yani "kilise konsertoları" ortaya çıkmıştır. Bunlar, yukarda özellikleri anlatılan "kilise sonatı" biçimini izler, ya da İtalyan üvertürü biçimine uyar.

Konserto teriminden hep, tek bir çalgının ya da sesin, veya küçük bir çalgı ya da ses topluluğunun, daha büyük bir topluluğa "karşı" olarak çalması, ya da söylemesi durumu anlaşılır. Torelli'nin, Corelli'nin, Geminiani'nin ilk konsertoları da, her nekadar "klâsik" ve "romantik" konsertolardan biçim bakımından ayrı idiyseler de bu "karşıtlık" ögesini işlemişlerdir. Tek çalgı yerine küçük bir çalgı topluluğunun büyük toplulukla karşılaştığı biçim *concerto grosso* adını alır ve küçük topluluğa *concertino* denir.

KLAVSEN MUSİKİSİ

On yedinci yüzyılda çalgı musikisinin yaygınlığı, kemanın yanında klavsenin de, hem yapımına, hem bu çalgı için yazılan musikide üslûp özelliklerinin gelişmesine yaradı. Antwerp'de klavsen yapımcısı Ruckers ailesi bütün musiki dünyasına, bir bakıma Cremona'lı ustaların keman yapımındaki başarısının klavsende uygulandığı, daha önceki çağların klavyeli çalgılarıyla kıyaslanmıyacak kadar ileri klavsenler yollayıp duruyordu. Bugün nasıl musikiyle ilgili her evde bir piyano varsa -yahut, olması istenirse- o zaman da klavsen evlerin baş köşelerinde yer alırdı. Bu ara bir yanlış sanıyı düzeltmek yerinde olur. Sürüm bakımından ilerki yüzyıllarda klavsenin yerini piyanoya bırakması, piyanonun atası olması demek değildir. Piyano ile klavsen, gerek mekanizmaları, gerek tınıları birbirlerinden ayrı çalgılardır. Klavsende her bir tuşa basıldığında bir tırnak, daha doğrusu bir mızrap teli

çeker. Oysa piyanoda ses, tele çekicin vurmasıyla çıkar. Bu bakıma piyanonun gerçek atası klavikord'dur. Klavsen ilk, on dördüncü yüzyılın sonunda İtalya'da yapılmıştır; klavsenin bir türlüsü spinet bu adı, çalgının bulucusu Spinetti'nin adından almaktadır. Çalgıya türlü ülkelerde türlü adlar verilmiştir. İngiltere'de kullanılanlara "virginal" denmiş, daha sonra İngilizce konuşan ülkelerde, İtalyanca "arpicordo" kelimesinin İngilizleştirilmesiyle çalgı "harpsichord" adını almıştır. Klavsene İtalya'da "clavicembalo", ya da "gravicembalo" denir. Fransa'da ise çalgı "clavecin" adını almıştır. Bugün bizde bu çalgıya verilen ad, Fransızca adının Türkçe okunuşuyla yazılmasıdır.

Tuşlara dokunmadaki değişikliklerle ses tınısı ve yeğinliği (şiddeti) elde edilemiyen klavsende ayırtı (nüans) imkânı yok gibidir. Ne var ki, çalgı yapımındaki ilerlemeler klavsene, ayırtı dereceleri değilse bile, ayırtı ve tını yüzeyleri, ayrı tını "katları" sağlamıştır. Bundan başka çalgının ses alanı da genişletilmiştir. Bugün kullanılan klavsenler genellikle çift klavyelidir. Bunların yanında tek klavyeli küçük klavsenler olduğu gibi, üç dört klavyeliler de vardır. Çalgıda pedallar hem tınıyı değiştirir, hem de çalgının ses alanının arttırılmasına ve kısılmasına yarar.

On yedinci yüzyıldan başlayarak orkestrada klavsen, iki yüzyıl kadar süreyle, özellikle recitativo geçitlerde, solo sese eşlik için kullanılmıştır. O zamanlar şefler orkestrayı klavye başından yönetirlerdi. Klavsenin refakat partisi yazılmamış olduğu için şef, "basso continuo" yöntemine uyarak partisini belirli baslar üzerine doğaçtan çalardı. Klavsen için yazılmış eserler ise çalgının sınırlı niceliklerinin koşulladığı bir üslûba yol açmıştır. Özellikle, klavsende ses tutulamadığı, uzatılamadığı için besteciler bu eksikliği süslü cümlelerle gidermeğe çalışmışlardır. Şu da var ki süslemeler, o çağın anlayışına, beğenilerine de uyuyordu.

Klavsen için musiki yazmış on yedinci yüzyıl bestecileri arasında önemli bir öncü, Alman besteci Johann Kuhnau'dur (1660-1722). Kuhnau, klavsen için ilk sonatları yazmış olmasıyla ünlüdür. Bu sonatlar yalnızca dans parçalarının birbiri ardına sıralanmasıyla ortaya çıkmış şeyler değildi ve keman musikisi yoluyla gelişen biçimin klavsene uygulanmasıydı. Böylece, Haydn, Mozart ve Beethoven'in geliştirecekleri klavye sonatı biçiminin yolunu Kuhnau açmış oluyordu.

İngiltere'de Tallis, Byrd, Gibbons, Purcell gibi besteciler, insan sesi için olduğu kadar, klavsen için de musiki yazmaktan hoşlanırlardı. İngiltere'de dans süitinin yanında, bir dans biçimine uymayan çalgı parçalarının, bu ara klavsen parçalarının da yazıldığı oluyordu. Bunlara "fancy" adı verilirdi. "Fantasia"lar ise - gene, bir dans biçimine uymayan parçalar - ya yalnız klavsen için, ya da klavsenle birlikte yaylı çalgılar için yazılmış, çeşitleme *(variation)* biçimini, ya da motet biçimini uygulayan parçalardı. Terimin, bestecilerin kendilerini artık ille de bir metne bağlı olarak musiki yazma zorunda saymamaları, imgelemlerini yalnız çalgı için yazılmış parçalarda daha özgürce kullanmaları olayına uyduğu da söylenebilir. Nitekim "fancy" kelime anlamı olarak "hayal, kapris, zevk" karşılıklarını bulur; İtalyanca "fantasia" kelimesi de bu anlamları karşılar.

Fransa'da klavsen, bugün piyanonun olduğu gibi, danslarda ve eğlence toplantılarında baş çalgıydı. Fransız dans süitini biçimlendiren, bir sonraki yüzyılın Rameau ve Couperin gibi ustalarının çalışmalarıyla gelişen klavsen okulunu kuran besteci Jacques Champion de Chambonnières'dir (1602-1672). Klavsen musikisinin çağında en büyük bestecisi Domenico Scarlatti asıl on sekizinci yüzyılda eser vermiş bir besteci olduğu için sonraki bölümde konumuz olacaktır.

ORG MUSİKİSİ

Klavsen, barok üslûbunu musikide en iyi simgeleyen çalgıydı. Barok, on yedinci yüzyılın ve on sekizinci yüzyıl başlangıcının sanatındaki genel eğilimleri (büyük orantılar, dramatik davranışlar, hele süslemeyle ilgili beğeniler) tanıtmak için kullanılan terimdir; "düzensiz biçimdeki inci" anlamına gelen, Portekizce *barocco* sözcüğünden alındığı sanılır. Söz konusu evrenin çağdaşları, yaşadıkları yılları bu terimi kullanarak anıyor değillerdi. *Baroque, rococo, gothique* gibi tanıtıcı adlar bu çağlara sonradan, sanat tarihçilerince verilmiştir.

Musikide barok'a "sürekli bas çağı" da denmişse de bu tanıtış, sınırlı olması nedeniyle, uygun değildir. Çünkü, onyedinci yüzyıl musikisinin en önemli dalları olan klavsen ve org musikisini kapsamaz. Netekim bu iki çalgı, barok üslûbunun musikiye yansımasının başlıca ortamları olmuşlardır. İkisi de klavyeli çalgılar olduklarından, gerek klavsen, gerekse org için yazılan eserlerin dillerinde, üslûplarında birçok ortak yan vardır. Bundan başka org da klavsen gibi on yedinci yüzyılda sürümü, önemi artmış bir çalgıdır. Oysa org en eski çalgılardan biridir. Hangi çağda ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte bugünkü orga en çok benzeyen çalgıyı M.Ö. ikinci yüzyılda İskenderiyeli Ktesibios'un yaptığı bilinir. Bugün kilise çalgısı diye bilinen org çalgı yasağı yüzünden pek geç, ancak M. S. dördüncü, beşinci yüzyıllarda kiliseye girebilmiştir.

Ondördüncü yüzyıla varana kadar orgun kullanılışının çalgının yapım yöntemlerindeki evrime karşın musiki bakımından pek ilkel bir durumda olduğu, Gregor melodilerini çiftlemekten ayrı bir yolda kullanılmadığı biliniyor. Ancak daha sonraları org özgür bir çalgı olarak kullanılmaya başlanmıştır. On beşinci yüzyıldan bu yana org yapımı da gitgide gelişmiştir. O zamana kadar en büyük org, İngiltere'de Winchester Katedralindeydi. Ha-

vası on kişinin çalıştırdığı yirmi altı körükle dört yüz tane boruya üflenen bir org... On yedinci yüzyıl bestecileri çok daha gelişmiş orglar üzerinde çalışma imkânını buldular. Kilise de artık org için musiki yazılmasını destekliyordu. Venedik'in Markos Katedrali ve Vatikan'da Papa'nın özel tapınağı bestecilerden org eserleri isteyen din kurumları arasında başta geliyorlardı. Yukarda anlatılan *canzona* yanında *ricercare* ve *fuga* biçimleri, on yedinci yüzyılın başında org için musiki yazan Claudio Merulo ve Giovanni Gabrieli gibi bestecilerin eserlerindeki ses yürütme ve birleştirme tekniklerinden ortaya çıktı. *Ricercare,* İtalyanca kelime anlamı olarak, "aramak" demektir. Motet yazısından çıkan *ricercare,* melodik motiflerin birbirleri ardından, benzetme yoluyla, belirmelerine dayanır. Bu biçim, genellikle birçok motif taşır. Ancak, Andrea Gabrieli'de raslandığı gibi, tek motifli *ricercare*'ler de vardır. *Fuga* yazısının ortaya çıkmasına işte bu tek motifler yol açmıştır. *Fuga,* İtalyancada "kaçmak" anlamına gelen, *fugare* kelimesinden türemiş bir terimdir. Fuga ile motet, madrigal, ricercare ve canzona arasındaki ayrılık şuradadır ki, şarkı musikisi biçimlerinde sesler düzenli olarak önce tek, sonra çift, sonra da üçlü vs. olarak ardarda birbirlerini izledikleri ve çoksesli bir doku kurdukları halde fuga'da bunların yanında bir de gelişme bölümü vardır ki öteki biçimlerde bu bölüm bulunmaz; yerine, yeni bir "konu" sunulur ve ses sıralanmasına göre ilerletilir. Sweelinck ile Girolamo Frescobaldi'nin (1583-1644) fuga biçimini geliştirmede önemli çalışmaları olmuş ve fuga, bu iki ustanın öğrencilerinin, çoğunlukla Almanların elinde evrimini sürdürmüş, Johann Sebastian Bach da en gelişmiş durumuna varmıştır. Frescobaldi, on yedinci yüzyılın en etkileyici musikişinaslarından biriydi. Keman için Corelli, klavsen için Scarlatti ne ise, org için de Frescobaldi odur. Floransa sarayında beş yıl süreyle orgculuk yapması dışında meslek hayatı Roma'da Petrus kilisesinin orgcusu olarak geçmiştir; orada

Frescobaldi'nin icralarını çok kere 30.000 kişiye varan bir kalabalığın dinlediği söylenir. Yukarda sözü edilen biçimlerde ve daha birçoklarında yaptığı bestelerde Frescobaldi, bestecilik sanatının evrimine ışık tutan korkusuz, geniş imgelemli bir yaratıcı olarak sanatında yer almıştır. Frescobaldi üslûbunu Almanya'ya taşıyan başlıca orgcu bestecilerin ileri gelenlerinden biri, Viyana saray orgculuğuna atandıktan sonra büyük ustanın öğrenciliğini yapma isteğinden kendini alamayıp İtalya'ya giden, Frescobaldi'nin yanında dört yıl çalıştıktan sonra Londra'da org körüğü çalıştırıcısı gibi silik bir işte yıllar geçiren, sonra Kralın ilgisini kazanıp saray orgculuğuna atanan Johann Jacob Froberger'dir (1616-1667).

ALMANYA'DA DİN MUSİKİSİ

Froberger ile birlikte Wolfgang Ebner, Georg Muffat, Johann Pachelbel gibi orgcu bestecilerin savundukları İtalyan etkisi Almanya'da özellikle güney bölgelerde egemenlik sürüyordu. Kuzeydeyse sözünü geçiren bir Danimarkalıydı: Dietrich Buxtehude (1673-1707). Ömrünün uzun yıllarını Lübeck'te Meryem Ana Kilisesinin organisti olarak geçiren Buxtehude Lübeck'i Avrupa'nın başlıca musiki merkezlerinden biri yapmıştı. Bach ile Haendel, onu dinlemek için, bilgisinden yararlanmak için çok kereler Lübeck'e gitmişlerdir. Bach'ın musikisini hazırlayan en önemli etken Buxtehude olmuştur. Ama bu, Buxtehude yalnızca tarih içinde bir yer doldurdu demek değildir. Eserleri, kendi başlarına, bağımsız değerler taşırlar; sağlam durumlarını Bach'ı ya da Haendel'i hazırlamış olmalarıyla edinmiş değillerdir.

Buxtehude, birçok biçimi kesinleştirmiş, bu biçimlerin herbirinde esinli bir musiki yazmış olmakla birlikte asıl "chorale prelude" biçimini olgunlaştırmasıyla anılır. Bu biçim, kilise bestecilerinin, Gregor melodisi yerine ken-

di buluşları olan melodileri kullanmalarından doğmuş bir ortamdır ve on altıncı yüzyıldan başlayarak özellikle org musikisi durumunda gelişmeye başlamış, bir yandan çok ses yöntemleriyle, öte yandan da gittikçe yayılan armonik yazıyla işlenmiş, fuga yazısı, çeşitleme biçimi, anlatım amaçlarıyla kullanılmaya başlayan süslemeler, hem de org icracılarının doğaçtan çalışı bu biçimin gelişimini etkileyen ögeler olmuştur. Buxtehude, kontrapuanta ya da süsleme tekniğiyle ilgili bütün bu ögelerden faydalanarak "chorale prelude" biçimini o günlere kadar kimsenin erişmediği bir karmaşıklığa, bir olgunluğa ulaştırmıştır.

On yedinci yüzyılın ilk yarısında, özellikle, 1618'de başlayan Otuz Yıl Savaşlarının etkisinde Almanya İtalya'nın yanında, Avrupa'nın musiki sahnesinde sesi pek de duyulmayan bir ülkeydi. Gene de kilise duvarları içinde gelişen musiki, yüzyılın sonlarına doğru Almanya'nın geleceğin musikisi evriminde alacağı görevi belirtti. On yedinci yüzyıl Almanya'sında kilisenin musiki çalışmalarının yapıldığı baş yer, belki de tek yer olmasının sebebi, bestecilerin savaşın etkileri dışında ancak kilise duvarları içinde çalışabilmeleriydi. Almanya'da musikinin evrimine büyük etkisi olan Danimarkalı Buxtehude yanında bir başka etken, on yedinci yüzyıl Alman musikisinin önderi sayabileceğimiz Heinrich Schütz (1585-1672) idi. Schütz eğitimini Venedik'te Markos katedralinde Giovanni Gabrieli'nin yanında görmüştü. Öğrendiklerini Alman musikisine uyguladı. Çift korolar türlü çalgı ve insan sesi birleşimleri, eşlikli tekses, opera etkileri... Alman mizacı "dramatik" bir musikiye, sözün anlattıklarının musikiyle izlenmesine, söz ile musiki kaynaşmasına, İtalyan mizacına kıyasla daha büyük bir eğilim gösterdiğinden olacak, opera biçimi ve bu biçimin gerektirdiği söz-musiki kaynaşması, yakın çağlara varana kadar Almanya'da - operanın doğum yeri İtalya'ya kıyasla - biçimin gefeklerine çok daha uygun örnekler vermiştir. Schütz az sayıda yazmış olmakla birlikte operaya çok yakın bir

biçim olan oratoryoda, bundan başka söz-musiki birleşmesinde "dramatik" etkiler araması bakımından kilise eserlerinin hepsinde *(Geistliche concerte, Symphoniae sacrae,* vs.), operanın getirmiş olması gereken anlatımla ilgili tutumun en başarılı örneklerini vermiştir. Schütz'ün opera alanında da çalışmalar yapması beklenirdi. Nitekim besteci, Rinuccini'nin metninin Almanca çevirisi üzerine Daphne'yi bestelemiş ve eser ilk olarak 1627 yılında Saxon Prensesi Sophie'nin evlenme töreninde oynanmıştı. İlk Alman operası olarak bilinen bu eserin notaları ne yazık ki bir yangında yok olmuştur.

Schütz'ün yanında Johann Hermann Schein (1586-1630) İtalyan musikisini Almanya'ya getiren, hem de çağına göre "modern" üslûpta eserleriyle ün yapan bir besteciydi: Protestan kilisesinde org musikisinin evriminde görevi büyük olan Samuel Scheidt (1537-1654) özellikle "chorale prelude" ve çeşitleme biçimlerinde bu gelişmeyi sağlamıştır. Schütz, Schein ve Scheidt yanında Praetorius. Kuhnau, Rosenmüller, Reinken, Krieger gibi birçok besteci, doğrudan doğruya kilise gözetilerek yazılmış eserleri yanında, dindışı musikide de birçok eser vermişler ve İtalya'da kurulan geleneklerin, hem de daha derin anlamlar kazanarak ve daha da kapsamlı evrim katlarına ulaşarak, Almanya'nın protestan dünyasında yayılmasını sağlamışlardır.

Bu ara, halk musikisinin sanat musikisine doğru yönelmesi Almanya'da, bu ülkeye özgü yeni bir biçimin ilk örneklerini veriyordu. Schütz'ün yeğeni, Koenigsberg'li orgcu Heinrich Albert (1604-1651) Alman operasını biçimlendirmesi yanında, ilk *lied* (Alman şarkısı) örneklerini vermesi bakımından da seçkinleşmiş bir bestecidir. Albert, halk şarkılarına klavye - org ya da klavsen-- eşlikleri ekleyerek, tek şarkıcı ve klavye eşliği için *lied*'ler hazırladı. Dresden'li Adam Krieger (1634-1666) de "basso continuo" eşliğiyle, tek ya da çift ses için, gene halk şarkılarına başvurarak, ya da çağın şiirleri üzerine melodiler

besteleyerek *lied*'ler yazdı. Albert ile Krieger'in öncülüğünü yaptıkları *lied* ortamı kendi çağlarında İtalyan madrigalinin yerini almış, daha sonra da Schubert gibi, Schumann gibi bestecilerin ileri gelen temsilcileri olacakları *lied* edebiyatını doğrudan doğruya hazırlamıştır.

MUSİKİ HALKA YÖNELİYOR

Halkta musikiye karşı bir ilginin doğması da, musiki icralarının soylu kişilerin evlerinden "sokağa çıkması" da, on yedinci yüzyılda olmuştur. O çağa kadar çalgıcılar, soylu kişilerin uşağı durumundaydılar. Ödevleri, saray eğlentilerine katılmaktı. On yedinci yüzyıl boyunca ve on sekizinci yüzyılda da çalgıcının uşaklığı, ödevinin saygınlığı bakımından, diyelim ki ahçı ya da bahçıvandan ayrı tutulmaması süregelmiştir ama on yedinci yüzyılda çalgıcı *yalnız soylu kişiyi değil, halkı da* eğlendirmeye başlamıştır. Halkın konsere gitme alışkanlığı ilk on yedinci yüzyılda başlamıştır. İlk halk konserinin 1672 yılında Londra'da, Charles II'nin yanında çalışan bir kemancının, John Bannister'in evinde verildiği öne sürülür. Thomas Britton adında bir kömürcü böylece yeni bir kazanç kapısının açıldığını görmüş, Bannister'in evindeki konserleri sürdürmüş, saraya bağlı kişilerin bile Britton'un konserlerine, sevdikleri musikiyi dinlemek için para vererek girdikleri olmuştur. Öte yandan Fransızlar da ilk halk konserinin Paris'te, Londra'dakinden on beş yıl kadar önce verildiğini tanıtlamaktadırlar.

Daha önce halk kiliselerde, ya da kilise dışı törenlerde musiki dinlerdi. Musiki seven kişilerin kendi evlerinde ya da özel toplantı yerlerinde musiki dinledikleri olurdu. İlk halk konserleri on yedinci yüzyıl sonlarına doğru verilmiş olmakla birlikte konser yaygınlığı sonraki yüzyılda da tam anlamıyla artmış, musiki "demokratlaşmış" değildi. On sekizinci yüzyıl bu alanda ancak dağınık örnekler vermektedir. İsviçre ve Almanya'da "collegia musica"

adı verilen kurumun halk konserleri, Leipzig'de Telemann ile Bach'ın desteklediği konserler, Paris'te Philidor'un kurucusu olduğu "concerts spirituels"... Musikinin gittikçe artan bir yaygınlıkla halka ulaşması için on dokuzuncu yüzyılı beklememiz gerekmektedir. O zaman da, sanat musikinin "güçlüklerine" hazırlanmış olmayan halk, daha kolay bir musiki aramaya başlamış, böylece bir "halk musikisi - sanat musikisi" ikiliği ortaya çıkmıştır.

ON SEKİZİNCİ YÜZYILIN İLK YARISI : YÖNTEMLER ÖZETLENİYOR

On sekizinci yüzyılın ilk yarısı, soylu kişilerin egemenliklerini gitgide arttırdıkları ve bunu halkın aşağı katlarının sıkıntılarına aldırmadan yaptıkları bir çağdır. Ne var ki krallık kurumu artık son yıllarını yaşamaktadır. Aşağı tabakanın kıvançsızlığı, mutsuzluğu Fransız devrimine yol açacak, yeni bir dünya düzeninin ilk adımları atılmış olacaktır. İmparatorluk, krallık, dukalık kurumlarının güveni sarsılacak, ülkeler birbiri ardından toplumun "üst yapı"sını sarsmaya başlayacaklar, kamu yönetimi kavramı gitgide dünya düzeninin baş ögesi olacaktır. Yüzyılın ilk yarısında, egemenliklerini babadan oğula, hem de halkın sırtından geçinerek sürdüren Bourbonların, Hohenzollern'lerin, Habsburg'ların baskısına karşı tepkiler bir yandan toplumun "alt yapı"sında, öte yandan aydınlar arasında, kendini göstermeye başlamıştır. Artık, düşünü çağı, özgürlük çağı açılmış demektir. Voltaire'in özgürlük savunmaları "üst yapı"yı bile etkilemektedir; John Locke ve Adam Smith orta sınıfın yöneticilik haklarından söz etmektedirler. "Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik" sesleri dört bucakta yankılanmaktadır.

Bir yandan da bilim alanında ilerlemeler gitgide artmaktadır. Dr. Jenner aşıyı, Fahrenheit termometreyi bulmuştur. Lavoisier kimya bilimini geliştirmektedir. Diderot ve öbür Fransız onsiklopedicileri, eldeki bilgileri bütün dünya yararlansın diye, düzenli ve yöntemli bir biçimde bir araya getirmektedirler. Tecim ve endüstri alanında gelişmeler olmakta, büyük kentler, köylüyü çekmeğe başlamaktadır.

Musikide on sekizinci yüzyılın ilk yarısı, ikinci yarısının Haydn, Mozart ve Beethoven gibi büyük klâsik us-

talarını hazırlayan bir çağdır; geçmiş çağların yöntemleriyle gününkilerin, geleceğin temeli olacak gibi, birleştirildiği bir çağdır. İtalya bir yandan gene, özellikle operasıyla, Avrupa musiki hayatının merkezi durumundadır. Avrupa'nın her köşesinden yüzlerce musikişinas bilgilerini geliştirmek amacıyla İtalya'ya gitmektedirler. Ama bir yandan da Almanya İtalya'nın başlıca rakibi durumuna yükselmiştir; Almanya'nın İtalya'da hor görülmesi, Almanların "havlamaktan ve haykırmaktan başka bir şey yapmadıklarının" söylenmesi, İtalya'nın, kuzeydeki ülkeyi ciddiye almaya başladığının bir tanıtıdır. O çağın İtalyanlarına göre Almanya, hiçbir zaman bir deha yetiştiremeyecek ülkelerdendir. Bach, Haendel ve Telemann'ın, bu sözün İtalya'da geçerlikte olduğu günlerden hemen sonra yükselivermeleri, Almanya karşısında İtalyan musikişinaslarının kaygılarının hiç de yersiz olmadığını gösteriyor.

SCARLATTİ VE VİVALDİ

Ne var ki Bach, Haendel ve Telemann yanında İtalyanlar da, Scarlatti, Tartini ve Vivaldi'leriyle, Fransızlarsa Rameau ve Couperin'leriyle egemenliği henüz Almanya'ya tam kapsamıyla bırakmamışlardı. Bugünün klavye musikisinin "babası" diye anılan Domenico Scarlatti (1685-1757) operalar ve kilise eserleri de yazmış olmakla birlikte asıl klavsen için kısa parçalarıyla anılır; bu parçalara "temrin" anlamına *esercizi*, ya da çok daha iyi bilinen adlarıyla "sonat" denir. Sonatlarını Scarlatti İspanya'dayken, Prenses Barbara için yazmıştı. Bu parçalar, klâsik çağda gelişecek olan sonat biçiminin hazırlayıcıları olarak tanındığı gibi yepyeni bir klavsen çalma üslûbu getirmiş olmaları bakımından da musiki tarihinde sağlam bir yer edinmişlerdir. Bugün piyano konserlerinde sık sık yer almaları da önemlerinin yalnız bestelendikleri çağın sınırlarına kapalı kalmadığının bir başka tanıtıdır. Scarlatti'nin klavsen yazısı, daha sonraki çağların piya-

no yazısının birçok teknik ögesini taşımaktadır; arpeggio'lar, süslü geçitler, ellerin çapraz duruma geçmeleri, vs. Scarlatti klavsene, o güne kadarkine kıyasla çok daha taze, çok daha yeni, çok daha zengin bir dil getirmiştir. Kalıcı eserlerin hemen hepsi gibi Scarlatti'nin eserleri de, teknik yenilikleri yanında, bestecinin kendine özgü anlatımıyla değerlenmektedirler. Scarlatti, hem de çağının en ünlü klavsen icracısıydı. Roma'da Kardinal Ottoborini'nin çağın bir başka klavsen ustasıyla Scarlatti arasında düzenlediği yarışmada Scarlatti ezici bir üstünlük kazanmıştı. Öbür klavsenci, Haendel'di. Ne var ki Scarlatti de, Haendel'in org çalmadaki üstünlüğünü tanımak zorunda kalmıştı. İspanya'da kralın hizmetinde bulunduğu sıralarda ne türlü bir ömür sürdüğü, belge kıtlığı yüzünden, iyi bilinmez ama, ünlü sonatlarını İspanya'da bulunduğu sıralarda yazmış olması yeter bir bilgidir. Scarlatti'nin Madrid'de ölmüş ve orada gömülmüş olduğu da anlaşılmıştır; böylece, bestecinin ölüm yerinin Napoli olduğu bilgisi de artık geçerlikte değildir.

Bugün daha çok *Şeytan Trili* ve *Didone Abbandonata* adlarını taşıyan sonatlarıyla tanınan Giuseppe Tartini (1692-1770), kendi kendini yetiştirmiş bu taşkın kişi, Corelli'nin yaydığı keman çalma geleneklerine yenilerini eklemiş ve bütün Avrupa'da etkisini duyurmuş bir icracı ve besteciydi. Önce din, sonra da hukuk eğitimi görmüş, fakat varlığı için asıl yol kemancılık olmuştur. Çalış üslûbuna kazandırdığı ögeler bir yandan da keman yapımına kazandırdığı ilerlemelerle koşullanmış, kemanda daha hafif bir yay, daha kalın teller kullanılması ilk Tartini'nin deneyleriyle başlamıştır. 1728 yılında Padua'da bir keman okulu kurmuş, bütün Avrupa'da büyük ün kazanan bu okul en seçkinleri arasında Nardini ve Manfredini'nin adlarını sayabileceğimiz birçok kemancı ve keman musikisi bestecisi yetiştirmiştir. Tartini keman için sayısız eser yazmıştır. Keman musikisinde Tartini özellikle, karşıt ögeleri kullanmasıyla, melodik çizgilerle gösterişli geçitler arasında nitelik ayrılıklarını gözetmesiyle anılır.

Onsekizinci yüzyılın ilk yarısının en ünlü, en saygın musikişinası, Tartini, ya da Scarlatti, ya da Rameau, ya da Bach, Telemann, Haendel değil, Antonino Vivaldi (1678-1743) idi. Ne var ki Vivaldi ömrünün son yıllarında kendi vatandaşlarının nankörlüğü yüzünden mutsuz bir hayat sürmeğe başlamış, ölümünden sonra da iki yüzyıla yakın bir süre onsekizinci yüzyılın gölgede kalmış bestecilerinden biri olarak arada bir adı anılmış, musikisi ancak günümüzde yeniden aydınlığa kavuşmuştur. Bach da ölümünden sonra unutulmuştu; Bach'ı musiki dünyasına yeniden tanıtan Mendelssohn bu ara, Bach'ın büyük saygı beslediği ve birçok eserini aktarmalar ve düzenlemeler yoluyla başka ortamlar içinde hazırladığı Vivaldi'yi de "keşfetmiştir". Vivaldi, hem besteci, hem de orkestra şefi, öğretici bir keman virtüozu olarak çağının Avrupa'sında kazandığı eşsiz bir ünden sonra Viyana'da beş parasız ve unutulmuş bir besteci olarak ölmüş, gitmişti. Bugün Vivaldi musikisinin gerçek kapsamı ve anlamıyla tanınması, bu bestecinin, onsekizinci yüzyılın ilk yarısının en önemli yaratıcılarından biri, belki de en önemlisi olduğunu anlatıyor.

Vivaldi'nin önemi, eserlerinin anlam ve anlatım gibi daha öznel kavramlarla ilgili değerleri yanında, musiki biçimlerinin gelişmesine sağladığı hızlanma yönündendir. Her nekadar Torelli, ilk keman konsertosunun yazıcısı olarak tanınırsa da Vivaldi, bu biçimi gelecek günlerin bestecilerinin örnek olarak kullanacakları ve geliştirecekleri özelliğe ulaştıran, tek çalgıcı ile orkestranın karşılaşması tekniğini geliştiren ilk besteci olduğu gibi, Haydn ve Stamitz'den önce senfoni biçiminin ilk ögelerini de sunmuştur. Muski ile birlikte hayat yolu diye papazlığı da seçmiş olan Vivaldi, kırmızı saçlarının gösterişi yüzünden, "kırmızı papaz" diye anılırdı; Venedik'te bir yetim evinin, Ospedale della pieta'nın yöneticiliğine atanan Vivaldi, bu kurumun musiki çalışmalarını geliştirmiş, yalnız yetim kızların alındığı bu kurumda olağanüstü icra başarısına erişmiş bir koro ve orkestra kurmuştu. Bir zaman-

lar daha çok kemân konsertolarıyla - bu ara *Mevsimler* adını taşıyan ve herbiri bir mevsimi anlatan dört tane keman konsertosundan kurulmuş dizisiyle - tanınan Vivaldi'nin başka biçimlerde yazdığı eserleri, operaları, oratoryoları, "senfoni"leri bugün gitgide tanınmaktadır. Vivaldi'nin eserlerinin yeniden tanınmasını gözeten çalışmalar sonunda, başka biçimlerde birçok eser yanında, 450'den fazla konsertosu, yüze yakın sonatı, oniki senfonisi, elli kadar opera ve oratoryosu ortaya çıkmıştır. Yalnız Bach'ın değil, Haendel'in, Tartini'nin, Leclair'in, onu bir yol gösterici olarak tanıdıkları anlaşılmıştır.

TELEMANN VE BACH

Çağın Almanya'da aşağı yukarı bir Vivaldi kadar ünlü, ne var ki sonradan Vivaldi gibi karanlığa gömülmüş, bugün de henüz yeniden tümüyle ünlenmemiş bir bestecisi, Georg Philipp Telemann (1681-1767) idi. O günler Almanya'da Telemann'ın saygınlığı, Bach'ınkine kıyasla, çok daha üstündü. Meselâ Leipzig'de Thomas kilisesinde Kuhnau'nun ölümü üzerine açılan kantorluk ödevine Bach ancak, Telemann bu ödevi bütün yalvarmalara rağmen reddettiği için atanabilmişti. Kantor kilisede baş musiki yöneticisidir. Thomas kilisesi gibi bir de şarkı okulu olan kiliselerde hem de de başöğretmendir. Telemann, kendi kendini yetiştirmiş, öğrenimini başka bestecilerin eserlerini inceleyerek yapmıştı; asıl, Leipzig Üniversitesinde hukuk ve dil eğitimi görmüştür. Bununla birlikte musikideki ustalığı öylesine yüksek, verimliliği öylesine şaşırtıcıydı ki, Telemann'ın verdiği eserlere sayı bakımından erişebilmiş besteci yoktur denebilir. Sayılabilmiş eserleri arasında 600 kadar Fransız usulü uvertür, 32 oratoryo, birçok kantat, motet, opera, orkestra ve oda musikisi eseri, vs. vardır. Telemann'ın eserlerinin sayısını verirken şimdilik "birçok" deyimiyle yetinmek zorundayız. Çünkü bestecinin kendi bile kendi eserlerini sayamamıştı; bugün, Telemann'ın öneminin tanınmasıyla birlikte, eserlerinin tam

bir kataloğunu çıkarma yolunda da çalışmalara girişilmiştir; bu çalışmalar henüz sona ermiş değildir. Telemann'ın yirminci yüzyılda kavuştuğu aydınlığın Vivaldi'ninki kadar güçlü olmaması bu çalışmaların biraz yavaş ilerlemesinin sebebi olarak gösterilebilir. Yeni biçimler, yeni birleşimler aramış, geleneksel çokses yazısını çağının özellikle İtalyan etkisindeki beğenileriyle birleştirmiş olan Telemann, Bach'ı, Mozart'a bağlayan geçiş evresinin kalburüstü bir bestecisi olarak yükselmiştir.

Onsekizinci yüzyılın ilk yarısının en önemli yaratıcısı olarak Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) tanınması, Vivaldi ve Telemann'ın gitgide ışığa kavuşmasıyla belki de etkisinden birşeyler kaybedecektir. Ne var ki Bach'ın sanatının da henüz -hiç olmazsa orta musikisever için- aydınlatılması gereken yanları eksik değildir. İleri gelen çağdaşları gibi ölümünden sonra unutulan Bach'ı Mendelssohn'un bulup ortaya çıkarması, Bach'ın musikisinin -Telemann, ya da Vivaldi'ninkinden daha da geniş çapta- Mendelssohn çağının, romantik çağın, on dokuzuncu yüzyılın musiki anlayışı açısından yorumlanması gibi ters bir duruma yol açmış ve bu durum ancak günümüzde, musiki bilginlerinin araştırmalarının halka da yayılması yolundaki çabaların etkisiyle, değişmiye yüz tutumuş ve Bach'ın gerçek çehresiyle, musiki tarihi içindeki gerçek durumuyla tanıtılmasına doğru gidilmeye başlanmıştır.

Hernekadar Vivaldi, Telemann, Rameau, ya da Couperin'in, anlatım gibi, öz gibi daha öznel yargılara uyabilecek açılardan, Bach'a kıyasla daha çekici, daha ilgilendirici birer musiki yazdıkları söylenebilirse de, musikinin doğrudan doğruya "maddî" görünüşleri bakımından Johann Sebastian Bach'ın bütün çağdaşlarının üstüne yükseldiğini tanımak gerekir. Gerçi Schumann'ın Bach'tan "din kurucusuna ne borçluysa, musiki de Bach'a onu borçludur" sözündeki aşırılık, dinin kurucusunun tek bir kişi olmaması gibi, musikinin de kurucusunun Bach olmaması bakımından, apaçık ortadadır. Ancak, Bach'ın, onsekizinci yüzyılın başına kadar musiki sanatını geliştirenlerin bü

sanata kazandırdıklarını özetlemesi, hem de geleceğin musikisinin teknik ögelerini hazırlamış olması Schumann'ın bu aşırılığına bir sınıra kadar anlam verebilir. Bach'ı "yüzlerinden biri geçmişe, öbürü geleceğe dönmüş bir ayna" sözü de, onun musiki tarihindeki durumunu anlatan uygun bir benzetmedir. O çağa kadar gelişedurmuş birçok biçimde (meselâ "süit" biçiminde), birçok yazı tekniğinde, (meselâ "fuga" tekniğinde) ilerki yüzyıllarda Bach'ı aşan olmamıştır. Çağına kadar olup bitenleri özetlemesi, bu yolda son sözü söylemesi, kendinden sonraki bestecileri artık yeni biçimler, yeni yazı yöntemleri aramak zorunda bırakması bakımından Bach'ın onsekizinci yüzyıl ortasındaki durumu, Brahms'ın ondokuzuncu yüzyıl sonundaki durumuna benzetilebilir. Nasıl Brahms'tan sonra, o güne kadar olup bitenlerle ilintisini koparmış yenilikler gerekiyor idiyse, Bach'tan sonra da artık geçmişin geniş ölçüde unutulması, yeni biçimlerin, yeni tekniklerin, yeni yöntemlerin geliştirilmesi, o zamana kadarkilerden de yalnız, Bach'ın çalışmalarında evrimini tamamlayamamış olanlara başvurulması zoru vardı. Nitekim, ancak bunu yapabilenler, Haydn'lar, Mozart'lar, Beethoven'ler ve sonraki yılların büyük yenileyicileri ve yerleştiricileri geleceğe kalmışlardır.

Johann Sebastian Bach, yenileyici olmaktan çok bir yerleştiricidir. Yenileyici olmak, kendine özgü musiki yazmak gibi bir amacı da yoktu. Kendinden önceki ustaların ve kendi çağının ileri gelen bestecilerinin eserlerini alçak gönüllülükle incelemiş, kopyalarını çıkartmış, sağlam işçiliğini bu yolla elde etmiş, kendine özgü bir musikiye de asıl sağlam işçiliğinden yararlanarak varmıştır. Yaratış hayatı genellikle üçe ayrılır. Birincisi, 1708'den başlayarak Weimar'da dukalık kilisesinin orgcusu olarak geçirdiği dokuz yıldır; bu dokuz yıl süresince Bach asıl org eserlerini vermiştir. 1717 yılında Cöthen'de Prens Leopold'un musiki yöneticisi olmuş, orada da çalgı musikisi eserlerini, bu ara ünlü Brandenburg konsertolarını vermiştir; 1723'te Leipzig'de Thomas kilisesinin kantorluğuna

atanmış, bu kez de din musikisi eserlerini, bu ara Si minör Missa'sını, Haçlanma musikilerini *(Passion*'larını) yazmıştır. Missa'da Bach, Palestrina'nın geliştirdiği bu biçimde ilerki besteciler için artık söylenecek yeni bir söz, biçim ve teknik bakımından yapılacak bir başka yenilik bırakmamıştır; *Passion* musikisinde ve kilise kantatlarında da Bach, Heinrich Schütz'ün hazırladığı bu ortamlarda özellikle anlatım bakımından yükselmektedir. Dindışı kantatlarında Bach, opera yazmış olsaydı, özellikle komik opera *(opera buffa)* yolunda İtalyanları gölgede bırakacak bir usta diye anılabileceğini düşündürmektedir. "Chorale prelude" biçiminde, kendinden önceki ustalar, Sweelinck, Scheidt, Pachelbel, hele Buxtehude öylesine aşılmaz kesinliklere varmışlardı ki, Bach ancak imgelem genişliği ve anlatım nitelikleriyle bu biçime önemli örnekler kazandırmış oldu. Çalgı musikisine gelince, Corelli ve Vivaldi gibi İtalyan ustaların çalgı musikisi eserlerini Weimar'da bulunduğu sıralarda tanıyan Bach, özellikle Vivaldi'nin konsertolarının etkisinde kendi konsertolarını bestelemiştir. Brandenburg konsertoları ise, solo çalgı ile orkestra için değil, küçük bir çalgı topluluğuyla büyük topluluğun karşılaştırıldığı "concerto grosso" biçimine uygun eserlerdir. Bach "İtalyan Konsertosu" nda, tek çalgı ile orkestranın karşılaşmasına dayanan konserto tarzını, orkestrasız bir klavsenin bünyesine uygulamıştır. Org musikisine, gelince, Frescobaldi, Froberger, Schein ve Buxtehude'nin bu ortama kazandırdıkları ögeleri Bach, kendinden sonra yazılan bütün org eserlerine kıyasla pek soluk, pek önemsiz kalmalarına yol açacak gibisinden işlemiştir. Klavsen ve klavikord için yazdığı eserler, bu ara "Eşit Aralıklara Göre Akorlanmış Klavye" adı altında toplanmış, majör ve minör ses dizilerinin bütün tonlarda kullanıldığı 48 prelüd ve fuga, İngiliz ve Fransız süitleri, bugün özellikle piyano eğitiminde kullanılan iki ve üç sesli "invention" lar Bach'ın kuramcı yanının olduğu kadar, anlatıcılığının da simgeleridir. Bach'ın kuramcı yanı asıl "Fuga Sanatı" adını taşıyan ve hiçbir çalgı düşünülmeden, soyut

bir ortam için hazırlanmış fugalar dizisidir. Özellikle bu eser, kuramsal kontrapunta yazısına artık Bach'dan sonra yeni birşey getirilemiyeceğinin tanıtıdır. Bach'dan sonra yeni bir çağ açılmak zorundaydı; Bach'ın geliştiremediği evrimlerini tamamlatamadığı biçimler ve yazı yöntemleri bu çağın temeli olacaktı. Bach'ın, ömrü boyunca olduğu gibi, ölümünden sonra da onyıllarca ilgi görmeyişi, ilerici, devrimci, deneyici bir besteci olmayışı, musikiye yeni birşey kazandırmayışı, yalnızca eski biçimlerle uğraşmış olması yüzündendir. Mendelssohn'dan başlayarak Bach'a gösterilen ilginin gitgide artması ve bu bestecinin bugün sonuçta kütlelerin sevgilisi olup çıkması bir yandan eşine seyrek raslanır ustalığı, öte yandan da musikisinin tinsel değerleri etkisiyledir. Çağında bir yenileyici olup olmamasının Bach'ın bugünkü durumunu belirtici bir etkisi olmamıştır, Eninde sonunda bir sanatçının geleceğini de çağının ilerici akımları içindeki durumundan çok, biçim-öz birleşmesinin çözümlenmesi güç sorunları belirtir. Tek başına "maddi" yenileyicilik bir sanatçının ancak kendi çağdaşlarını ilgilendiren ve tarihin akımı içinde yalnızca bir olay gibi kalan, sanatçının geleceğini ancak zaman ve yer tanımıyan evrensel ve kişisel değerlerle birleştiğinde yönelten bir etken olmuştur. Sanat tarihine geçmiş, ölümsüzlüğe kavuşmuş sanatçılardan pek çoğunun hem de yenileyici kişiler olmaları bu gerçeği yalanlamaz. Çünkü Bach gibi yenileyici olmadığı halde, ölümsüzlüğe varmış ayrıklıkların yanında, yalnızca bir yenileyici oldukları için unutulup gitmiş olanlar da vardır.

Bach ailesinin birçok üyesi vardır. Bunların başlıcaları hep musikişinastır. Johann Sebastian'ın babası Johann Ambrosius, onyedinci yüzyılın büyücek bir ün kazanmış orgcularındandı; amması Johann Christoph, Arnstadt'ta saray kemancısıydı; yeğeni (Christoph'un büyük oğlu) besteci ve klavsen yapıcısıydı; ağabeyi, bir başka Johann Christoph, Bach'a klavye çalmayı öğretmiştir; büyük oğlu, Wilhelm Friedmann, Bach'ın büyük umutlarla bağlandığı bir musikişinas olmuş, çağında önemli ödevlere atan-

mış, ne var ki sonra bir serseri olup çıkmıştır; gene de, Wilhelm Friedmann Bach'ın bilinen eserleri, kendine özgü derin bir anlatım taşırlar; Bach'ın üçüncü oğlu, "klâsik çağ" musikisinin evriminin önemli etkenlerinden biri Carl Philipp Emmanuel, en küçük oğlu Johann Christian ile birlikte, bundan sonraki bölümde konumuz olacaktır.

RAMEAU VE COUPERİN

Bach gibi, Couperin adı da, üyeleri arasında birçok musikişinasın bulunduğu bir ailenin adıdır. Ailenin en ünlü, en başarılı üyesi François Couperin (1668-1733) de, Bach ailesinin seçkin üyesi Johann Sebastian'la birçok ortak yan taşır. İkisi de orgcu ve klavsenciydi; ikisi de kuramcıydı; ikisi de olağanüstü yetide bestecilerdi. Aralarındaki başlıca ayrılık birinin, yerinde olarak "Le Grand" (Büyük) takma adıyla anılan Couperin'in, musiki sanatının o çağa kadarki biçimleriyle ve davranışlarıyla yetinmeyip yeni yollar aramasıydı. Bu açıdan Couperin, anlatıcı, tanıtıcı musikisinin öncülerinden biri olmasıyla anılır. *Ordres* adını verdiği süitlerinde Couperin, musiki dışı türlü olayı ve görünüşü anlatmıştır. Bunların arasında, *Manon, Mimi, Reine* adlarını taşıyan parçalarının da gösterdiği gibi, tanıdık kişilerin seslerle yapılmış portreleri, *Rossignol en amour* (Âşık Bülbül) gibi benzetiş parçaları, *Les Moissoneurs* (Ekin Biçenler) gibi kır görünüşlerinin anlatıldığı parçalar vardır. Couperin'in anlatıcı musikisi Watteau'nun tablolarıyla kıyaslanır. Tıpkı, iki yüzyıl kadar sonra, bir başka Fransızın, Claude Debussy'nin anlatıcı musikisinin izlenimci *(impressioniste)* ressamların eserlerine benzetilmesi gibi... Nitekim Couperin, yirminci yüzyıl başlangıcı izlenimciliğinin, Debussy ve Ravel gibi büyük Fransızların hazırlayıcısıdır.

Couperin'in musikisi, "maddî" açıdan da yirminci yüzyıl Fransızlarını etkilemiştir. 1716 yılında yayınladığı *L'Art de toucher le clavecin* (Klavsene Dokuma Sanatı) adını taşıyan kurumsal kitabı parmak durumları, dokun-

ma yöntemleri, süslemelerin icrası gibi klavye icracılığıyla ilgili birçok eğitim bilgisi taşımaktadır. Bu eserin, Johann Sebastian Bach'ın klavye uslûbu üzerinde kesin bir etkisi olmuştur. Bach'ın hem de, Couperin'in klavye çalma yöntemini (*Methode*'unu) incelediği, bu eserde yer alan ve Couperin uslûbunun simgesi prélude'leri kopya ettiği bilinir.

Buna karşı Couperin de, İtalyan bestecilerinin, özellikle Corelli'nin etkisinde uslûbunu geliştirmiştir. Corelli'nin geliştirdiği 'Trio-sonat" biçimini Fransa'ya getiren odur. *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* adını taşıyan trio-sonatı Fransız ustanın, İtalyan ustaya olan saygısının anlatılışıdır.

Couperin, klavsenciliği yanında, orgcuydu da. Ömrünün büyük bir bölümünü Paris'te Saint-Gervais kilisesinin orgcusu olarak geçirmiştir. Ölümünden sonra uzun bir süre Couperin'in orgculuğuna rağmen, hiç org eseri bırakmadığı sanılırdı. Ancak sonraki araştırmalar onun birçok org eseri de bırakmış olduğunu ortaya koymuştur. Bunların yanında, Couperin, kilise için de eserler yazmış olmakla birlikte asıl dindışı musikisiyle, hele klavsen musikisiyle ve -hangi çalgılar için hazırlandığını belirtmediği- *Concerts royaux* ile tanınır.

Çağın, Couperin'in gölgesinde kalmış Fransız musikişinasları arasında Nicolas Clarembault (1679-1749), Louis Marchand (1669-1732), Claude Daquin (1694-1772) gibi orgcu ve klavsencileri sayabiliriz. Öte yanda, Corelli etkisiyle Fransa'da, hele trio-sonat biçimi yoluyla, oda musikisinin yayılması ve Fransız musikişinaslar arasında İtalyan hayranlığının alıp yürümesi Couperin'i çok kereler eserlerini önce bir İtalyan takma adıyla sunmak, ancak eser tuttuğunda kendini açıklamak zorunda bırakmıştı. Louis Joseph Francoeur (1698-1787), Bodin de Boismortier (1691-1765), Michel Corrette (1709-1795) gibi besteciler, türlü oda musikisi toplulukları için, bu ara çağın beğenilerine uyarak flütün baş çalgı olduğu topluluklar için, hem de keman ve klavye için musiki yazmış besteci-

ler arasında adları ilk ağızda akla gelenlerdir. Keman musikisi söz konusu olunca çağın Fransa'daki en önemli keman uslûpçusu Jean-Marie Leclair'i bir kere daha anmamak elde değildir.

Couperin yanında, onsekizinci yüzyılın ilk yarısı Fransa'sının en önemli bestecisi Jean-Philippe Rameau (1683-1764) idi. Rameau deyince akla hemen opera gelir. Rameau, armonik eşliklerinde operayı zenginleştirmiş, orkestranın imkânlarını araştırmış ve geliştirmiş, recitativo'yu olsun, aryayı olsun daha anlatımcı bir yola götürmüş, koroyu "dramatik" etkiyi arttırma amacıyla kullanmıştır. Fransa'nın kendinden önceki en saygın opera bestecisi Lully, Rameau'nun *Hippolyte et Aricie* operası oynandığında, öleli yarım yüzyıla yakın bir süre geçmiş idiyse de, Rameau karşısında başlıca rakip diye gene Lully'yi görüyordu. Özellikle musikisinin armonik yenilikleri çağdaşlarını şaşırtıyor, çevre hep Lully'yi arıyordu. Rameau'nun başlıca savunucularından biri, bestecinin birçok operasının librettosunu yazan Voltaire oldu. Voltaire "Rameau'nun temsil ettiği yeni uslûbu ancak sonraki kuşaklar anlayabilir" diyordu. İlerilikleri çağında gereğince anlaşılmış olsun olmasın Rameau gene de, *Castor et Pollux* operasıyla saygınlığının en üst katına erişti; Fransa'nın çağındaki en önemli bestecisi sayılmaya başladı.

Rameau ilk operasını 47 yaşındayken yazmıştı. Daha önce türlü biçimlerde eserleriyle, bu ara klavsen eserleriyle, bunların yanında da özellikle kuramsal çalışmalarıyla tanınmıştı. Usta bir klavsen, org ve keman icracısı olan Rameau, armoni alanında ve genellikle besteleme yöntemlerinde kendi kendini yetiştirmiştir. En ünlü kuramsal eseri armoni kitabını (*Traité de l'harmonie*'yi) Clermont-Ferrand'da orgculuk yaptığı sıralarda hazırlamış, kitabı kırk yaşındayken Paris'te yayınlatmıştır. Armoni biliminin ilk temel kitabı sayılan bu eserinde Rameau, herkesten önce, akorların çevrilmeleri kurallarını sağlamlaştırmış, ortak akor yoluyla üçüncülere dayanarak akor kur-

ma yöntemini sunmuş, baslara dayanarak akor ilerlemelerini geliştirmiştir. Armoni kitabı yanında Rameau'nun birçok kurumsal eseri daha vardır.

Opera besteciliğine başlamadan önce, kırk yaşındayken, sahne için bir takım kısa parçalar yazan Rameau'nun ilk operası getirdiği yenilikler yüzünden başarısızlığa uğramış olmakla birlikte birkaç yıl içinde kazandığı ün ona hem de Kralın oda musikisi besteciliğine atanmasını sağlamıştır. Rameau'nun opera bestecisi olarak ünü bütün Fransa'da tanındığı sıralarda Giovanni Battista Pergolesi'nin (1710-1736) *La serva pudrona* buffa operasının Paris'te kazandığı büyük başarı Rameau ve Lully'yi tutanların İtalyan operasına, özellikle komik operaya, buffa operaya savaş açmalarına sebep oldu. Opera buffa, savaşçılarca "ortak düşman" sayılıyordu. Savaşa "Guerre des bouffons" (Palyaçolarla savaş) adı verilir. Rameau'cular ve Lully'ciler, savaşta, aydın çevreyi, sanatın ancak bu yolda çaba gösteren kişiler için olduğu görüşünü savunanları temsil ediyorlardı; karşılarında da, Pergolesi, Durante, Jomelli, Da Capua gibi, tembel dinleyici için eğlendirici, hafif operalar yazan İtalyan bestecilerin temsil ettiği bir cephe vardı. Savaş saraya kadar bile ulaştı. Kral ve Madame de Pompadour aydınları, Kraliçeyse eğlence yanından olanları tutuyordu. Rameau'nun karşısında yer alanlar arasında, *Serva padrona*'nın etkisine kapılıp *Le Devin du village* (Köyün Falcısı) adlı zararsız, önemsiz bir de opera yazan saygın düşünür Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) da vardı. Sanatta doğaya doğru yönelmeyi salık veren Rousseau'yu Pergolesi'de etkileyen, musikisinin taslamalardan uzak oluşu, yalınlığı, hafifliğiydi. Rameau'nun temsil ettiği sanat onca, bilgiçsi ileriliklilerden, anlaşılması güç karmaşık ve gürültücü seslerden ve gerçeklerle ilintisiz can sıkıcı konulardan kurulmuştu.

GLUCK VE HAENDEL

Çatışan iki görüş arasında, çatışmalara doğrudan

doğruya katılarak değilse bile eserleriyle, uzlaşmayı sağlayan, Viyana ile Paris arasında mekik dokuyan bir Alman Christoph Willibald Gluck (1714-1787) oldu. Paris'te sanat çevrelerinin ikiye ayrılmasına yol açan İtalyan operası, İtalya'nın ciddî operası *(opera seria)* değil, hafif operası, opera buffa'ydı. Opera buffa, ciddî operaların bölümleri arasında sunulan ve seyircilerin biraz kafa dinlemelerini sağlayan kısa bir ara-oyun'du. Ancak, opera buffa'nın eğlendiriciliği, asıl operadan, ciddî operadan daha çok halkın hoşuna gidiyordu. İtalyan hafif operası bunun üzerine ciddi operadan ayrı olarak oynanmaya başlamış, bağımsızlığa kavuşmuştu. Oysa Gluck herşeyden önce, ciddî opera alanındaki başarılarıyla geleceğe kalmış bir bestecidir. İtalyan tarzı operalarda, bu ara hafif operalarda da beceriklilığini denemiş olan besteci Paris'te, sanatın doğaya doğru yönelmesi düşünüşünde Rousseau'yla görüş birliğine varmış, ancak tatlı diliyle ünlü feylesofu daha ılımlı olmıya götürmüştü. Sanat, bu ara musiki, hele halkın büyük rağbet gösterdiği opera, daha yalın, daha hafif olmalıydı gerçi ama, bu ille de bir takım bayağılıklara boyun eğmekle gerçekleşmemeliydi. Nitekim, halkın çok tuttuğu bir tarz olan *pasticcio*'dan, günün bunun aryalarının, bir sanat eserinin kuruluş sebepleriyle ilintisiz olarak ardarda dizilmesinden ortaya çıkan ve asıl şarkıcıların ses gösterişine fırsat veren "biçim" den uzaklaşılmalıydı.

Yalınlığa doğru yönelirken Gluck, eski Yunan sanatını ülkü diye gözetti. Onca artık, opera sanatını şarkıcıların gösteriş emellerinden kurtarıp sağlam, tutarlıklı bir biçime kavuşturmak gerekiyordu. Bunun başlıca yollarından biri de recitativo ile aryayı, birbirinden ayrı, birbiriyle uyuşumsuz bu iki ögeyi kaynaştırmak, birleştirmekti. Daha önce yazdığı operalar ya *opera seria*'nın tatsızlığına, ya *opera buffa*'nın hafifliğine, *ya pasticcio*'ların besteciyi basit bir taklikçi yapan özelliğine, ya da bütün bu İtalyan biçimlerinin Fransa'da aldığı görünüşlere uygun, Gluck'un gelişe duran görüşlerini tam anlamıyla izlemiyen eserlerdi. Bestecinin ülküsü ilk olarak, 1767 yılında

Viyana'da oynanan *Alceste* operasında gerçekleşti. Daha önceki operalarından *Orfeo ed Euridice* (1762) gerçi, Gluck'un görüşleriyle yönetilmiş bir opera tekniğinin uygulandığı ilk eserdi ama Gluck ülküsü en başarılı anlatımını önce *Alceste*'de, sonra da *Paride ed Elena*'da (1770), *Iphigenie en Tauride*'de (1778) buldu.

Gluck'un opera anlayışını, şu sözleri pek güzel özetliyebilir. Onca tiyatro musikisinin görevi "durumların ilgi çekiciliğine ve duyguların anlatımına güç kazandırmak ve olayların akışına engel olmamak, gereksiz süslemelerle olayları soğutmamaktır.". Gluck'un opera anlayışında, olayla ilintisiz musiki, olayı durduran baleler, şarkıcı-oyuncunun ses gösterisinde bulunmak için sahnenin önüne gelip orada kımıldamadan aryasını okuması gibi ögeler ve davranışlar, temel tutum olarak, yoktu. Musiki artık sözün duygusal niteliklerine boyun eğmek, onları desteklemek zorundadır. Gluck'un görüşleri opera sanatının çehresini değiştirmiş, Wagner'i etkilemiş ve yirminci yüzyıl operasını hazırlamıştır.

1714 yılında Gluck, operalarından üçünü Haymarket Theater'da oynatmak için Londra'ya gittiğinde, o günlerin en saygın opera bestecisiyle, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) ile tanışmıştı. Heandel'in musikisini de ilk orada dinlemiş, duyduğu ilgiyle bestecinin eserlerini incelemiş, Haendel'in opera partisyonlarından çok şey öğrenmişti. Haendel'in sanatını bir yandan İngiliz çevresi, öte yandan da İtalyan operası, hem de doğuşca Alman oluşu biçimlendirmiştir. Kırktan çok opera yazmıştır ama bugün bunlardan hemen hemen hiçbiri opera kurumlarının alışılmış repertuarlarında yer almamaktadır. Kimi tenkidci, Haendel'in opera sanatına yeni hiçbir şey getirmediğini, günündeki biçim ve yöntemleri işlemekten öteye gidemediğini, kimisi de "Haendel sanatının anahtarının operalarında olduğunu" ileri sürer. Birbirleriyle uyuşmaz gibi görünen bu iki görüşte, aslında bir çelişme yoktur. Gerçi Haendel, bir Gluck gibi, opera alanında yenileyici değildi ama bu, operalarının önemini düşürmez. Nitekim,

Haendel yalnız oratoryo, "concerto grosso", org ve klavsen musikisi açısından görüldükçe, bu bectecinin başarılarını gereğince anlamak güçleşir ve sanatı üzerinde yanlış yargılara yol açılabilir. Hem, Haendel operaları, özellikle Almanya'da, yirmi yüzyılda, yeniden "canlandırıldığı" zaman, öteki eserlerine olan ilgi de artmaya başlamıştır. Böylece hem de, ondokuzuncu yüzyıl inançlarını tersine, "modern" dinleyicinin, bu operaları günü geçmiş, bayatlamış şeyler sayması için sebep olmadığı da görülmüştür. Bestecinin, operalarındaki başlıca kişilerden herbirinin karakter özelliklerini ayrı açılardan ele alan, böylece bir çoğaltma ve birleştirme yoluyla o kişiyi dinleyiciye sunan yöntemi, operalarındaki dramatik tekniğin başlıca özelliklerindendir. Bir örnek, *Rodelinda* operasında, esere adını veren kişinin on tane aryayla temsil edilmesidir. Bu aryalardan herbiri Rodelinda karakterinin bir yanını aydınlatır.

Gene de, şunu belirtmek gerekir ki, Haendel operaları bu biçimin evrimindeki son söz olmaktan çok uzaktırlar. Bestecinin 46 operası, bu ara *Giulio Cesare, Ezio, Radamisto, Serse,* opera sanatının Haendel'in gününe kadarki gelişmelerinin bir özetidir ve en başarılı, en olgun örnekleridir. Aynı şey Haendel'in oratoryoları için de söylenebilir. Bu alanda Haendel'in henüz önemli sayılabilecek bir aralıkla aşılmamış olması, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak bestecilerin oratoryo biçimini bir deney alanı olarak görmemeleri yüzündendir. Haendel'den sonra yazılan oratoryoların pek çoğu onun sağlamlaştırdığı temellere dayanmaktadır; ana yoldan ayrılanlar ve oratoryo kalıpları dışına doğru kayanlar olmuştur ama hiçbiri Haendel'in bu alandaki yerini sarsacak, ya da yanında bir yer alabilecek kadar güçlü değildir,

Haendel'in otuzdan fazla oratoryosundan en ünlüsü, Haendel adı geçince ilk akla gelen eser, *Mesih* oratoryosu, yaratış oluşumunun en yüce, hem de en şaşırtıcı örneklerinden biridir. İşte bir eser daha ki, bir sanat eserinin yargılanmasında gözetilen "maddî" dayanıkları bir köşeye

bırakmak ve karşısına silâhsız olarak çıkmaktan başka tenkidcisine yapacak şey bırakmaz. Bugün, hangi dilden, hangi ulustan, hangi görenekten olursa olsun, *Mesih*'in anlatım gücüne, duygu akımına, büyüleyici etkisine kendisini kaptırmayan dinleyici yoktur. Ne var ki bu eşsiz eser bir yandan da Haendel üzerindeki yanlış yargıların desteği gibi kullanılmış, bestecinin yaratış hayatında *Mesih*'in olağanın dışında bir olay, bir ayrıklık, Haendel'in yaratış gücünü temsil etmiyen bir örnek olduğu öne sürülmüştür. Öte yandan bu eser hem de, Haendel'in yalnız bir kilise bestecisi olarak gereksiz bir ün yapmasına yol açmıştır. Gerçi Haendel inançlıydı; fakat asla sofu olmayan bir kişiydi. Nitekim, başta *Mesih* olmak üzere, Haendel'in bütün oratoryoları, kilisenin dar görüşünü yansıtmaktan çok uzaktırlar; buna karşı din duygularının verdiği esinle dramatik anlatıma ulaşma, bestecinin oratoryolarında gözettiği başlıca amaçtır. Bu bakıma oratoryolarına, operalarının sahne dışına uzanması diye bakılabilir. Öbür eserlerine, "concerto grosso" larına, org konsertolarına, klavsen süitlerine ve diğer çalgı musikisi eserlerine gelince, bunlarda Haendel, çağının herhangi bir iyi bestecisi olma durumundan ileri gitmiş sayılamaz. Herhalde bu eserleri, opera ve oratoryolarının anlatım gücü yanında, oldukça soluk kalmaktadırlar.

ON SEKİZİNCİ YÜZYILIN İKİNCİ YARISI : YENİ BİR TÜME VARIŞ

Rousseau'nun, kendi sevimli ve kolay anlaşılır besteleriyle desteklediği hafif, yalın, arık bir musiki görüşü hem klâsik çağın, hem de romantismin kapısını açmış sayılır. Ancak, Rousseau'nun bayrağı altında birleşenlerin, onun görüşlerini eserleriyle savunanların musikiyi doğaya yöneltmek uğruna, bu sanata gereksiz bir yalınlık, bayağılık getirdiklerini sanmak yersiz olur. Rousseau'nun görüşleri, Gluck'tan başlayarak, bir birleşimin, bir uzlaşmanın dürtüsü olmuştur.

Bu ara, kâlsik çağ sanatının, Haydn ile Mozart'ın simgesi oldukları sanatın, bir önceki çağın, "barok" denen çağın sanatına kıyasla çok daha yalın, çok daha kolay olduğu görüşü yanıltıcıdır. Genel olarak Haydn ile Mozart, karmaşık çokses musikisi ustaları diye gösterilen bir Bach ile bir Haendel ile kıyaslandığında, "klâsik" çağı biçimlendiren ustaların musikiyi anlatım açısından olduğu kadar, dil bakımından da ilerletmiş olduklarını unutma eğilimi göze çarpar. Klâsik çağın sanatını tanıtmak için kullanılan uygunluksuz deyim, "omofoni" *(homophonie)* deyimi bu yanlış kavrama eğiliminin bir tanıtıdır. "Omofoni", aynı türden seslerin, benzer seslerin, eş seslerin birleşmesi anlamına gelir. Yalnız bu deyimin kullanılması bile, musikinin "barok" çağdan sonra ilerlemeyip, gerilediğini öne sürmek sayılabilir.

Neden bu yanlış görüş ortaya çıkmıştır? Denebilir ki, klâsik musikiyi "barok" a kıyasla daha yalın, demektir ki daha geri görenler, durumu ancak tek bir açıdan ele almakta, bu yüzden böyle bir yanılmaya kapılmaktadırlar. Yanılanların yalınlık-karmaşıklık ayrımındaki ölçülerinde gözettikleri tek öge, kontrapunta ögesidir. Bu bakıma ger-

çekten, klâsik çağ musikisinin daha yalın olduğunu tanımak gerekir. Nitekim, Bach'ın musikisi herşeyden önce kontrapuantaya dayanır; oysa Mozart'ınki değil... Bach bir kontrapunta ustasıdır; dolayısiyle musikisinin bu yönden üstün bir karmaşıklık katına ulaşması da olağandır. Oysa Mozart'ın musikisinde kontrapunta ana öge değildir. Demektir ki bu yönden, karmaşıklığa dayanan bir ilerilik yargısı söz konusu olamaz.

Ne varki kontrapunta, musiki dilinin evrimini incelerken gözeteceğimiz tek yoldam olmadığı gibi, karmaşıklık da bir evrimin niteliklerini araştırırken dayanacağımız tek nitelik olamaz. Öyleyse, klâsik çağ sanatını "barok" un bir yandan süslemelere olan düşkünlükle kazandığı zenginliğe, öte yandan *renaissance*'ın çokses ustalarının geleneğini sürdüren bestecilerce su üstünde tutulan karmaşıklığına kıyasla daha ileri yapan şey nedir? Durumu armoni açısından ele alırsak da Bach'da öyle akor zincirlenmeleri görürüz ki bu bakımlardan Mozart hiç de ileri bir duruma geçmiş olmaz. Daha ileri gidelim, yirminci yüzyıl musikisinin getirdiği armonik ilerlemelerin bile "barok" çağ eserlerinde bulunduğu ileri sürülebilir ve tanıtlanabilir. Öyleyse "barok" musikiyi bu bakımdan da mı, bırakalım "modern" musikiyi, klâsik musikiden daha ileri sayacağız? Dar görüşlere saplanırsak, böyle bir sayıma varmak kolaydır. Oysa, musiki dilinin başlıca üç ögesini, armoniyi, melodiyi ve türlü birleşimlerini, bir de ritmi, "barok" çağda ve sonra da klâsik çağda kazandıkları durumlar içinde, kapsamlı olarak görürsek musikinin klâsik çağda hiç de sanıldığı gibi bir dil gerilemesine uğramış olmadığını, tersine, beklenen ilerlemeye vardığını anlarız.

Klâsik çağın tarih içindeki durumunu özellikle tanıtan armoni ögesini ele alalım ve bir önceki çağın armonisiyle kıyaslayalım. Gerçi birtakım -bugünün açısından "ileri" diye görülen, hem de "dissonance" (kakışma) sayılabilecek- akorların Bach'ın musikisinde yer aldığı bir gerçektir. Ancak bunlar, Bach'ın musikisinin genel kuruluşu, genel düşünülüşü içinde ancak geçici birer ayrıklık olarak

kalmaktadırlar. Kendi başlarına birer önem taşımaktadırlar gerçi, fakat yapının bütününü etkilemekten, düzenlemekten uzaktırlar. Oysa Haydn ve Mozart'ın musikisi asıl bu açıdan, armonik düzenleme açısından Bach'ın musikisi karşısında besbelli bir ilerleme gösterir. "Armonik düzen" deyimiyle akor zincirlenmelerinin bir parçanın yapısıyla olan ayrılmaz ilintilerini anlatmak istiyoruz: kesin armonik ilerlemeler, çıkış noktasından -yani "tonik" den- uzaklaşmalar ve bu uzaklaşmaların çıkış noktasıyla olan ilintileri, daha genel bir deyimle bir bestenin düşünülüşünün armoni göz önünde tutularak gerçekleştirilmesi, bu ara çokses yazısının, kontrapunta tekniğinin armonik kaygılarla ele alınması, armonik düzene uyması..

BACH'IN OĞULLARI

Klâsik musikisinin ilk önemli bestecileri diye görebileceğimiz iki Bach'tan, Johann Sebastian'ın oğullarından başlayarak, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısını nitelendiren yeni musikiye doğru kesin bir yönelmenin geliştiğini görüyoruz. Bu bakıma, iki gencin, babalarını "eski kafalı" saymalarına şaşmamak gerek. Johann Christian Bach'ın (1735-1782) bir eserine göz atmak, genç Bach'ın yaşlı Bach'a kıyasla sanatında ne kadar ileri gittiğini görmeye yeter. Akıcılık ve arıklık, Johann Christian'ın klâsik uslûp içinde ele alınması gereken bir besteci olduğunun ilk belirtileridir. Bu musikiye biraz daha yakınlaştığımızda, yalın bir armonik düzen içinde, dış görünüşündeki bütün hafifliğe ve arıklığa rağmen, karmaşık bir kuruluş görürüz. Birkaç akorun zincirlenmesiyle kurulan armonik düzen, bestecinin gelişmiş ustalığının belirtisi olan karmaşık, bununla birlikte aydınlığın, seçikliğin hiç de bir yana bırakılmadığı bir yazıya yol açmıştır.

Öte yandan Johann Christian'da çalgıların kullanılması da Bach'ın birleşimini yaptığı çağlar süresince olagelmiş alışkanlıklardan belirli bir uzaklaşmanın örneğidir. Onun oda musikisi eserlerinde klavsen artık yalnızca bir

"basso-continuo" çalgısı değildir. Seslerin özgürce işlenmesine klavsen de katılmakta, yer yer "basso continuo" durumuna geçmekle birlikte yer yer de susmasını bilmekte, böylece öbür çalgıların, ilerde daha da gelişecek olan oda musikisi anlayışı içinde birbirleriyle "konuşmalarına" fırsat vermekte,, kimi zaman da bu konuşmaya özgür bir ses olarak katılmaktadır. Klavsenın bu yolda kullanılması, öteki çalgılara karşıt bir ses olarak dayatılması hem de, "konserto" anlayışına, konserto biçiminin klâsik çağda kazandığı yeni duruma bir hazırlıktır. İlerde, çok ilerde değil, hemen o yıllarda gelişecek olan konserto düşünüşünün gerektirdiği uslûp sorunlarını Johann Chrıstian Bach, oda musikisi eserlerinde bile, ele almakta ve bir çözüme bağlamaktadır: öteki çalgılarla bir "alışveriş", sık sık klavsenin destekleme görevini bırakıp kendi sözünü söylemesi, kendisine atanan duyguları anlatması, temalara dayanmayan "geçit"ler *(passage)* sunması ve buna öteki çalgıların sessizce eşlik etmeleri, klavsenin sözüne başlayacağının orkestranın toplu çalışıyla, "tutti" lerle bildirilmesi... Bunlar hep, Johann Christian Bach'dan sonra iki yüzyıl boyunca gelişecek olan konserto biçiminde bestecilerin ana yöntemleridir ve hepsine Johann Christian Bach'ın, diyelim ki bir kuintetinde, beş çalgı için yazılmış bir oda musikisi eserinde rastlanır.

Şunu da belirtelim ki Johann Christian Bach Londra'da çocuk Mozart'ı tanımış, bu kadarla kalmamış, onun koruyucusu, yöneticisi olmuş, bir yandan da klâsik çağın büyük ustalarından kuramcı Stamitz'in (az sonra onu da ele alacağız) görüşlerini, öğrettiklerini genç dehaya ulaştırmıştı.

Johann Christian, Bach'ın öbür ünlü oğlunun Carl Philipp Emmanuel Bach'ın (1714-1788) küçük kardeşiydi. Ondan yirmi bir yaş daha küçüktü ama öteki dünyanın yolunu da daha önce tutmuştu. Musikiyi de ağabeyinden öğrenmişti. Carl Philpp'e gelince, tarihin büyük musikiseverlerinden Prusya Kralı Friedrich'in sarayında çalışmış, olağanüstü yetenekleriyle birlikte bu ödevi de ona

Avrupa'nın musiki sahnesinde büyük ün sağlamıştı. İmgelem genişliği, durmak dinlenmek bilmeyen arayıcılığı, klâsik çağ ustalarının hepsinin musikisini nitelendiren o görünürdeki hafiflik ve yalınlık, buna karşı daha yakın bir incelemede beliren karmaşıklık, bu kabına sığmaz bestecinin, babasının tersine, kabına sığmaz bir musiki yazmayı amaç edinmiş yaratıcının sanatında raslanan başlıca özelliklerdir. Carl Philipp, çalgıların tını özellikleriyle uğraşan ilk bestecilerden biridir. Usta bir klavsen çalgıcısıydı ve çalgısının tını nitelikleri onu çok düşündürmüş, çok uğraştırmıştı. Sonuçta ortaya, birçok klavsen eseri yanında bir de, klavsen çalmanın "gerçek yolu" nu gösteren bir kitap çıktı.

Carl Philipp, musiki sanatının kendi kendini yetiştirmiş sayısız bestecisinden biridir. Babası istiyordu ki, Carl Philipp hukuk ve felsefe eğitimi görsün. Bu yüzdendir ki Carl Philipp asıl eğitimini bu yolda görmüş, musikiyi sonradan meslek edinmiştir. Carl Philipp'in musiki sanatının evrimindeki asıl önemi, sonat biçimini kesinleştirmesi olmuştur. "Prusyalı" adını taşıyan sonat dizisinin 1742'de yayınlanmasıyla, bunu da bir yıl sonra "Würtembergli" adını taşıyan dizinin izlemesiyle, bu amaç yerine getirilmiş olmaktadır, Sözü geçen dizilerde yer almış sonatlarında görülmektedir ki Carl Philipp, sonatın üç bölümlü biçimini kesinleştirmiş, ilk bölümde "tem-gelişim-yeniden sunuş" biçimini sağlamlaştırmıştır. Kısık görüşlüler, Carl Philipp üzerinde de yanıltıcı yargılara varmaktan geri kalmamışlardır. Onlara göre Carl Philipp, tıpkı babası gibi, kendine kadarki biçimleri aydınlatmaktan öteye gidememiştir. Tanıtlanamaz bir görüş, çünkü Carl Philipp'in sonata getirdiği yalnızca biçim kesinleştirmesine varıp ilerki bestecilerin çalışmalarına bir temel sağlamakla kalmamıştır. Klâsik çağın aynı zamanda romantismin de hazırlayıcısı olduğu gerçeği en kandırıcı tanıtlarından birini Carl Philipp'in musikisinde bulmaktadır. Her yenileyicide aşırılıklar görülebilir. Bu bakıma Bach'ın bu yetili oğlu da dokunulmaz değildir ama öte yandan Carl Phi-

lipp'in musikisine özelliğini biraz da bu aşırılıklar vermekte, onu aşırılıklarıyla tanınan bir çağın, romantismin öncüsü durumuna biraz da bunlar geçirmektedir. Buraya kadarından, Carl Philipp'in sonat çalışmalarının ve bu biçime getirdiği yeniliklerin yalnızca bir biçim oyunu olarak kalmadığı anlaşılabilir. Sonatı bir düşünce ortamı olarak geliştiren ilk besteci diye, nitekim, Carl Philipp'i göstermek de bir aşırılık sayılmamalıdır. Sonraki yıllarda sonat biçiminin gitgide, kural ve kalıp dışına doğru taşmalarla, kesin bir kalıp olmaktan çıkıp doğrudan doğruya bir düşünce ortamı, duygularının düzenli olarak anlatılmasını sağlayan bir ortam olarak gelişmesi ilk önemli öncüsünü Carl Philipp'de bulmuş olmaktadır. Sonatın "gelişme" *(developpement)* bölümü, bestecinin biçim kaygılarından iyice uzaklaşıp kendine özgü anlatımını, kendine özgü yoldamlarla, bağımsızlaşmış bir imgeleme başvurarak gerçekleştirdiği bölüm sayılır. Carl Philipp, nitekim, hele gelişme bölümünde musikisinin en etkileyici örneklerini vermiş, bu bölümde, o günlerin birçok bestecisinin yaptığı gibi, başta sunulan temleri ardarda dizmekle yetinmeyip, temleri kesip, biçip, çözüp, kurucu ögelerine ayırıp bu ögelerden yeni bir yapı ortaya çıkarma yolunu tutmuş, bu çalışmasında da herşeyden önce duyguların, düşüncelerin düzenle anlatılmalarını gözetmiştir. Bu davranışta bir bestecinin, sonat biçiminin türlü çalgı ortamlarına uygulanmasıyla ortaya çıkan senfoni ve konserto biçimleri üzerinde de çalışmış olması doğaldır. Besteci bundan başka birçok din eseri de yazmışsa da, bunların önemi, çalgı musikisi eserlerinin yanında ufalır.

MANNHEİM OKULU

Bach'ın bu iki oğlunun, klâsik çağ musikisinin temellerini atan ilerici çalışmaları yanında, musiki diline getirdikleri yenilikler yanında, kişilerine özgü nitelikleri -kavramı iyice tanınmamış bir kelimeyi uygun düşer diye gene kullanalım- "dehaları" öylesine güçlüdür ki, bunların

yanında yeni musiki dilinin evrimine büyük etkileri olan kuram çalışmaları yapmış bir besteciler topluluğunun unutulması gibi bir sakınca kendini gösterebilir. Nitekim, çağın büyük yaratıcılarının yanında çok daha alçak gönüllü bir durumda bulunan, tarih içinde onların gölgesinde kalan bu besteciler, yaratış nitelikleri bakımından o devlerle, Gluck'la iki Bach'la, Haydn ve Mozart ile boy ölçüşebilecek durumda değilseler bile, gelişeduran musiki dili üzerinde kuramcı çalışmalarıyla musiki dilinin evrimine yararlı olmuşlardı. Bu bestecilere "senfoniciler" de denir, "çalgıcılar" da denir; fakat toplulukları asıl Mannheim okulu adıyla tanınır.

Okulun yöneticisi Johann Stamitz (1717-1757) idi; çevresinde de türlü yerlerden gelmiş yirmi kadar besteci vardı. Bunların arasında Stamitz'in iki oğlu, Karl ve Johann Anton, sonra Franz Xavier Richter, Ignace Holzbauer, Johann Schobert, Carl Ditters von Dittersdorf gibi birçok besteci vardı. Stamitz ve çevresi, ellerindeki ortamdan ve imkânlardan gereğince yararlanmak için yöntemli, amaçlı çalışmalara giriştiler. Eldeki ortam, çalgılardı; o çağa kadar oldukça dağınık, oldukça belirsiz bir durumda bulunan çalgı musikisiydi; günün sürümdeki çalgılarının bir araya gelmesinden ortaya çıkmış orkestraydı. Niçin bunlar bilimsel temellere dayanarak kesin bir duruma ulaştırılmasındı! Çalışmalarının sonucu, daha "soyut" yüzeylerde gelişe duran biçimlerin daha "somut" araçlarla, çalgılarla birleştirilmesinden doğan, dengeli, düzenli bir çalgı musikisi oldu.

Bohemyalı kemancı Johann Stamitz'i Mannheim'a getiren ve orada çalgı musikisinin biçimlenmesi sonucunu veren çalışmalara başlamasına yol açan olay, Stamitz'e Prens Karl'ın Mannheim'da saray kemancılığı ve oda musikisi yöneticiliği ödevini vermesi oldu. Sarayın çok iyi bir orkestrası vardı. Bu orkestra Stamitz'in çalışma ve deney aracı oldu. Çevresine toplanmaya başlayan musikişinaslarla birlikte Stamitz, yetkili çalgıcılardan kurulmuş bu orkestrayı bir türlü "deney tavşanı" gibi kullanarak

çalgı musikisi yazısı, bu ara özellikle senfonik yazı sorunları üzerine eğildi. Biçimleri çalgı niteliklerine uyguladı; çalgıların tını, ayırtı (nuance) özelliklerini inceledi; tını ve ayırtı karşıtlarını dengelemeye girişti. Stamitz'in çalışmaları ilk günlerde Almanya'da olduğundan daha da çok, çevre ülkelerde, bu ara Fransa'da ilgi gördü. Besteci Fransa'ya çağırıldı ve orada, nefes çalgılarının, ağaç ve pirinç çalgıların, yaylılar yanında bir eşitlik dengesi içinde kullanıldıkları eserleri çalındı. Usta "zanaatkâr" Stamitz'in ve çevresindeki işçilerin ortak çalışması sonucu olan yenilikler artık çağın musikisinin gerçek yaratıcıları için verimli, sağlam, dengeli, güvenilir bir ortam sağlamış oluyordu.

Stamitz'in yolunun yolcuları yeni ortamı Avrupa'ya yaydılar. İtalya'da Giovanni Battista Sammartini (1701-1775) Milâno'dan hiç ayrılmamıştı ama, kuzeydeki ülkede neler olup bittiğinin farkındaydı; kendi yurdunda senfoninin yayıcısı oldu; apaçık bir düzeni olan, gelişim bölümü sorumlu bir inceleme sonucu olan, yapısında hem soyut biçim, hem de çalgı tınıları birleşimleri dengesinin gözetildiği senfoniler yazdı. Sammartini'nin Gluck'un öğreticisi, Johanna Christian Bach'ın ve Mozart'ın esin kaynaklarından biri olduğunu anmak, bu bestecinin önemini belirtmeye yeter. Sammartini yanında bir başka Giovanni Battista, "Padre" diye anılan Martini (1706-1784), besteci olarak değeri yanında kuramcı ve öğretici olarak önemiyle de anılır. Mozart ondört yaşındayken babasıyla birlikte İtalya'ya gittiğinde Bologna'da Martini'den ders almış, ihtiyar usta genç dehanın yetenekleri karşısında şaşkına dönmüştü. Mozart'a Bologna Filârmoni Akademisinde bir yer sağlayan da Martini olmuştur; ömrü boyunca Mozart, bu ihtiyar keşişe büyük saygı duymuştu. Bir başka İtalyan, bugün viyolonsel konsertosuyla ve "menuetto" suyla tanınan Luigi Boccherini (1743-1805) Mannheim okulunun öğrettiklerini yüzleri aşan oda musikisi eserinde ve yirmi kadar senfonisinde uygulamış, hem de Haydn'ın saygısını kazanmış bir besteciydi.

Mannheim okulunun öğrettikleri, Boccherini örneğinin de düşündürdüğü gibi, orkestra musikisine sınırlı kalmamış, genellikle çalgı musikisini etkilemiştir. Johann Christian Bach'ın yaptığı gibi, Mannheim okulu uslûbunun yayıcılarından Johann Schobert (1720-1767), bu Silezyalı klavsen virtüozu, oda musikisi eserlerinde klavsene solo çalgı ödevi vererek, orkestrada gelişen yeni tekniği küçük topluluğa da uygulayarak, okul yöntemlerinin alanını genişletmiştir. Mannheim okulu hem, çalgı yapımında yıldan yıla kendini gösteren ilerlemeleri yapım tekniğinin dar sınırıdan kurtarıp sanata kazandırmayı, bu gelişmeleri daha ileri bir sanatın aracı diye kullanmayı bilmiştir. Daha çok oda musikisi alanında çalıştığı bilinen Schobert (Schubert'le karıştırılmaması) Mozart'ı da, Beethoven'i de doğrudan doğruya etkileyen bir musikişinas diye bilinir. Bir tanıt, Mozart'ın piyano konsertolarından ilk dördünün Schobert'in klavsen sonatlarından çıkma olduğudur.

Mannheim okulunun çalgı tınıları üzerindeki araştırmalar ve buluşları, senfoniyle birlikte, bir yandan da "symphonie concertante" biçimine yol açmıştır. Çalgıların yeni bulunmuş tını nitelikleri bestecileri, özellikle nefes çalgılarını toplu olarak, sanki konsertonun "solo çalgı" sıymış gibi, orkestrayla karşılaştırarak kullanmaya götürmüştür. Çalgı tınıları yanında hem de belirli çalgıcıların icra yeteneklerinin gözetildiği bu eserler, yalnız nefes çalgılarının değil, klavsenin, daha sonraki yıllarda piyanonun, yaylı çalgıların, başta kemanın, nefes çalgılarının türlü topluluklar içinde, orkestranın karşısında "solist" durumunda ele alınmalarını sonuçlandırmıştır. Ses gereçleri neleri gerektirmektedir? Ne gibi birleşimlere, ne gibi biçimlere yol açmaktadır? Mannheim okulunun musikiye getirdiği en önemli yenilik bu bilince bestecilere vermesi olmuştur. Artık musiki, belirli bir tını, bir çalgının belirli özellikleri ve bu özelliklerin araştırılması gözetilmeden yapılan bir sanat olmaktan çıkmış, kendi sınırları içinde bir somutlamaya doğru yönelmeye başlamıştır.

HAYDN

Bir musiki eseri geleneklere ne kadar bağlı, ya da geleneklere olan bağlarını ne kadar koparmış görünürse görünsün, yaratıcısı gene de daha önce yapılmış olanlara ister uyma, ister tepki yoluyla, o eserin olumunu, varlığını hazırlamıştır. Ondokuzuncu yüzyılda yazılan sayısız eserin hemen hemen hepsi, yirmincide yazılanlarınsa büyük bir çoğunluğu, onsekizinci yüzyılın bilinci içinde, onsekizinci yüzyılın musikiye getirdiklerini gözeterek, bunlara ya uymaya, ya da onlardan kaçınmaya çalışarak ortaya çıkmıştır. Onsekizinci yüzyılın musikisi sanatındaki yerini belirten sanatçıların başında da Franz Josef Haydn (1732-1809) gelir.

Haydn'ın musiki sanatına kazandırdıklarını, bestecinin kendi evrimi içinde incelemek en aydınlık yoldur. Haydn'ın yaratış evrimi, genellikle onsekizinci yüzyılın ikinci yarısının beş tane on yılına uyan beş evre içinde anlatılır. Birincisinde, 1750 ile 60 yılları arasında uzanan sürede, Haydn henüz, sonraki yılların olgunluğundan uzaktır. Kendinden önceki bestecilerin, kendinden önceki yöntemlerin desteğine güvenmektedir. Özellikle yaylı kuartetleri, bunların onsekizi, bu sürenin ürünleridir. Kuartetlerinde Haydn'ı henüz eski dans biçimlerine pek bağlı görüyoruz. İlk iki senfonisi de bunun gibi, eski ögelerden kurtulamamıştır. Hele, henüz klavsenin "continuo" refakatini gerektiren bu eserler, Haydn'ın sonraki evriminin açısından, "ilkel" diye anılabilirler. Klavsen sonatlarındaysa genç usta, kestirebileceği gibi, çağın en etkileyici klavsen bestecisinin, Carl Philipp Emmanuel Bach'ın egemenliğindedir. Öte yandan bu sürede, Haydn kişiliğinin çizgileri şurada burada kendini göstermektedir. Haydn, birçok "deha" nın tersine, hiç de içine kapalı olmayan bir kişiydi; bir "dünya insanı" ydı; sevincin tadını, dünyanın keyfini pek az sanatçı onun kadar tatmış ve eserinde yansıtmıştır. Haydn'ın bu yanını daha ilk senfonisinde, Andante bölü-

münde, birinci temden ikincisine geçerken görüyoruz. İşte, doksan şu kadar senfoni sonra "Sürpriz" adını taşıyan senfoniye özelliğini verecek olan şakacı davranış daha bu ilk senfonide kendini göstermektedir. Öte yandan aynı sürede yazdığı *Missa brevis*'te, bu din musikisi eserinde "tanrı" adı gülümseyen, daha da ilerisi, kahkahalar atan bir musikiyle duyurulmaktadır. Haydn dindar değil mi? Tanrıya saygısızlık mı ediyor? Değil. Yalnızca, tanrı adının ille de başı eğik bir korkuyla anılması gerekmediğini biliyor.

Haydn'ın yaratış hayatının ikinci bölümü, 1761-70 yılları arasındaki bölüm, bir geçiş süresidir. Artık çıraklık yılları sayabileceğimiz yıllar geride kalmıştır ve besteci, gittikçe gelişen ustalığının verdiği güvenle, özgürce girişkenlikler göstermektedir. O yıllarda Haydn Prens Esterhazy'nin sarayındaydı. Zengin bir çevre içindeydi. Zenginliğin sağladığı kolaylıkların sonucu, elindeki gereçler de boldu. Bunları gereğince kullanarak Haydn gönlünce denemelere girişti. Her alanda çalışmalar yaptı. Özellikle senfoni ve opera üzerinde çalıştı. Senfonilerinin birkaçında Haydn'ı bir "program" bestecisi, musiki dışı bir olaydan esinli olarak yazan bir besteci olarak görüyoruz. İşte "Sabah", "Öğle", "Akşam" adlarını taşıyan senfonileri, ya da "Av" senfonisi... Bu senfoniler gerçi Haydn'ın gelişen kişiliğinin daha büyük bir özgürlükle, daha geniş bir imgelemle, daha zengin buluşla anlatıldığı eserlerdir ama, biçim açısından gene eski dans dizisinin etkileri kendini göstermektedir. Ne var ki Haydn çalgı kullanma tekniğinde artık olağanüstü denebilecek bir ustalığa da varmıştır. Öte yandan, senfoni alanında henüz kendini tam anlamıyla gerçekleştirmiş değilse bile, sahne musikisinde, opera alanında, en başarılı, en olgun eserleri arasında gösterilebilecek *La Cantarina, Lo Speziale* gibi eserlerini vermiştir. Haydn'ın bu çağda verdiği operalarında İtalya opera buffa ve opera seria yöntemlerini gözettiğini, bu ara Pergole-

si ile "La serva padrona" sının besteciye hiç de yabancı olmadığını belirtmek belki gerekmez bile.

Üçüncü süresinde, 1771 ile 1880 yılları arasında Haydn'ın musikisi daha derin, daha heyecanlı, daha duygulu olmuştur. Özellikleri "ince, zarif, süslü" gibi kelimelerle tanıtılan ve çağın hemen hemen bütün bestecilerinin ele aldığı ortak tavır olan "rococo" tarzı Rousseau'nun yaydığı "doğaya yönelme" inancıyla birleşmiştir. Kendi doğasında, dışardaki doğaya doğru önlenmez eğilimler olan, bu yanıyla Beethoven'i bile aşan Haydn'ın Rousseau görüşlerine kapılmaması, Avrupa'nın düşünü hayatını yönelten bu inançları benimsememesi beklenmezdi. O sıralarda yazdığı Do minör piyano sonatı, dış çekicilikler yerine özle ilgili değerler bakımından ileriyi gösteren, bu ara genellikle Beethoven ile birleştirilen "fırtınalı" tavrın ilk örneklerinden, hem de en başarılı örneklerinden biridir. Eserin, o günlerde alışıldığı gibi, bir "mutlu son"a ulaşmayıp fırtınayı sürdürmesi de bir yenilik sayılabilir. Haydn'ın üçüncü süresinin çalgı musikisi eserleri arasında "Veda" senfonisi özellikle, bestecinin korkusuz deneyiciliğini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Senfoninin şaşırtıcı yanı yalnız, Haydn'ın efendisine, orkestradaki çalgıcıların dinlenmek zorunda olduklarını anlatmak amacıyla, çalgıcıların eserin sonunda birer birer sahneden ayrılıp gitmelerini sağlayan bir musiki yazmış olması olayında değildir. Bu senfonisinde besteci gene bir alışkanlığa sırt çevirmiş, senfoninin bitiş bölümü diye hızlı bir tempo seçmemiş, tersine, bitiş bölümünün başında yer alan presto'dan, çok hızlı tempodan sonra, yavaş tempoya, bir adagio'ya geçmiş, çalgıların teker teker susmalarını sağlamış, daha da önemlisi eseri, tonalite bakımından çıkış noktası olan tonik'te değil, bir altıncı akorunda bitirmiştir. Aynı çağın öteki senfonilerine gelince, bunlarda, yukarıda sözü geçen klavye sonatında belirtilen "dramatik" nitelikler kendini göstermektedir. Bu senfonalerden ikisinin adı, "Tutku" ve "Rüya", hem de, Haydn'ın o çağdaki uslûbunu belirtmeye yarar. Nitekim operalarında da Haydn, çağa göre aşırı de-

nebilecek bir duygululuğa yönelmiştir. 1779 yılında yazdığı *Isola disabitata* (Terkedilmiş Ada) bu davranışa örnek diye gösterilebilecek, Gluck'un "ciddi" tarzını andıran bir operadır. İlk büyük oratoryosu *Il Ritorno di Tobia* (Tobia'nın Dönüşü) de aynı yolda bir eserdir.

Dördüncü sürede, 1781 ile 1790 arasında Haydn'a artık her yönden olgunluğa erişmiş gözüyle bakılabilir. Bu sürenin ilk yılında, *Jungfernquartette* (Bâkire Kuartetleri) adıyla tanınan Op. 33 kuartetlerinde Haydn, -kendi sözleriyle "yeni ve özel bir tarza" ulaşmıştır. Bestecinin "yeni ve özel tarz" dediği, temlerin bölünüp yeniden birleştirilmek yoluyla değişik görünüşler kazanmaları ve böylece ayrı anlatım türlerine araç olmaları, bir de dört çalgının herbirinin eşit önemde tutulmaları, ödevleri arasında belirli bir öncelik ayrılığının olmaması diye açıklanabilir. Klavye sonatlarına gelince besteci bu çağda kimi kere, çağın bir başka büyük ustasının, Mozart'ın piyano sonatlarının etkisindedir ama hiç de kendi kişiliğini harcamadan.. Etki anlatımdan değil, Mozart'ın melodi çizisi ve biçim kuruşundan gelmektedir. Yaylı kuartet ve piyano sonatı biçimleri içindeki nitelikleri, aynı sürede, Haydn'ın senfonilerinde de görülmektedir. Bunların arasında "Ayı", "Kraliçe", "Tavuk" isimlerini taşıyanlar bestecinin anlatıcı musikiye olan eğiliminin öbür tanıtlarıdır. Bestecinin köyden gelme oluşu, "Ayı" senfonisinin son bölümünde yer alan gayda dansı gibi, re majör piyano konsertosunun son bölümündeki Macar halk dansları tarzındaki rondo gibi bölümlerde beliren folklor çalışmalarında birçok belirtisinden birkaçını bulur.

Beşinci sürede, 1791 ile 1803 arasında Haydn artık ustalığının en üst katına erişmiştir. Bu yükselme Londra'da bulunduğu yıllarda çalgı musikisinde, döndükten sonra yazdıklarındaysa ses musikisi eserlerinde yansır. Uslûp bakımından gerçi bu sürede, bir öncekine kıyasla bir ilerleme, bir yönelme yoktur ama, bestecinin anlatım gücü daha da artmıştır. 1791 ile 1795 yılları arasında yazdığı Londra senfonileri (oniki senfoni) bir yandan da bestecide

romantism eğiliminin gittikçe artmakta olduğunun tanıtlarıdır. Aynı eğilim, kuartetlerde de artan orantılarda kendini göstermektedir. 1795'dan sonra Haydn'ı, daha çok, ses musikisi eserleriyle uğraşırken görüyorum. Bunların arasında altı tane dinsel tören musikisi (missa'lar) ve Haendel'den esinli iki oratoryo *Yaratılış* ve *Mevsimler* başta gelir. Haydn'ın son eseri, tamamlanmamış bir yaylı kuartet olmuştur.

Haydn, senfoninin ve yaylı kuartetin "babası" diye anılır. Hemen belirtmek gerekir ki bu ortamlarda Hayd'dan önce Mannheim okulu üyeleri önemli çalışmalar yapmışlardır ve bu ara Boccherini bağarılı kuartetler yazmıştır. İtalyan Sammartini'ninse Haydn'a senfoni alanında örnek olduğu bilinir. Haydn'ı bu biçimlerde -ve, yaylı kuartet dört yaylı çalgı için, iki keman, viyola ve viyolonsel için sonat, senfoniyse orkestra için sonat olduğuna göre, genellikle sonat biçiminde- bir "baba" olarak, görmek Haydn'ın bu biçimleri bağlattığı değil, geliştirdiği, hem de bunlara öz ve anlatımla ilgili yeni değerler kazandırdığı içindir.

Genel sanıların tersine Haydn, yalnızca bir eğlendirici değildir; musikisini ille de görgülü bir köylünün sanatı sanmak, eserlerinde hep ve hep şakacılık, takılganlık ve gürbüz sevinç aramak yanıltıcıdır. Unutmamalıdır ki, Haydn, "klâsik" musikisinin başlıca iki üç ustasından biri olduğu gibi, hem de bir romantiktir. Bir romantisizm öncüsü değil, çok kere, tağkın bir romantik sanatçının ta kendisi... Yaratış hayatının yukarda anlatılan beş bölümünden son üçü, nitekim, Almanya'da romantik edebiyatın geliştiği yıllara, Goethe'nin yeni-klâsik Fransız edebiyatının kuram ve kurallarına karşı anlatım özgürlüğü bayrağını açtığı yıllara raslar. Alman edebiyatında Goethe ve Schiller'in başlıca temsilcisi oldukları -ve sonradan "Sturm und Drang" deyimiyle tanıtılan- davranışın musikide bir karşılığını ararsak bu doğrudan doğruya Haydn'ın musikisi olur.

MOZART

Mozart için söylenmiş bir söz vardır. Alman şairi ve oyun yazarı Hugo von Hofmannstahl'ın bir görüşü.. Hofmannstahl'a göre "Mozart, gerçek büyüklüğe ulaşamamıştır; çünkü üzüntü anlatamaz..." İşte, yüzeyde kalmış bir görüşle Mozart'ı yargılayan bir kişi. Mozart birçok eserinde hüzün anlatmıştır. Ne var ki bu anlatımını "klâsik kavramının tanım ayrıntılarından biri yerine geçen bir soğukkanlılıkla, kapalılıkla yapmıştır. Dövünerek, saçını başını yolarak üzüntü anlatmak... Mozart'ta bu yoktur. Bu bakıma Mozart, her sanatçıda az ya da çok gelişmiş bir romantik eğilim görülebilirse de, "romantik" teriminin sakınaraktan uygulanması gereken pek az sanatçıdan biridir. Buna karşı Mozart, Haydn'dan daha da öncelikle, "klâsik" kavramının simgesi olmuştur. Haydn çoğunlukla, biçimle ilgili yanıyla bir "klâsik" tir. Oysa Mozart, öz açısından da bu terimin tanım sınırları içine girer. Bunun yanında her iki besteci birbirlerinin etkeni olmuşlar, birbirlerinden yararlanmışlardır.

Musiki sanatının en ünlü "harika çocuğu" Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tanrıya belki en çok şey borçlu olan bestecidir. Kendi de olağanüstü verilerini tanıyor olmalıydı ki öbür bestecilerden ayrılığını "herkesle birlikte aynı araçlara başvuruyorum, aynı dili kullanıyorum; oysa ortaya çıkan musiki ayrı oluyor; neden bu değişiklik? bilemem; gözüm, ya da burnum başkalarınınkilerden neden ayrıysa, yazdığım musiki de o yüzden ayrı olsa gerek'" diye yaratma oluşumunun bilinmezliğini anlatmaya çalışmıştı.

Mozart, doğaya ve tanrıya olduğu kadar, babası Leopold Mozart'a (1719-1787) da, özellikle, eğitimi bakımından, çok şey borçludur. Yetişkin, görgülü, düşünür bir musikişinas olan Leopold Mozart, oğlunun gölgesinde kalmış olmakla birlikte, yetenekleri hiç de küçümsenmeyecek bir bestecidir. Kilise için yazdığı eserlerin, klavye sonat-

larının, senfonilerin yanında hele konsertoları önemlidir; Wolfgang'ın babası olarak edindiği ünden başka bir de, yıllar yılı bütün dünyada keman öğreniminde ana yöntem diye kullanılan kitabıyla tanınır.

Olağanüstü verileri Mozart'ı, başvurduğu bütün biçimlerde eş başarılara ulaşmağa götürmüştür. Mozart'ın bir kesimde, öbürüne kıyasla daha başarılı, daha olgun, daha anlamlı eserler verdiği söylenemez. Senfonide olsun, oda musikisinde, ya da operada olsun, Mozart'ın yaratıcılığını nitelendiren bütün özellikler bir bir vardır: verimlilik, gevşemeyen esin, kendiliğindenlik, seçiklik, yapı sağlamlığı ve orantı bütünlüğü.. Ne var ki Mozart, verileriyle yetinmemiş, bilgisini de durmadan geliştirmiş, böyle bir tutumun sonucu olarak, kusursuz bir işçiliğe erişmiştir. Bu bakıma Mozart, musiki sanatının olduğu kadar, musiki "zanaat" ının da simgesidir..

Mozart, bir ülkücüydü. Günlük hayatın gerçeklerinden esinli bir musiki yazmamış olması, musiki dışı olayların seslerle anlatımına gitmemiş olması, Mozart'ın salt ve soyut ülkücülüğünün bir yanıdır; bir başka yanı da bestecinin, çok kere içinde bulunduğu sıkıntılı durumların, düşük koşulların sanatını etkilememiş olmasıdır. Bu bakıma Mozart, gerçekçilik yoluyla romantisme uzanmış bir yaratıcı değildir. Musikisinde romantismle uyum ya da uyumsuzluk açısından ilintili hiçbir sorun yoktur. Eserlerini bu açıdan görenler, Hofmannstahl'ın yaptığı gibi, onu "gerçek büyüklüğe erişememiş olmakla" suçlandırabilirler. Ancak, unutmamalı ki Mozart'ın, kendi yaratılışına aykırı davranışları eserinin bütününde, denizde damla gibidir. Şurada bir "trajik" eğilim, orada bir "büyük tavır"... Bunların, "trajik" ya da "büyük" eğilimlerde daha büyük başarı göstermiş sanatçılarla kıyaslanıp küçümsenmesi ve Mozart'ın bu açılardan bir yargıya bağlanması dar görüşlülük olur.

Mozart'ın, seçtiği türlü biçimlerin herbirinin özel ilgili gereklerine ve bu bakımdan birbirlerinden ayrılmalarına uymamış olduğu da bir gerçektir. Bu yönden Mozart'ı,

diyelim ki bir senfoni bestecisi, ya da bir opera bestecisi olarak göstermek gereksizdir. Senfonici olarak Mozart'tan daha başarılı senfoni bestecileri, konsertocu olarak Mozart'tan daha başarılı konserto bestecileri, operacı olarak Mozart'tan daha başarılı opera bestecileri vardır. Mozart'ın, onlardan birçoğunun tepesinden bakmasını sağlayan özelliği, yaratıcılığının biçim "kategorileri" içine kapatılamayacak nitelikleridir. Musikisinin kusursuz işçiliği ve tutarlılı anlatımı her bir biçimde aynı başarı katında ve biçimlerin baskılarından, gereklerinden özgür olarak gerçekleşmiştir. Bu bakıma Mozart'ın musikisinin tümü, tek bir eserin türlü biçimler içinde, birbiri üstüne, herbir keresinde yeniden gerçekleşmesi diye görülebilir.

Diyelim ki, Mozart, çoğu tenkidci için, en iyi opera bestecisidir. Doğru, hem de yanlış! Mozart'ı ulaşılmaz üstünlüklere erişmiş bir opera bestecisi diye görmek ancak onu, bestecilik sanatının türlü kesimlerinden ve herbir kesimin koşul ve gereklerinden özgür olarak, bir üstün usta saymaya bağlıdır. Yoksa opera sanatının gerekleri içinde Mozart'ı yargılamak ona opera bestecisi olarak eşsizlik tanımaya engel olur. Opera, herşeyden önce anlatıcı musikidir; geçerlikteki teknik deyimiyle, "program musikisi" dir. Bu türlü bir musiki, olaylara, durumlara, duygulara, musikinin dışında kalan ve soyut olmayan olay, durum ve duygulara bağlıdır; bunları anlatmak zorundadır. Bu bakıma, dışta kalmış olaylardan yalnızca esinli olmaktan daha da ötededir. Opera bestecisinin karşısında, ancak musiki ile birleştiğinde sahneye çıkacak, sahnenin gerçeğine uyacak bir olaylar dizisi ve kişiler toplantısı vardır. Besteci, bütün bu olayların ve kişilerin musiki ile karşılığını vermek zorundadır. Musikiyi, ne kadar olabilirse o kadar, olayların ve kişilerin somutluğuna indirmek ödevine kendini atamıştır. Oysa görüyoruz ki Mozart'ın hiçbir zaman musikinin en soyut sanat olmasının yerleştirdiği sınırları aşmamış musikisi, operanın gerçeklerine de uymamıştır. Türlü durumların, türlü gerçeklerin, türlü duyguların etkisine uymak ve bunları yansıtmak için nite-

liğinden pek az şey bırakmıştır. Bu yüzdendir ki Mozart'ın opera musikisinde "dramatik" özellikler arıyanlar bunları ancak bestecinin herhangi bir senfonisinde, herhangi bir yaylı kuartetinde bulabildikleri ölçüde ve durumda bulabilirler, Mozart'ta raslanan dram, soyut bir dramdır ve sahne musikisi eserlerinde de bu başka türlü olmamıştır.

Mozart gibi bir üstün ustayı, ulusal musiki savlarına güç kazandırmak için örnek diye gösterenler de yanılmalara düşmektedirler. Tanımak gerekir ki Mozart, bestecilerin en az ulusal olanlarından, en çok evrensellerinden biridir. Musikisinin soyut anlatımı ve eserinin bütününden ortaya çıkan ülkücü davranış, bu "evrensellik" sonucuna varmıştır. Öte yahdan, yaşadığı çevrede türlü ülkelerin, bellibaşlı üç ülkenin musiki anlayışının yarattığı akımlar ve Mozart'ın bu akımlara karşı koyup yalnızca kendi çevresinin musikisini aramak, kendi çevresine özgü bir musiki sunmak çabasını göstermeyişi onu, bir etki birleşimine götürmüştür. Başlıca üç etki, Alman, İtalyan ve Fransız etkileridir. Musikiyi ulusal açıdan görseydi Mozart'ın Alman musikisinin ulusallığını sovunması ve eserlerini bu yolda vermesi gerekecekti. Oysa Mozart'a Alman etkisi azınlıkta, İtalyan etkisi çoğunluktadır. Bu durumu, bir sanatçının kökünü doğduğu ve yetiştiği ülkenin geleneklerinde görmek isteyenlere karşı Mozart'ın bir ters sav örneği olarak çıkartılmasını sağlamaktadır.

Mozart musiki sanatının yürüyüşünü etkilemiştir. Ancak bu, bestecinin bu yolda bile bile çalışmalar yapmasının, bir "devrimci" tutumuyla işe girişmesinin sonucu değildir. Mozart'ın sanatının bütünlüğüyle verdiği örnek musiki sanatının evrimini etkilemiştir. Gene operayı alalım. Mozart, bir Gluck gibi, opera alanında bilinçli, amaçlı bir yenileyici değildi, Opera Mozart'tan sonra değiştiyse bu Mozart'ın bu yolda bile bile yenilikler yapmış olması yüzünden değil, operalarının öz-biçim birleşmesi bakımından verdiği üstün örneklerin etkisiyledir. Operada olduğu gibi, senfonide de, konsertoda da, kuartette de Mozart kuramlardan korkmadan, onlara saplanmadan kendini içgü-

düşüne kapıp koyuvererek yazardı. Böyle bir oluşumla ortaya çıkan eserler, kendi çağdaşlarının olduğu gibi, kendinden sonraki kuşakların da bilgi kaynağı, yöntem temeli olmuşlardır.

Mozart, klâsik Viyana okulunun üç büyüğünden öbür ikisinin, Haydn ile Beethoven'in tersine, doğasever bir kişi değildi. Doğadan esinli, ya da doğayı anlatan musiki yazmadığı gibi, doğa güzelliklerine de ilgisiz kalmış olduğu bilinir. Bundan başka Mozart, bugünün sanatçı anlayışına uyan bir kişi de değildi. Bugünün anlayışı derken, sanatçının yalnız kendi sanat dalının sınırlarına kapanmasını hoş görmeyen, sanatın öbür dallarıyla ve genellikle başka konularla da ilgilenen, onu "aydın" ve "kültürlü" kelimeleriyle anlatılan bir insan olarak görmek isteyen, yalnız görmekle kalmayan, sanatçının başarısının bu gibi niteliklerle sıkı sıkıya bağlı olduğunu öne süren anlayışı anlatmak istiyoruz. Mozart, *bu anlamda "aydın" ve* "kültürlü" bir kişi değildi. Musiki ile ilgili konulardan başka bir şey okumazdı; başka hiçbir alanda incelemeler yaptığı görülmemişti. Avrupa'nın başlıca sanat merkezlerini gezmiş, fakat oralarda musikiden başka hiçbir şeyle, ister edebiyatla, ister plastik sanatlarla olsun, ilgilenmemiştir. Mozart örneği, sanatçının sınırlı kalmasını savunanların da bir tanıtıdır. Tanrı vergisi ve çalışma... Mozart'ı büyük sanatçı yapan budur. Bu iki dayanakla Mozart, nitelikce olduğu kadar niceliksel de üstün önemde bir eser vermiştir. Mozart'ın eserlerini bir sıraya koyan Viyanalı bilgin Dr. Ludwig Köchel'in katalogunda 600'den fazla eser vardır. 20'den fazla opera (en ünlüleri *Saraydan Kız Kaçırma, Figaro'nun Düğünü, Don Giovanni, Sihirli Flüt),* 50 kadar din musikisi eseri ve bir o kadar senfoni, 100 kadar bağımsız arya ve şarkı, gene bir o kadar türlü biçimlerde orkestra eseri *(divertimento*'lar, *serenade*'lar vs.) türlü çalgılar için 50'den fazla konserto, 30 kadar keman sonatı, 20 kadar piyano sonatı, vs.

PİYANO GELİŞİYOR

On sekizinci yüzyılın ilk yıllarında, bugün piyano diye tanınan çalgı ilkel durumunda ortaya çıktı. İlk piyanoyu 1711 yılında Bartolomeo Cristofori adlı bir İtalyanın yaptığı bilinir. On altıncı yüzyılın sonlarına doğru da bir "Piano e forte" nin varlığından söz edilirse de, bu çalgı üzerindeki bilgi öylesine kıttır ki piyanoyu geliştiren kişi diye gene Cristofori'yi tanımak gerekiyor. Çalgının adı, İtalyanca "hafif" ve "güçlü" anlamlarına gelen "piano e forte" kelimelerinin önce birleştirilmesinden *(pianoforte)* sonra da kısaltılmasından *(piano)* ortaya çıkmıştır. O günlere kadar kullanılan başlıca klavyeli çalgı olan klavsenin, bu çalgıya özgü tını değiştirme olanaklarının sağladığı yeğinlikler dışında, "hafif" sesi olsun, "güçlü" sesi olsun, bu iki başlıca katın arasında ve ötesindeki yoğunluk ayırtılarını olsun verememesine karşılık piyano bunları sağlayabildiği için bu ad uygun görülmüştü. Gene de, bir kere daha belirtelim ki klavsen piyanonun atası değildir; kullanış yaygınlığı bakımından on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru piyanonun, klavsenin yerine geçmesi böyle bir sanıyı gerektirmez. Yalnız mekanizma bakımından değil, tını, yoğunluk, ses tutma vs. gibi özelliklerindeki büyük ayrılık piyanoyu, klavsenin gelişmiş durumu olarak görenleri yanılgıya düşürmektedir. Nitekim klavsen de, kendi sınırları ve özellikleri içinde, piyanodan özgür olarak gelişmiştir. Piyanonun atası aslında, mekanismasıyla da olsun, ses özellikleriyle de olsun, piyanonun iyice ilkeli sayabileceğimiz klavikord'dur.

Cristofori'den önce bir Alman klavikord ve org yapıcısının piyanoyu geliştirdiği çok kere ileri sürülür. Ne var ki, Gottfried Silbermann adlı bu yapıcının, Cristofori'nin piyanosunu üzerinde bilgi edindikten sonra bu işe girıştiği tanıtlanmıştır. Silbermann'ın ilk yaptığı piyanoları Bach'a gösterdiği, Bach'ınsa bu çalgılarda birçok kusur bulduğu, bunun üzerine Silbermann'ın bir süre piyano

yapmaktan vazgeçtiği, sonra işi yeniden ele aldığı, Büyük Friedrich'e birkaç piyano sattığı, hem Bach'ın da onayını aldığı söylenir. Ancak Bach piyanoyla pek de çok ilgilenmemiş olmalı ki evine piyano almamış ve piyano için de musiki yazmamıştır.

Piyano için 1770 yılına kadar musiki yazılmadı. Bununla birlikte o yıla kadar kimi çalgıcı-bestecinin piyanoyla ilgilendiği oldu. Bunların arasında, Johann Christian Bach, piyanoyla ilgilenen ve piyano çalan ilk Bach olarak tanınır. Piyano için önemli ilk musikiyi 1770 yılında Muzio Clementi (1752-1832) yazdı. Klavsen ve klavikordun yerine piyanonun yaygınlaşmaya başlamasıyla, teknik ve dokunu sorunlarını, bestede olsun, öğretimde olsun, yeni baştan ele almak gerekiyordu. Klavsende dokunu gücü, çıkan sesin niteliğini ya da süresini etkilemediği için, bu çalgıda dokunuyla ilgili tek önemli sorun, parmağın tuştan en kısa süre içinde çekilebilmesiydi ki teli çeken tırnak, yeniden çalışmaya hazır olmak için yerine dönebilsin. Böylece klavsen, parmak çevikliği gerektiren bir çalgıydı ama, bağlı notaların çalınması bakımından özel bir teknik ve duygu gerektirmiyordu. Klavikorda gelince, çok küçük ve çok yumuşak bir sesi olan bu çalgı, uzun notalara ve ayırtılara imkân veriyordu; bundan başka sesi titretmek de, tuşun üzerindeki parmağı kımıldatarak, olabiliyordu. Çalgının bu özelliği piyano tekniğinden ayrı bir dokunu tekniğini gerektiriyordu. Oysa piyanoda, parmağı kımıldatarak ses titretme diye bir sorun yoktur.

Clementi'den önceki klavye bestecileri, Scarlatti, Johann Sebastian Bach ve oğlu Carl Philipp Emmanuel ya da ötekiler, genellikle klavye icrasının - özellikle klavsenin - sorunlarıyla uğraşmışlardır. Oysa Clementi, doğrudan doğruya piyano için düşünülmüş ilk musikiyi (Op. 2 üç sonat) yazan besteci olduğu gibi piyanonun kendine özgü teknik imkânlarını inceleyen ilk bestecidir de. Her bir parmağı aynı derecede güçlü ve bağımsız yapmayı gö-

zeten temrin yöntemini geliştirmiş, bu yöntemle de asıl, parmakların dokunu eşitliğinin sağlanmasını göz önünde tutmuştur. *Gradus ad Parnassum*'u ve türlü temrinleri, piyano öğreniminin vazgeçilmez dayanaklarıdır. Bununla birlikte Clementi, yanlış bir görüşle, yalnızca piyano yöntemleri hazırlamış bir öğretici diye tanınır. Oysa Clementi'nin birçok sonatı ve sonatini, sanat eseri tanımına uygun özellikler, anlatımla ve şiirle ilgili değerler taşırlar. Bunların, Beethoven'in piyano musikisine olan etkilerine de yan çizilemez.

Clementi gibi, öğrencisi Johann Baptist Cramer (1771-1853) de, olağanüstü bir dokunu eşitliğine ulaşmış, hem de öğretim yolunda çalışmış, bununla birlikte sanatının daha anlamlı değerlerine de büyük önem veren, çalış kolaylığıyla yetinmeyen bir besteciydi. Öte yandan, Mozart'ın bir öğrencisi, Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) Viyana piyanolarının hafif dokunuyla kolayca çalışan mekanismasının koşulladığı hafif, çevik, oynak ve icrada özellikle parmak çabukluğu isteyen bir musiki yazdı. Hummel'in piyano icrası açısından musiki yazısına getirdiği bir özellik de, Carl Philipp Emmanuel Bach'ın bir trilin yardımcı notadan başlamasını istemesine karşılık, trilin ana notadan başlamasını savını öne sürmesidir. Hummel'in çalışı ve öğrettikleri, Beethoven'in bir öğrencisini, Carl Czerne'yi (1791-1857) etkilemiş, Czerny piyano temrin yöntemcisi olarak adının günümüze kadar ulaşmasını sağlayan bir ün yapmıştır. Beethoven'e gelince, Hummel'e karşılık bu besteci, Viyana piyanosu değil, daha ağır hareketli bir mekanismaşı olan ve daha hacimli bir ses veren İngiliz piyanosu kullanırdı. Beethoven'in anlatımındaki yoğun güç onu, parmak çevikliği ve tını hafifliğinden çok, güçlü bir tını sağlayan İngiliz piyanosunu seçmeye götürmüştür.

FRANSIZ DEVRİMİNDE MUSİKİ

On sekizinci yüzyılın son on yılında, Fransız Devriminin etkileriyle, "musikinin demokratlaşması" diyebileceğimiz bir hareket başladı. Devrim yaklaşa dururken sanatlar, bu ara musiki, gitgide halka iniyor, sarayların ve salonların duvarları içinde yer alan bir olay olmakla kalmıyordu. Vatan şakrıları, dindışı kantatlar ve bunların söylenmesinde kullanılan korolor artık kamu duygularının simgesi sayılıyordu.

Besteciler, devrime kayıtsız kalmadılar. Devrimin şarkısını söyleyen eserleri, yeni bir toplum düzeninin getirdiği kaygısız sevinci yansıtıyordu. Devrimden esinli musiki yazan bestecilerin en önemlilerinden biri François-Joseph Gossec (1734-1729) devrimden önce soylu kişilerin saraylarında ve salonlarında ün yapmış, sahne için birçok eser yazmış bir besteciydi. Sonra, devrimin çığırtkanlarından biri oldu. Ne var ki, gösterişi yapmacık olmayan bir çığırtkan... On iki bin kişilik bir koronun söylediği *Te Deum*'u, ya da bin kadar üfleme çalgısının çaldığı bir marşı, Gossec'in gösterişçi yanının ağırılığını anlatabilir.

Gossec yanında Etienne Nicholas Méhul (1763-1817) Gluck'un operaya getirdiği yeni anlayışın bir izleyicisi olarak tanınan, vatanseverliğindeyse Gossec'e kıyasla daha ılımlı, daha durgun bir besteciydi. Gossec ve Méhul ile birlikte devrimin kurduğu yeni Paris konservatuarının denetçiliğine atanan Luigi Cherubini (1760-1842), sonradan Fransız uyrukluğuna geçen bu "hârika çocuk" İtalyan, önceleri çokses yazısında üstün bir ustalığa erişmiş ve kilise için birçok eser yazmış, devrimle birlikte o da kamu sanatına gönül vermişti. Kamu sanatına gönül vermişti ama, kuramcılığı, o günlerin kolay ve hafif bir musikiyi tutan anlayışıyla bağdaşamadı. Musiki üzerindeki görüşleri Napoléon'unkilerle de uyuşmadı. Bu yüzden Cherubini'nin konservatuar yöneticiliğine atanması, bü-

tün yetkisine rağmen, 1821 yılına kadar gecikti. Bugün musikisi pek seyrek çalınan Cherubini bir senfonisiyle, bir iki uvertürüyle, *requiem*'iyle, bir de musikisinin Beethoven'i etkilemiş olmasıyla az çok tanınır.

Devrim sanatına birçok eser kazandırmış olmasıyla, yukarda adı geçen bestecilerle birlikte anılan Jean François Lesueur (1760-1837) ise asıl, geniş imgelemli ve korkusuz bir yaratıcı olarak yenileyici eğilimleriyle de tanınır. Kilise musikisi alanında verdiği eserlerde bu eğilimleri göstermesi, kilise musikisini anlatıcı musikiyle birleştirmek, dinsel törenlerde çok büyük bir orkestra kullanmak istemesi papazları ürkütmüş ve sonuçta Lesueur kilisedeki ödevinden atılmış, bunun üzerine tiyatro musikisine yönelmişti. Daha sonra konservatuarda bestecilik öğretmenliği yapmaya başlayan Lesueur, Berlioz gibi, Gounod gibi bestecileri yetiştirmiştir.

ON DOKUZUNCU YÜZYIL : BİREYSEL BİLİNÇ

Musikide romantik çağ, neyi ve kimleri kapsar? Nerede başlar, nerede biter? Daha genel bir deyişle, romantism nedir? Bu sorulara kesin bir karşılık bulmak kolay değildir... Romantik davranışı, sanatçının duygularını açıklaması diye tanımlayacaksak, bütün sanatçıların romantik sayılması gerekir; romantisme karşı durmuş olanların bile... Öyleyse, tarihçilerin dediklerine uyarak, musiki sanatında romantik çağı, on sekizinci yüzyılın sonunda toplumsal alandaki devrimlerin musikiyi etkilemesiyle başlamış göreceğiz.

Romantism deyince akla ilk gelen kişilerden biri Jean-Jacques Rousseau'dur. Rousseau "ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama, gene de başkayım" demişti. Romantik davranışın özü, işte, kişinin başkalığın bilincine varmış olmasıdır.

Musikide romantism'i Ludwig van Beethoven'den (1770-1827) sonra başlamış görenler de vardır. Buna karşı birçok tarihçi Beethoven'i ilk romantik besteci olarak görür ve onu musikiyi özgürlüğe kavuşturan kişi olarak tanır. Bütün bunlar, kesin, fakat kesin olduğu kadar da yanıltıcı, yanıltıcı olduğu kadar da dar görüşlerdir. Romantismin başladığı ve bittiği günler kesin olarak belirtilemez. Bununla birlikte, basitleştirme uğruna, hiç olmazsa, on sekizinci yüzyılın sonlarının, romantismin başlangıcı olduğu söylenebilir. Bundan başka bütün romantik çağ, on dokuzuncu yüzyıl, Avrupa musikisine yalnız tek bir görüşün, tek bir tutumun, tek bir okulun egemen olduğu bir süre de değildir.

BEETHOVEN

Sokrates "musiki kuralларındaki değişiklik toplumu yöneten kuralların değişmesine bağlıdır" demişti. Romantism, bu görüşü doğru çıkarmaktadır. Bastille'in düşmesi, 14 Temmuz 1789 günü, dünya tarihinde bir dönüm noktası olduğu gibi, musiki tarihinde de yeni bir çağın başlangıcı sayılabilir. Beethoven, değişmekte olan bir dünyada doğmuştur. Fransız ve Amerikan devrimleri, sonra da Napoléon'un egemenlik kurduğu bir Avrupa'nın duygu ve düşünce iklimi, Beethoven'in musikisini büyük ölçüde etkilemiştir. O kadar ki, devrimci düşünüşün musikide en parlak yankısını Beethoven'in musikisinde bulduğunu söylemek bir ağırlık değildir.

Bir yandan da Beethoven'in, on sekizinci yüzyılın, klâsik çağın çocuğu olduğunu unutmamak gerekir. Klâsik düzen içinde musikiye başlamış olması sanatının evrimine bir hız vermesini sağlamıştır. Beethoven, tanrı vergisi nitelikleri gereği, bu soğuk düzenin cenderesine boyun eğecek bir sanatçı değildi. Çırpınışlarının sonucu, klâsik kalıplar, özellikle sonat kalıbı, kendi başlarına birer amaç olmaktan çıkıp, bestecinin düşünüşünü geliştiren birer ortam olmuşlardır. İlk eserlerinden başlayarak Beethoven, örnek diye seçtiği Mozart'ın ve Haydn'ın bir kopyacısı olarak kalmakla yetinmemiştir. Bu eserleri bile, Beethoven'in kişiliğini gerçekleştirme amacından kendini uzak tutmak istemesine ve bir yazı sağlamlığına varmak amacını gözetmesine rağmen, yer yer önceliği olmayan bir tutumun belirtisini taşımaktadır. Gene de Beethoven'in bu eserlerinde, daha sonraki musikisinin kişisel damgası kesin olarak görülmez. Görülen, Beethoven'in daha çok, kendine ulaştırılmış değerleri kullanmakla yetinmeye çalıştığıdır. Beethoven ilerki yıllarda, genç eserlerini küçümsemiş "besteleme sanatını daha sonra öğrendiğini" söylemişti.

Bu noktada, Beethoven'in sanatının, birkaç üstünkö-

rü sözle özetlenemiyecek kadar karmaşık ve çelişik olduğunu da belirtmek gerekir. Beethoven'in yaratış hayatı üç süreye ayrılır. Sanatçının düşünüşünün evrimi, nitekim, bu üç sürede, her bir süreye özelliğini veren birtakım görünüşler kazanmıştır. Ne var ki Beethoven'in kişiliği, her ne kadar yaratış hayatının ilk yıllarıyla son yıllarında aynı yoğunluk ve seçiklikle açıklanmış değilse bile, bestecinin klâsik düzeni avcunun içinde tutmaktan başka bir amaç gözetmediği ilk yıllarda bile bu kişilik, söz konusu düzenin cenderesi içinde bile olsa, ilerki yıllarda bürüneceği rengi sezdiren kıpırdanışlarda, kendini duyurmaktadır. Romantik sanatı, sanatçının kişiliğini açıklaması sayıyorsak, ilerki yıllarında Beethoven'in kişiliğinin gitgide artan bir özgürlükle ortaya konduğunu da tanıyorsak, üslûbun bir sanatçının kişiliğinin ta kendisi olduğu görüşüne, birçok örnek arasında Beethoven örneğinin de sağladığı tanıtlarla, daha güçlü bir inançla katılabiliriz. Bu durumda bir sanat eserini yargılarken artık en güvenilir ölçü, "maddî" ölçülerden daha çok, sanatçının kişiliğinin üzerimizdeki etkisi olur. Demektir ki artık, bir sanat eserini beğenmek, ya da beğenmemek, bir insanı, bir kişiliği, anlatılması güç sebeplerle beğenmek, ya da beğenmemekle bir olmuş sayılabilir. Bu durumda, her sanatçıyı olduğu gibi Beethoven'i de, eserleriyle yansıyan kişiliğinin üzerimizdeki etkisine göre tanımak ya da tepmek uygunluksuz değildir. Bu sorun, kişilik konusunun en çarpıcı görünüşleri arasında başta Beethoven'in eserlerinin gelmesi sebebiyle ele alınmıştır.

Musikinin daha somut yanlarına yönelirsek, Beethoven'in "melodik deha"dan yoksun olduğunu - Stravinski ile sözbirliği edip - öne sürebiliriz. Ne var ki aynı görüşe bir yandan Beethoven melodilerinin eşsiz güzelliğinden söz ederek öznel bir yargıyla, öte yandan da bestecinin nota defterlerinin, uzun uğraşmalar sonucu biçimlenmiş melodiler yanında, bir çırpıda ortaya çıkmış ve değiştiril-

meden eserlerine aktarılmış birçok melodiyle dolu olduğu gerçeğiyle karşı konulabilir. Beethoven'in musikisinin daha somut bir görünüşü üzerindeki bir gözlem de, işçiliğindeki kusurlarla ilgilidir. Nitekim Beethoven'de gerek orkestralama bakımından, gerekse insan sesi ya da piyano yazısı bakımından acemice yazılmış, daha doğrusu bu ortamların imkânlarını zorlayan, üstelik de "iyi tınlamayan" birçok sayfa vardır. Bu gerçeği çürütmek isteyenlerse, bestecinin düşünüşünü elindeki araçlarla koşullamak gibi bir "küçüklükle" yetinmediğini, daha yüce bir musiki düşüncesine yöneldiğini öne sürmektedirler.

Ne var ki, Beethoven'in musiki düşünüşü, salt ve soyut da değildir. Musiki dışı izlenimler, musiki dışı düşünüşlerin musikiyle yansıtılması, bu bestecinin yaratıcılığının başlıca özelliklerinden biridir. İşte Beethoven'in musikisinde yer yer bayağılık veren de bestecinin bu özelliğinin koşulladığı sözde ve sahte felsefesidir. Musiki eserlerini, musiki dışı düşünüşler ve olaylara dayanarak değerlendirmek isteyenlerin Beethoven'e bu yönden verdikleri önemde pek de tutarlı yan yoktur. "Mutluluk evinizin arka bahçesindedir" (Dokuzuncu senfoni), "Kader kapıyı çalıyor" (Beşinci senfoni), "Hastalıktan kurtardığı için tanrıya şükür" (La minör kuartet) gibi "felsefe"ler, herhalde bestecinin eserinin bu yanının yüceltilmesini gerektirmez.

Beethoven'in, olağanüstü eserler vermemiş olsaydı, ikinci sınıf bir besteci olarak kalmış bulunacağını öne sürenler vardır. Ne kadar doğru! Ancak, bütün sanatçıları eserlerinin en kötüleriyle, ya da orta çapta olanlarıyla değil, en iyileriyle yargılamak zorundayız. Yoksa yalnız musikide değil, bütün sanatlarda, hiç kimseyi tanımamak gerekir. Nitekim Beethoven'i de musiki tarihine bırakan bir "Wellington'un Zaferi" senfonisi değil, diyelim ki keman konsertosudur. Piyano için otuz iki sonatı, beş tane konsertosu, keman-piyano ve viyolonsel-piyano sonatları, dokuz senfonisi, on yedi kuarteti, piyano için değişimleri ve

bagatelleri hep, gelecek günlerin bestecilerine, ister teknik, ister anlatım yönlerinden olsun, yeni ufuklar açmış eserlerdir.

BERLİOZ VE FRANSIZ OPERASI

Sanatçıyı en iyi eserlerine göre yargılama konusunu özellikle yükselten bir besteci de Hector Berlioz'dur (1803-1869). Berlioz'un musikisindeki yücelikler ve düşüklükler, Beethoven'inkilerden çok daha belirli, çok daha çarpıcıdır. O kadar ki Berlioz'da bu başkalık, aynı eserin içinde bile kendini gösterir ve, bir iki ayrıklık dışında, Berlioz'un musikisini en iyi eserlerine göre değil, eserlerinin içindeki en başarılı sayfalara göre yargılamak zorunluluğu ortaya çıkar. Ne var ki bu sayfalar (bir de, bütünüyle *Symphonie Fantastique,* ya da *Enfance du Christ* gibi eserleri) Berlioz'u romantik yüzyılın simgesi yapmaya yeter.

Berlioz'un musikisindeki çelişmeler bu sanatçıyı, sonu gelmiyecek gibi görünen tartışmaların konusu yapmaktadır. Belki hiçbir bestecinin Berlioz'unkiler kadar coşkun savunucuları ve inatçı saldırıcıları yoktur. Savunucuları, onun güçlü kişiliğine, kendine özgü buluşlarına, hele orkestralamadaki ustalığına, bir de senfonik musikinin kapsamına dramatik ve anlatıcı ögeler getirmiş olmasına dayanırlar. Karşıtlarıysa, musikisinin teknik açısından pek çiğ olduğunu, eserlerinin yapısının çürüklüğünü, anlatımında çok kere dayanılmaz bayağılıklara düştüğünü, duygularını denetlemediğini, bir de aşırı gösterişçiliğini öne sürerler. Her iki görüşün dayandığı tanıtları Berlioz'un musikisinin gerçekleri desteklemektedir. Fakat gene belirtelim ki bir sanat eseri kötü yanlarıyla değil, iyi yanlarıyla yaşar. Berlioz yalnızca, düşmanlarının tanıttığı gibi olsaydı, bugün bir besteciden söz etmek gerekmezdi bile... Oysa Berlioz'u savunanların çürütülemiyecek dayanakları, bu bestecinin musiki sanatı tarihinin

en yüce kişilerinden biri olmasına engel değildir.

Berlioz'un yaratış hayatını koşullayan birkaç öge, bu bestecinin sanatının çelişik yanlarını açıklayabilir. Bir kere Berlioz, opera bestecisi olmak amacıyla bestelemeye başlamıştır. Bütün sanat hayatında da bu istekten ayrılmadı. Yazarken hep sahneyi düşündü. Ne var ki taşkın imgelemi, sahnenin, bu sınırlı uzayın, koşullarını ve gereklerini aşıyordu. Bu yüzden, Berlioz'u en iyi tanıtan eserler arasında gösterebileceğimiz *Damnation de Faust,* ya da *Roméo et Juliette,* oynanması imkânsız operalardır. Bu yüzden bunlara opera demek bile gerekmez. Ancak son yıllarda bu eserleri, sinemanın yardımıyla "sahneye koyma" deneylerine girişilmiştir.

Gerçekte varolmıyan bir sahne için düşünülmüş olsalar bile, "bütün dünya bir sahnedir" diye düşünen, hayatı bu gözle gören bestecinin, ne türlüsünden olursa olsun bir "sahne" için düşünmüş olduğu musikinin "dramatik" nitelikler taşıması beklenirdi. Nitekim Berlioz'un musikisine asıl üstünlüğünü veren de bu özelliğidir. *Symphonie Fantastique*'i, ya da *Requiem*'i, dinleyicinin, görmesi değil, fakat gözünün önünden canlandırması gereken "opera"lardır.

Berlioz'un gerçek sahne için yazdığı eserler hiç de başarılı olmamıştır. 1838 yılında Paris'te oynanan *Benvenuto Cellini* tam bir başarısızlığa uğramış ve besteci ömrünün son yıllarında *Béatrice et Benedict* operasının Weimar'da *Les Troyens à Carthage*'ının ("Troyalılar Kartaca'da") Paris'te kazandığı ilgiyle, opera alanındaki emellerinin semeresini pek geç olarak görmüştür. Bir dostun, eserini dinlemek için operaya gelenlerin sayısının gittikçe arttığını bildirdiği zaman Berlioz "onlar geliyorlar ama, ben gidiyorum" diye karşılık vermişti. Bu ara şunu da belirtmek gerekir ki bu iki operada Berlioz, taşkın kişiliğinin dışında bir davranışa, bir türlü klâsikçiliğe yönelmiştir. Ancak, bestecinin esin kaynakları da, belki de yaratılışına aykırı bir yönelme yüzünden, kurumuş gö-

rünmektedir. Gene de bu iki eser, pek küçük orantılarda olsa bile, Berlioz'un kişiliğine özgü sayfalardan yoksun değildir.

Berlioz'un üstünde durulması gereken bir yanı da, yazarlığıdır. Musikisi her nekadar dürtülere, sezgilere, duygulara dayanan bir sanatçı kişiliğini yansıtırsa da Berlioz, musiki dışı ilgileri iyice gelişmiş, tam anlamıyla kültürlü ve aydın bir kişiydi. Yıllarca Paris'in önemli yayınlarından *Journal des Débats*'nın musiki tenkidçiliğini yapan Berlioz'un kalem çalışmasının değeri onu, bestecilerin arasındaki en iyi edebiyatçı sayanları haklı çıkarmaktadır.

Berlioz'un sahne anlayışı, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının Paris'inde opera sahnesini biçimlendiren akımların dışında kalıyordu. Fransız operası o yıllarda bir yandan Fransız ve Alman etkilerinin, öte yandan da "opera sahnesinde Fransızlığa has zevkin iddiasız temsilcilerinin" egemenliği altındaydı. Oysa Berlioz'un kişiliği "Fransız zevki" sınırlarını aşan bir kapsamdaydı. Ne var ki Berlioz da, "gerçek sahne" için musiki yazdığında, günün geçerlikteki akımlarını gözetmekten, onlara kişiliğinin esnekliğince boyun eğmekten geri kalmamıştır. Bu olayı da "Ne yazık ki!" diye anmalı.

"Fransız zevkinin temsilcileri" deyince akla, Fransız özelliğini İtalyan etkisinde geliştiren on sekizinci yüzyıl bestecilerinin, Monsigny'nin, Philidor'un, Méhul'un kurduğu cılız bir geleneği sürdüren besteciler gelir. Bunların arasında Nicolas Dalayrac (1753-1809), François Boieldieu (1775-1834), Louis Hérold (1791-1833), Adolphe Adam (1803-1856), adları en sık anılan bestecilerdir. Sevimli melodiler, esnek bir yazı, aydınlık bir orkestralama ve sahnenin gereklerine uygun, "doğru" duygular, önemleri pek de büyük olmayan bu bestecilerin ortak yanlarıdır. Bu bestecilerin asıl önemleri, aynı yolun ilerdeki daha önemli bestecilerine, Gounod'ya, Lalo'ya, Delibes'e, Bizet'ye bir temel hazırlamış olmalarıdır.

On dokuzuncu yüzyılın Fransız sahne bestecilerinden birçoğu da İtalyan etkisini Fransa'da yansıtıyorlardı. Bunların arasında en başarılısı, Almanya doğumlu, Alman ve İtalyan eğitimli Giacomo Meyerbeer (1791-1864), İtalyan *bel canto* (güzel şarkı) tarzını Fransız sahnesinin - ve Fransız hançeresinin - gereklerine uydurmak için bir çaba göstermiş, çağın ünlü oyun yazarlarından Eugène Scribe'in librettoları üzerinde bestelediği *Les Huguenots, L'Africaine* gibi operalarıyla gününde büyük bir ün kazanmış, ne var ki buluşları aslında bir reçetenin bir bünyeye (Fransız bünyesine) nasıl uygulanacağını bilmekten öteye gidemediği için bestecinin yıldızı ölümünden kısa bir süre sonra sönmüştür. Meyerbeer yolunda bir başka "fırsatçı" besteci, Fromental Halévy (1799-1862) yetili bir sanatçı idiyse de, kolay başarı hevesi yüzünden yetisini tüketmiştir. *Fra Diavolo* bestecisi Daniel Auber (1782-1871), *Mignon* bestecisi Ambroise Thomas (1811-1896), *Martha* bestecisi François de Flotow (1812-1883) hep aynı düz yolun, dar görüşlü, ülkücüsüz yolcularıdır.

ROSSİNİ VE İTALYAN OPERASI

On dokuzuncu yüzyılda Gioccchino Rossini (1792-1882) on sekizinci yüzyıl İtalyan operasının bir sürdürücüsü olarak yirmi yıl kadar çalışmış, sonra, değişen bir çağa ayak uyduramıyacağını anlayınca bestelemekten vazgeçmiş, ömrünün son kırk yılında kilise için bir iki eserden ve birçok ufak parçadan başka hiçbir şey yazmamıştır. Bu parçalar, özellikle "İhtiyarlığımın Günahları" adı altında toplanmış olanlar, ilginçlikten yoksun değildirler.

Rossini, opera sanatına yeni ufuklar açmış bir besteci sayılamaz. Özellikle başarı gösterdiği kesim, güldürücü opera (opera buffa) idi. Mozart'ın yolunda giden bir besteciydi. Rossini'ye uygun görülen "İtalyan Mozart'ı" benzetmesi, eserlerinin derin anlamlarla ilgili değerleri bakımından değilse bile, dış görünüşleri bakımından yerin-

dedir. En ünlü operası *Sevil Berberi* yanında kırk kadar operasından bugün pek azı oynanmaktadır; bununla birlikte bu operaların uvertürlerinin birçoğu konserlerde sık sık çalınır. Eserlerinde dramatik değerlerden çok *bel canto*'yu, ses gösterişini gözeten Rossini, bir opera bestecisi olarak bu sakat anlayışının, yanında asıl, gerek ses ve gerek çalgı yazısındaki sağlam işgilikle, bir de musikinin hafifliği, oynaklığı, melodilerinin çekiciliği ve sevimliliğiyle övgüye değer.

Rossini, İtalya'da olduğu kadar çevre ülkelerde, özellikle Fransa'da, büyük ün kazanmış bir besteciydi. Gluck'un kuramlarının etkisiyle egemenlik gücü gevşemeye başlayan İtalyan operası, Rossini'nin ve ondan daha da önce, *La Vestale* ya da *Fernand Cortez* gibi tarihî konulu operalarıyla büyük ilgi gören Gasparo Spontini'nin (1774-1851) çalışmalarıyla etkisini yeniden bütün Avrupa sahnelerinde duyurmaya başlamıştı.

İtalyan *bel canto*'sunun Rossini yanında, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki iki önemli temsilcisi Bellini ile Donizetti'dir. Kısa ömürlü Vincenzo Bellini (1801-1835) arasıra "operanın Chopin"i diye anılan bu duygulu besteci, lirik sahne için bestelemeye başladığında yirmi dört yaşındaydı. Ölümüne kadar geçen on yıllık süre içinde Bellini, *bel canto*'nun en güzel örneklerini, *La Sonnambula*'yı, *I Puritani*'yi, *Norma*'yı ve bunların dışındaki on kadar operayı verdi. Bellini'nin musikisi teknik açısından hiç bir üstün değer taşımaz. Yazısı aşırı yalınlıktadır; armonisi ve orkestrası sözü edilmiyecek kadar üstünkörüdür. Ne var ki melodileri her zaman, içten, sıcak, insansı, nitelikler taşırlar. Bellini, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına, *verismo* tarzına varana kadar, İtalyan operasını - gerçek ve ülküsel anlamıyla musikili tiyatro durumuna değilse bile - bir sanat olarak sözü edilmeye değer durumuna yükselten seyrek bestecilerdendir. Bellini'nin deha sahibi bir besteci olduğu, karşıtı tanıtlanmaz bir gerçektir, ama Bellini'nin yaratıcılığının tek yanlı olduğu da doğrudur.

Aynı çağın bir başka operacısı, Gaetano Donizetti (1797-1848) önceleri Rossini'nin etkisinde kalmış, fakat bu bestecinin üslûp parlaklığına hiçbir zaman ulaşamamıştır. Sahne için yazılan bir musikinin neler gerektirdiğine aldırmadan, yalnızca günün şarkıcılarının kendilerini göstermelerine imkân sağlayacak operalar hazırlayan Donizetti, *bel canto* geleneğinden ayrılıp operayı, amacına uygun bir yola götürmek için hiçbir çaba göstermemiş, geçmiş günlerin olsun, kendi çağının olsun başlıca İtalyan bestecileriyle aynı safta çalışmıştır. Bugün, trajik konusuna rağmen musikisinde hiç de trajik bir yan olmayan *Lucia di Lammermoor*'uyla ve iki komik operası *Don Pasquale* ve *Elisir d'Amore* ile adı sık sık duyulan Donizetti, kendi yolunda Rossini ya da Bellini çapında bir besteci bile değildir.

Rossini'nin, değişeduran bir musiki dünyası karşısındaki yakınmalarından biri *castrato*'ların, hadım şarkıcıların, erkek soprano ve altoların çağının kapanmakta oluşuydu. Gerçi Rossini'nin "castrato" sesler için musiki yazma isteğinde olmadığı bilinirdi ama, bel canto üslûbunu onların hazırladığı, ses tekniği öğretimini onların yönelttiği de bir gerçekti. Yaşlanan castrato'lar, nitekim, öğretmenliğe başlarlar ve görgüye dayanan yöntemleriyle geleneği bir kuşaktan ötekine ulaştırırlardı. Bugün, on sekizinci yüzyılın ünlü castrato'larının Cafarelli'lerin, Farinelli'lerin ne türlü söyledikleri konusunda ancak, onların üslûplarını anlatan yazılardan bir fikir edinebiliyoruz. Bilinen, tertemiz sesler çıkardıkları, notaları kesinlikle duyurdukları, süslemeleri olağanüstü çeviklikle icra ettikleridir. Eldeki kayıtlarda, bu şarkıcıların geniş bir ses alanına sahip oldukları üzerinde bir bilgi yoktur. Tersine, castrato'ların birlikte söyledikleri kadın şarkıcıların ses alanlarının daha geniş olduğu, diyelim ki Haendel'in eserlerindeki ses partilerine bakarak, anlaşılabilir.

Gerçi bel canto'nun şarkıcının ses nitelikleri dışındaki özellikleri üzerinde, çağın şarkıcılarının çoğu kere do-

ğaçtan (irticalen) söyledikleri süslemeler üzerinde, bunlar kimi kere bestecilerin "yazılı" musikisini de koşullamış olduğu için, bir fikir edinmek daha kolaydır. Fakat bel canto yalnız süslemelerin icrasına dayanan bir üslûp değildir. Ögeleri arasında başta, şarkıcının çıkardığı sesin tını nitelikleri de gelir. Oysa, bugün bilimsel yollardan giderek, bu sesi yeniden elde etmenin mümkün olamıyacağı şimdilik anlaşılmıştır. O çağın öğretmenlerinin uyguladığı yöntemler üzerinde elde yeter bilgi olmadığı için o günlerin sesini "yeniden yapma" isteği daha başlangıçta büyük engellerle karşılaşmaktadır. Çağın öğretmenleri, daha sonraki ses öğretmenlerinin bilimsel yöntemlerine karşılık, yalnızca görgülerine dayanarak öğrencilerini yetiştirmekteydiler. Daha sonraki yılların bilimsel yöntemlerinin, Haendel çağı şarkıcılarının teknik niteliklerini bir türlü sağlayamadığı da bilinir.

Erkek sopranonun ne türlü bir sesi vardı? Bugün bu türlü bir sesin musiki dünyamızda bulunmadığı bir gerçektir. Günümüzün ünlü iki erkek altosu, Russell Oberlin ile Alfred Deller, castrato değildirler. Söyledikleri musiki de bel canto repertuarı dışındadır. Onlara bakarak, bel canto çağının söyleyiş özellikleri üzerinde aşağı yukarı bir fikir edinmek yanıltıcı olur. Ancak, şarkıcıların ses nitelikleri üzerinde, çağlarının belgelerinde sık sık kullanılan "tatlı", "acındırıcı", ya da "trompet gibi parlak" sözleri bir kestiride bulunmaya imkân verebilir.

Bel canto yalnız castrato'ların tarzı değildi. Kadın sopranolar arasında da castrato'lar kadar opera dünyasına ün salmış olanlar vardı. Bundan başka erkek seslerinin de, tenor, bariton ve basso'ların da, kimi kere castrato ya da sopranolar gibi süslü, çevik bir musiki söylemeye atandıkları bilinir. Çağın ünlü öğretmenlerine gelince, başta Nicola Porpora olmak üzere Antonio Bernacchi, Leonardo Leo, Francesco Durante gibi öğretmenlerin öğrencilerine neler öğrettikleri bugün ancak, güvenilir belgelere dayanmadan, birkaç kuramcının çalışmalarıyla kes-

tirilebilmektedir. Pietro Tosi, ya da Giambattista Mancini'nin yayınlanmış yöntemlerine de, bel canto tekniğini gereğince anlatan belgeler gözüyle bakılmamaktadır.

WEBER VE ALMAN OPERASI

Dramla ilgili gerçekleri değil de, şarkıcıların yeteneklerini gözetmesi bakımından opera ülküsüne yabancı kalmış olmasına rağmen İtalyan operası, kendi koşulları, kendi ögeleri içinde bir tutarlığa varmıştır. Alman operasına kendi tutarlığını sağlayan besteciyse, hem de dram-musiki kaynaşması bakımından opera ülküsünü de gözeten Carl Maria von Weber (1786-1826) oldu.

Weber musiki öğrenimine on sekizinci yüzyılda başlamıştır; bunun yanında Mozart'ı kendine örnek seçmiştir. Gene de, birçok yanıyla, on dokuzuncu yüzyıl bestecisidir, bir romantik bestecidir. Bir kere, Weber bir ulusal bestecidir. Almanya'nın ilk ulusal bestecisi diye gösterilebilir ve bu bakıma Haydn'ın, Mozart'ın, Beethoven'in ulus-üstü özelliklerine karşıt durumdadır. Weber'in Almanlığı yalnız erkek korosu için yazdığı vatan şarkılarında değil, Alman halk musikisine dayanan şarkılarında da kendini gösterir. Daha yüksek bir yüzeydeyse Weber'in ulusçuluğu asıl opera alanında en yüksek başarısına ulaşmıştır.

Weber, görünürde, çok yanı olan bir sanatçıdır. Besteciliği yanında piyanistlik ve orkestra şefliği de yapmış, musiki dışına da uzanmış, edebiyatla uğraşmıştır. Besteci olarak da Weber, türlü ortamlar için eser vermiştir. Piyano konsertoları, oda musikisi eserleri tek piyano eserleri, kilise eserleri, şarkılar... Ne var ki Weber'e musiki tarihinde önemli bir yer sağlayan bütün bu saydığımız ortamlardaki çalışmaları değil, operayı yeniden biçimlendirme yolunda giriştiği çaba ve ulaştığı başarılardır. Yoksa, şarkıları olsun, piyano ya da oda musikisi eserleri olsun, konsertoları, senfonileri olsun, çağdaşlarının, Mozart'la-

rın, Haydn'ların, Schubert'lerin, Beethoven'lerin bu ortamlardaki eserleriyle kıyaslanınca, pek sönük kalırlar.

Operalarına gelince, sahne musikisinde Weber'in anlatım ve etki bakımlarından aşırılıklara kaçmış olması, bu ara Schubert'ce, tenkid edilmişti. Bununla birlikte, Weber'in opera alanındaki başarısının sebebi olarak bestecinin, çağdaşlarınca "aşırılık" sayılan tutumunu gösterebiliriz. Operalarına tutarlığını sağlayan başlıca ögelerden biri de işte bu aşırılıklardır ve özellikle melodinin etkileyici gücünün kullanılmasındaki taşkınlıklardır. Bu yanı Weber'i, on sekizinci yüzyıla bağlı köküne rağmen, tam anlamında bir romantik besteci yaptığı gibi, "melodiyle karakter çizme" bakımından da onu daha ileri anlamda bir operanın öncüsü durumuna yükseltmiştir. Orkestralayıcı olarak da Weber, İtalyan geleneğinin tersine, orkestrayı yalnızca bir eşlik aracı olarak kullanmakla yetinmemiş, Berlioz ve Wagner'e bile büyük etkisi olan orkestralama tekniğini ustaca kullanarak çalgı musikisini operanın bütünlüğünü sağlayan başlıca kurucu ögelerden biri durumuna yükseltmiştir.

Weber, her nekadar on tane opera yazmış ise de, şarkılı sahneye getirdiği yenilikler asıl üç operasında, *Freischütz, Euryanthe* ve *Oberon*'da sunulmuştur. Bu üç opera bestecinin ömrünün son altı yılında bestelenmiştir. Özellikle *Freischütz* ve *Oberon*'da Weber eski Alman *singspiel* (şarkılı oyun) tarzını temel seçmiş, demektir ki bu eserlerinde şarkısız söze de yer vermiştir. Bugün Weber'in, opera bestecliğine yeni ufuklar açan bu eserleri seyrek oynanmaktadır. Sebebi, Weber'in bu alanda, kusursuz bir gerçekleştirici olmaktan çok, bir öncü olarak kalmış bulunmasıdır. Weber örneği, yalnız yenileyicilikle kalanların, yenileyici çalışmalarını yaratıcılığın daha derin ve daha öznel değerleriyle güçlendirmiyenlerin eserleriyle değil, tarih kitaplarındaki yerleriyle geleceğe kalacaklarını doğrulamaktadır. Weber bugün, tarih kitabında bir isim olma durumundan gerçi daha ötededir, fakat

pek de ötede değil... Weber savını asıl gerçekleştiren, Wagner olacaktır.

Weber çağdaşı bir deneyci, Ludwig Spohr (1784-1859) bir bakıma Weber'in kaderini paylaşmaktadır. Bu bestecinin kişiliği, çelişmelerle doludur. Musikisi, kromatik ilerlemeler ve ton değişmeleri bakımından olsun, çift kuartet, kuartet konsertosu, çift orkestra için senfoni yazmak gibi ortam alanındaki deneyci davranışları açısından olsun, ileri görünüşler taşıyorsa da, Spohr, Weber'in opera alanındaki ilerici davranışlarıyla savaşmıştı. Ne var ki, gene bir çelişme, aynı yolda yürüyen Wagner'e de karşıt olmakla birlikte onun elinden tutan, eserlerinin tanınmasına yardım eden de odur.

SCHUBERT

Çağın bir başka opera bestecisi Franz Schubert (1797-1828) altı kadar operası ve bir o kadar operetiyle, senfonileriyle, oda musikisi eserleriyle, fakat özellikle şarkılarıyla *(lied'*leriyle) musiki tarihine geçmiştir. Verimli bir besteciydi: kısacık ömründe pek çok eser yazmıştır, dokuz senfoni, on beş kadar yaylı kuartet, altı yüz kadar şarkı, piyano için sonatlar ve küçük parçalar... Oysa bugün Schubert büyük ünü olan ve çok sevilen bir besteciyse de, çok az sayıda eseriyle tanınır: "Bitmemiş" senfoni, büyük senfoni, "Ölüm ve Genç Kız" kuarteti ve "Alabalık" kuarteti, birkaç şarkı (bu ara *Ave Maria* ve *Serenade).* Orta musikisever Schubert'in tatlı melodileriyle yetinir ve bu bestecinin, musiki sanatının en önemli yaratıcıları arasında, bu sanatın evriminde önemli bir yeri olan besteciler arasında bir yeri olup olmadığını düşünmez.

Başlıca çağdaşları gibi, Weber ya da Spohr gibi, Schubert de, senfonik musiki alanında, Haydn ve Mozart'ın etkisinde çalışmalarına başlamış, fakat başladığı yerde kalmamıştır. Yirmi yaşına varana kadar bestele-

diği beş senfonide Schubert'i kendinden önceki bestecilerin geliştiredurduğu biçim kalıpları içinde görüyoruz. Gene de bestecinin kişiliği şurada burada sezilmektedir. Bu ara beşinci senfoninin menuetto'sunda bir minör tonalite kullanması, Schubert'in edindikleriyle yetinmeme eğiliminde olduğunun ilk belirtilerinden biridir. Altıncı senfoniye geçtiğinde Schubert artık geçmişin değil, çağının ileri davranışlarının, özellikle Beethoven'in etkisindedir. Biçim genişlemiş, tema evrimleri karmaşıklaşmış, bölüm bitişleri Weber ya da Spohr'da olduğu gibi gösteriş amacına değil, daha soylu amaçlara atanmıştır. Bitmemiş senfonisinde (1822) ve büyük do majör senfonisinde Schubert'in artık Beethoven'i bile aştığı ortadadır. Daha korkusuz armonik yürüyüşler, Beethoven'de raslanmayan bir çalgılama (ve bu ara bakır nefes çalgılarına melodi çalma görevinin verilmesi) Schubert'i çağının ve sonranın başlıca etkileyicilerinden biri durumuna yükseltmektedir.

Piyano musikisi alanında Schubert'i, özellikle küçük parçalarında, *impromptu*'lerinde, *moments musicaux*'da, *laendler*'de, romantik çağ ilerledikçe karşımıza sık sık çıkacak olan "küçük parça" biçiminin bir öncüsü olarak görüyoruz. Beethoven'in bagatellerinden yola çıkan Schubert bu alanda Chopin'lerin, Lizst'lerin hazırlayıcısıdır. Hele *laendler*'lerinde (Alman halk danslarında) Schubert, folkloru sanat musikisiyle birleştiren ilk romantik bestecilerden biri olarak görülebilir. Schubert'in bu yolda verdiği örneğin Chopin'in aynı yoldaki eserlerini, özellikle *polonaise*'lerini esinlemiş olduğu bir gerçektir.

Fantaisie'lerine gelince, bu ortama verilen ad gereği, bestecinin biçim bağlarından kurtulması, ve daha bağımsız biçimler denemesi, imgelemini daha özgürce çalıştırması, Schubert'i sonat biçiminde araştırmalara götürmüş ve *Wandererphantasie* örneğinin de gösterdiği gibi, sonatın dört bölümünün tek bölüm içinde toplanması ve tema birliğine bağlanması bakımından, dönemsel biçimi *(forme*

cyclique) hazırlamış, aynı zamanda da yüzyılın ortalarından başlayıp gelişecek olan senfonik şiir (poème symphonique) biçiminin öncüsü olmuştur.

Bütün bunların yanında Schubert asıl, şarkılarıyla kendine musiki tarihinde sarsılmaz bir yer sağlamıştır. Altı yüz kadar şarkı yazmış olması, günde çoğu kere on tane şarkı bestelemesi Schubert'in bu alandaki çalışmalarını yargılarken ancak bir niceliik ölçüsü olabilir. Önemli olan, bu şarkıların nitelikleridir ve Schubert'le birlikte ses ve piyano için musiki yazmanın tam anlamıyla bir başlangıca varmış olmasıdır. Gerçi Mozart, Haydn ve Beethoven de bu ortamda eserler yazmışlardır. Fakat Schubert'inkilerle kıyaslanınca öteki ustaların çalışmaları ayrık ve etkisiz olaylar gibi kalırlar.

İnsan sesi için yazılan musikinin öbür biçimlerinde, din musikisi eserlerinde olsun, dindışı kantatlarda ya da operalarda olsun, musiki ile söz birleşmesi her şeyden önce, musikinin ya sözlerle anlatılan "olayın" altını çizmesi, bu olayı temsil etmesi yoluyla gerçekleşir; ya da İtalyan davranışının ortaya koyduğu gibi, böyle bir birleşme arda atılarak doğrudan doğruya şarkıcının ses gösterisine temel hazırlayacak bir musiki yazılır. Oysa ses ve piyano için yazılan musikide, piyano refakatli şarkılarda durum başkadır. Bunlarda bir kere şiir, opera ya da öbür "ses musikisi" biçimlerine kıyasla, ayrı bir görev edinir. Bu görevi her şeyden önce seçilen sözün kısalığı belirtir. Seçilen şiir burada doğrudan doğruya bestecinin gereci, ortamı durumuna geçer. Besteci, musikisiyle, bu şiirin anlamını "altını çizmek" yerine, şiiri çalışma aracı olarak., cümle yapısıyla, ritmleriyle, tınılarıyla ele alır ve musiki-söz birleşmesini bu verilerden çıkarak gerçekleştirir. Bu türlü bir çalışmanın yoğunluğu ortaya çıkacak musikinin uzunluğunu da koşullar; uzunluğu saatle ölçülen bir opera ya da bir oratoryoda bu türlü bir çalışma, hem besteci, hem de dinleyici açılarından gereksiz sayılabilir. Oysa, metnini kısa şiirlerin meydana getirdiği kü-

çük şarkılar bestecinin daha yoğun, hem de daha dar, daha küçük bir yüzeyde daha büyük bir titizlikle çalışmasına imkân vermektedir. Musikinin kuruluşunun doğrudan doğruya şiirin özelliklerine bağlanması da, şiirin yapısının musikiyi etkilemesini sağlamakta, böylece besteciyi biçim araştırmalarına götürmektedir.

Schubert, kendinden önce bu alanda dağınık olarak yapılan çalışmaları düzenlemiş, yeni bir biçimin sağlam temellerini atmıştır. Schubert musikisini şiire uydururken, şiirin yapısına ve ritmine körükörüne bağlanmış değildir. Mozart ve Beethoven'de henüz, bu birleştirmede çekingen bir bağlılık sonucu, şiirin melodileri koşulladığını görüyoruz. Oysa Schubert şiiri bağlayıcı bir gereç gibi değil, melodik yapının özgürlüğünü dürtecek, geliştirecek bir yorum ortamı gibi kullanmıştır. Schubert'in bu tutumunun sonuçları yalnız ses partisine atanmış melodilerde değil, piyano refakatinde de gerçekleşmiştir. Schubert'ten sonraki bütün şarkı bestecilerinin eserleri, Schumann, Brahms, Mahler *lied*'leri, Fauré ve Debussy şarkıları hep, Schubert'in sağladığı verilerin şu ya da bu yenilikle zenginleştirilmesinin sonucudurlar.

MENDELSSOHN VE PAGANİNİ

Bu iki besteci arasındaki ortak yan, ikisinin de anlatım yönünden yüzeyde kalmış bir musiki yazmış olmalarıdır. İkisi de çağlarının çocuğudurlar; ikisi de şu ya da bu yönden romantik bestecilerdir. Fakat yönleri birbirinin tersidir. Paganini'nin taşkınlığına, gösterişçiliğine karşı, Mendelssohn taşkınlıktan hiç hoşlanmayan, serin, durgun, uysal bir romantiktir. Fakat davranışlarının o ya da bu türlü olması musikilerine derin bir anlam kazandırmış değildir.

Mozart, Schubert ve Bellini gibi Felix Mendelssohn (1809-1847) da kısa ömürlü bir besteci olmuştur. Mozart ve Schubert gibi o da verimli bir besteciydi. Ne var ki

eserlerinin çoğunun zamanın sınavına dayanamadığı da bir gerçektir. Mozart'la ortak bir yanı, onun da bir "hârika çocuk" olmasıdır. Sağlam bir musiki eğitimi görmüş, klâsik ülküler gözetilerek yetiştirilmişti. Bununla birlikte çağının akımlarına kayıtsız kalmadı. Mendelssohn'un anlatım yanının kısırlığını, klâsik eğilimlerinin romantik gözlemleriyle bir türlü uzlaşamamasında arayabiliriz. Nitekim, eserleri, hele "biçimsel" eserleri, özellikle *Skoç* ve *İtalyan* adlarıyla tanınan senfonileri, her şeyden önce sağlam işçilikleriyle ilgi çekerler.

Opera alanında Mendelssohn olağanın üstünde bir başarı göstermiş sayılamaz. Bu biraz da, uygun sayabileceği libretto'lar bulamamasından ileri gelmiş olabilir. Çünkü, tamamlanmamış operası *Lorelei*'da bestecinin dramatik açıdan epeyce güçlü olduğu görülür. Şarkılarına gelince, bunlarda Mendelssohn, bir Schubert'le, bir Schumann'la, bir Brahms'la kıyaslanabilecek güçte değildi. Oda musikisi ürünleri arasında ancak okteti anılmaya değer; öbürleri, temiz bir işçilikle yazılmış, fakat önemli bir bildirisi olmayan eserlerdir. Keman konsertosu, keman için ustalıkla yazılmış, çekici melodileri olan, fakat bunun dışında bugün kazandığı büyük saygınlığı pek de doğrulamayan bir eserdir. Mendelssohn'un musikisine daha büyük bir ilgiyle bakılmasını sağlayan eserler, koro eserleri, özellikle *Elijah* oratoryosudur. Piyano eserlerine gelince, bunları kendisi bile önemsiz saymıştır.

Mendelssohn'un durgun kişiliği karşısında Niccolo Paganini (1782-1840) romantik taşkınlığın simgelerinden biridir. Çağının en büyük keman virtüozu diye tanınan Paganini çalgısı üzerindeki şaşırtıcı kolaylığından yararlanarak bu çalgı için gösterişli, etkileyici bir musiki yazmıştır. Eserleri sayıca çok değildir; çünkü Paganini olağanüstü tekniğini kâğıt üzerine aktarıp bu yolla başka kemancılara ulaştırmak istemezdi. Keman konsertoları ve 24 tane *cappriccio*'su bugünün dinleyicilerine Paganini'nin

ne türlü bir kemancı olduğu üzerinde bir fikir verebilmektedir.

Musikisinin kemanla ilgili nitelikleri her nekadar övülürse de besteci Paganini'yi çoğu tenkidçi, gösterişçiliği ve yüzeyselliği açısından hor görür. Bu görüş yanlış değildir gerçi ama, Paganini'nin musikisinin melodik çekiciliğini görmezlikten gelmemek, bundan başka Schumann ve Berlioz'un parlak kemancının musikisine uygun gördükleri ateşli övgülere bir kulak verip Paganini'nin gerçekten kendine özgü ve "yeni" bir musiki yazmış olduğunu tanımak gerekir.

CHOPİN, SCHUMANN VE LIZST

"Küçük şeylerde büyük, büyük şeylerde küçük..." Chopin'e uygun görülen bir tekerlemedir. Frédéric Chopin'in (1810-1849) yalnız küçük şeylerde büyük olması onun, tam ve gerçek anlamıyla bir büyük besteci olmasına engel olmuş değildir. Söz konusu küçük şeyler *nocturne, barcarolle, mazurka, polonaise* gibi küçük parça biçimleridir; bir de, Chopin'in yalnız piyano için musiki yazması gibi bir "küçük şeye" kendini kaptırmış olması, musikinin piyano dışındaki ortamlarıyla pek çok ilgilenmemesidir. Gerçekten Chopin'in oda musikisi eserleri (viyolonsel sonatı ile piyanolu triosu) ve şarkıları, ona bir ün sağlayacak nitelikte değildir. Orkestralama alanında da Polonyalı besteci iyice beceriksizdir. O kadar ki piyano konsertolarını yeniden yazmak isteyen besteciler çıkmıştır. Gerekmez, çünkü ne kadar kusurlu olursa olsun, deha bir bütündür. Chopin'in deha kavramına uyan bir besteci olup olmadığını tartışmak yersizdir.

Her nekadar orkestra yazısı düzeltme gereğini akla getiriyorsa da, piyano yazısı, hem doğrudan doğruya bu yazının somut özellikleri, hem de bestecinin piyano ortamından yararlanarak sunduğu daha soyut nitelikler ba-

kımından Chopin'i düzeltmek kimsenin aklına gelmemiştir. Piyano yazısı bir yana, Chopin asıl bu nitelikleri bakımından bir büyük bestecidir. Biçim alanında Chopin, durup dinlenmiyen, hem de buluşları tükenmiyen bir araştırıcı, bir yenileyiciydi. Nitekim, sonraki kuşaklar boyunca Chopin'in biçim ustalığı hep, hem de Debussy gibi, Ravel gibi, Skryabin ya da Rahmaninof gibi dev bestecilerce, örnek olarak göz önünde tutulmuştur.

Chopin'in dünyası küçük bir dünya idi gerçi ama, kendine özgü bir dünyaydı. Sınırlarını tanımış, bir iki deney dışında piyanonun dışına çıkmamıştır. Doğrudan doğruya piyano yazısına getirdiği yeniliklerin de bir önceliği yoktur. Arasıra, İrlandalı piyano bestecisi John Field'in (1782-1832) özellikle "nocturne" (bu terimi "gece musikisi" diye çevirebiliriz) biçiminde Chopin'i etkilediği söylenir. Doğrudur ama Field hiçbir zaman Chopin'le aynı sırada yargılanacak bir besteci durumuna yükselememiştir. Chopin'e varana kadar hiçbir besteci piyanonun imkânlarını Chopin'in vardığı kapsamda işlemiş, geliştirmiş değildir. Çağın olağanüstü virtüozlarından biriydi ve hem de usta bir öğreticiydi. Chopin'in öğretim yöntemlerine kısaca bir göz atmak, Chopin'in piyano üslûbu üzerinde özet olarak bir fikir sağlar. Bir kere Chopin, piyanoyu yumuşak dokunuyla çalınması gereken bir çalgı olarak görürdü. Çalgıyı bu açıdan görüşünün bir sonucu olarak, pedal tekniğini istediği tını özelliğini sağlayacak gibisinden geliştirmiş, pedalı yeğin, güçlü, yüklü sesler çıkarmak için kullanmaya yanaşmamıştır; hem, musikisinin çok kere vuruştan vuruşa değişen armonileri de yeni bir pedal tekniği gerektirirdi. Aynı tutumla Chopin, Czerny yöntemini piyanoyu vurma çalgıya çok yakınlaştırıyor diye uygun görmemiştir. Kendinden önceki yöntem ve temrinler arasında Clementi ile Cramer'i beğenirdi. Musiki üzerindeki us denetı için Bach'ın kırk sekiz preludio ve fuga'sını, bağlı ve "şarkısı" çalış için de Field'in "nocturne"lerini salık verirdi. Ritmde boşlukları, akorların

parçalanmasını, gereksiz yavaşlamaları ve aşırı rubato'yu (tempoda özgürlük) hoş görmezdi.

Chopin'in henüz on altı yaşındayken yazdığı *La ci darem* değişimlerini duyduğunda Schumann'ın "Şapkanızı çıkarınız, beyler, karşınızda bir deha var..." dediği bilinir. Bu sözü söylediğinde Robert Schumann (1810-1856) bir yandan kendini bestecilik yolunda yetiştirmekte, öte yandan da çağdaş musiki ülküsünü yaymakla uğraşıyordu.

Chopin gibi Schumann da piyano bestecisiydi ama yaşıtı gibi yalnızca bu ortama saplanıp kalmamıştır. Orkestra ve oda musikisi eserleri piyano eserlerine yakınlaşan bir önemdedirler; şarkılarıysa onu bir Schubert ile aynı kata yerleştirmiştir. Schumann'ın piyano yazısının "orkestra gibi" orkestra yazısınınsa "piyano gibi" olduğu ileri sürülür. Bu çıkmazın içinden Schumann'ın piyano yazısını Chopin'inkiyle kıyaslayarak çıkılabilir. Nitekim Chopin'inkiyle kıyaslanınca Schumann'ın piyano yazısı - ama, yalnız piyano yazısı, musikinin öteki özellikleri değil - artık geçmiş sayılması gereken bir çağın gelenek lerine uygun görünür; devrimci, ilerici bir yazı değildir. Beethoven'in piyano yazısına yakınlaşan yanları vardır ve gerçekten ister bilinçle ister sezgiyle olsun, piyanodan orkestra etkileri elde etme amacının, gözetilmiş olduğunu düşündürür. Orkestra yazısına gelince, her nekadar Schumann orkestra çalgılarının kullanılışları bakımından birtakım yenilikler getirmiş, özellikle nefes çalgılarının ödevlerini çoğaltmış ise de, orkestralamasında bir ustalıktan söz edilemez. Orkestra yazısı Chopin'inki kadar acemice değilse bile diyelim ki bir Berlioz ile kıyaslanabilecek gibisinden değildir. Genel bir anlatımla, rasgele orkestralanmış piyano yazısını andırır; etkisizdir, gevşektir, tınlamaz.

Ancak, Schumann'ı yalnızca orkestra ve piyano yazısı gibi besteleme işçiliğinin tek bir yönünden yargılamak dar görüşlülük olur. Daha da ötesi, Schumann, işçilik ve tekniği açısından üzerinde söz edilecek bir besteci değil-

dir. Schumann'ın gerçi esnek, işlek bir tekniği vardır ve bu niteliği onu türlü biçimlerde, türlü ortamlarda çalışmaya götürmüştür, bu bir gerçektir. Fakat Schumann'ın asıl önemi, seçtiği her ortamda anlatımını aynı başarıyla gerçekleştirebilmesidir. Romantik bestecilerden çok kere "musiki şairleri" diye söz edilir. Pek az besteci Schumann kadar bu benzetmeye hak kazanmıştır. Schumann, anlatım alanının geniş kapsamıyla, türlü duyguları, türlü davranışları gerçekleştirebilmiş bir bestecidir. Kimi kere yeğin, kimi kere uysal, kimi kere ateşli, taşkın, tutkulu, kimi kere serin, durgun, okşayıcı, fakat her zaman imgelemli, buluşlu bir yaratıcı...

Schumann, tanrı vergisi kazanmış bir kişinin yaratış çalışmasında, kendisine öğretilenlere değil de, sezgilerine, içgüdülerine boyun eğerek neler yapabileceğinin örneğidir. Gençlik eserleri, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı için şaşırtıcı derecede ileri bir davranışın örneği ritm birleştirmeleriyle, kontrapuanta ve armoni öğreniminin hiçbir zaman sağlayamayacağı korkusuz buluşlarla doludur. Schumann, olgunluk yıllarında musikisine artık, ileri atılış bakımından yeni bir şey ekleyememiştir. Yirmi üç yaşındayken, Beethoven'in ölümünü daha on yıl geçmeden yazdığı piyano çeşitlemeleri *Etudes symphoniques,* dil yenilikleri bakımından Beethoven'i değil on yıl, yarım yüzyıl geride bırakan bir eserdir.

Schumann, olağanüstü bir virtüoz piyanist değildi. Eserlerini daha çok, karısı Clara Wieck-Schumann sunardı. Ne var ki Schumann'la ilgili bir yanlış görüşü yayan da Clara olmuştur. Clara, iyi niyetle de olsa, Schumann'ı Lizst ve Wagner'e karşı - Brahms ve Mendelssohn ile birlikte - "muhafazakâr" düşünüşün temsilcisi olarak tanıtmak istemiştir. Mendelssohn söz konusu olduğunda bu görüş doğrudur; Brahms ise ayrı bir tartışma konusudur. Schumann'ın "muhafazakâr"lığına gelince neyse ki sonraki kuşaklar onun on dokuzuncu yüzyıl musikisindeki durumunu daha aydınlık bir görüşle yargılamaktadırlar

ve varılan sonuç herhalde "muhafazakâr" kavramıyla anlatılacak gibisinden değildir.

On dokuzuncu yüzyılın ateşli romantisminin simgesi, Chopin ya da Schumann'dan çok, bir başka piyanist-besteci, Franz Liszt (1811-1886) olmuştur. Liszt, Chopin'den daha da ünlü bir piyanistti. Anlatılanlara inanmak gerekirse, Liszt gibi bir piyanist daha dünyaya gelmemiştir. Ancak, Liszt'in piyanistliği bir yandan da öneminin küçümsenmesine, eserlerinin "pyanist musikisi" gibi hor görücü bir deyimle tanıtılmasına yol açmıştır. Gerçi Liszt, on dokuzuncu yüzyılda Chopin yanında, piyano için en "uygun" musikiyi yazan bestecidir. Fakat musikiye getirdiği bu kadarla kalmış değildir. Liszt, piyanistliğinin gücüne güvenerek, yalnızca piyano için musiki yazmakla da yetinmiş değildir. Liszt, piyano edebiyatına kazandırdıkları, piyano tekniğine getirdikleri yanında, çok kere unutulan orkestra musikisiyle de anılmaya değer.

Liszt'in orkestra musikisi ortamına kazandırdığı, *poème symphonique* (senfonik şiir) adı verilen, klâsik düzene karşıt, çoğunlukla musiki dışı konuları işleyen bir türdür. Bu türün önceliğini aramak istersek, karşımızda Berlioz'un musikisini buluruz. Nitekim "Symphonie Fantastique" aslında bir senfoni değil, beş bölümlü bir senfonik şiirdir. Liszt'in bu alanda başlıca etki kaynağı Berlioz'dur: özellikle biçim bakımından... Senfonik şiir, "orkestra sonatı" diye adlandırabileceğimiz klâsik senfoninin yapı düzenini yıkarken yerine, başka bir yapı anlayışı getirmiştir. Bir "ana düşünüş"ten yola çıkıp, klâsik sonat yapısına yan çizerek, bu "düşünüşün" özgürce geliştirilmesinin sonucu olan bir yapı kurmak, Liszt'te doğrudan doğruya Berlioz'un *idée fixe* (saplantı) dediği temi işlemesine dayanır. İmgelemini çalıştırmak için de Liszt, musiki dışı konulara, özellikle edebiyatın yardımına başvurmuştur. Goethe, Schiller, Shakespeare, Lamartine, Victor Hugo hep, Liszt'in esin kaynağı olmuşlardır. Ama, Liszt'in on iki senfonik şiiri, bu biçimin başlıca ge-

liştiricileri olmak yanında, bir sanat eseri olarak önemli midirler? Böyle bir soruya gönül rahatlığıyla olumlu bir karşılık vermek güçtür. Gene de bu eserlerin tarih içindeki yerlerini tanımamak, sonraki senfonik şiirlere, hele Richard Strauss'a olan etkilerini görmemek elde değildir.

Hem, Liszt'in musikisinin eksiklikleri yalnız orkestra eserlerinde değil, piyano musikisinde de görülür. Teknik açısından, hem piyano, hem de orkestra ortamlarındaki eserlerini kötülemek gerekmez ama, sanat eserini, yaratıcının kişiliğinin bir tutarlık gerçekleşmesi sayacaksak, Liszt'in musikisini öbür büyük ustaların musikisiyle aynı katta yargılamak güçleşir. Yer yer, sayfa sayfa gerçi Liszt'te, bir yücelik, bir soyluluk, bir derinlik belirir ama çok kere gösteriş uğruna, etki uğruna, çarpıcılık uğruna, anlatımın birtakım bayağı, dıştan, ucuz amaçlara kurban edildiğini görürüz.

WAGNER

Avrupa'nın kültür hayatını hiçbir musikişinas Richard Wagner (1813-1888) kadar etkilemiş değildir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısını "Wagner çağı" diye tanıtmak uygun düşeceği gibi Wagner etkilerinin yüzyılımıza kadar da uzandığı bir gerçektir. Wagner'in adı ve eserleri Avrupa'nın musiki sahnesinde duyulmaya başlandığından beri artık hemen hemen bütün besteciler durumlarını Wagner'e göre ayarlamak, Wagner bilinci içinde çalışmak, ona ya uymak ya da karşı durmak zorunda kalmışlardır. Wagner'in başından geçen türlü olayların da ününü desteklediği söylenebilir. Alacaklılarından kurtulmak için çelimsiz bir tekneyle Riga'dan kaçışı, toplumsal olaylara kayıtsız kalmayışı, bu ara Dresden'deki ayaklanmaya katılması yüzünden polisin kovuşturmasına uğrayışı ve Liszt'in sağladığı bir pasaportla İsviçre'ye sığınışı, türlü aşk serüvenleri, sonuçta, karısının hizmetçisiyle

yatarken kalp durmasından ölümü... Tenkidçi René Leibowitz, okul karnesine "iyi öğrenci ama, Wagner'le ilgileniyor" diye bir kayıt düşürüldüğünden söz ediyor, sonra da şunu ekliyor: "Bugün bir Wagner operasını baştan sona görebilmem için inandırma sanatını bilen birinin çabası gerekir."

Bugün belki herkes, bir Wagner operasını baştan sona kadar dinlemek konusunda Leibowitz gibi düşünür ama gene de Wagner operalarının oynandığı salonlar her zaman tıklım tıklım doludur. Wagner büyüsü, nitekim, henüz sönmemiştir. Bu gidişle söneceğe de benzememektedir.

Büyü! Wagner'e verilen büyük önemi en iyi bu kelime anlatır belki. Yoksa, Wagner'in tarihî önemi ve musikiye kazandırdığı birtakım yeni öğeleri, hele opera sanatını ülkülerine ulaştırışını tanımazlık etmeden, bu bestecinin musikisinin bir Liszt'inkinden pek de daha üstün artamlar taşıdığını, saplantılara kapılmadan tanımak güçtür. Öte yanda gençlik eserlerinin, piyano sonatı ve senfonisinin, hiçbir kişilik çizgisi taşımaması, Wagner'in daha olgun eserlerine, ünlü operalarına, kuşkuyla bakmayı gerektirmektedir.

Wagner'in musikiden önceki ilgi konusu, edebiyat, felsefe ve tiyatroydu. Shakespeare, Schiller ve Goethe en çok okuduğu yazarlardı. Derken günün birinde, Goethe'nin "Egmont"u yoluyla Beethoven'in musikisini tanıdı. O günden sonra yazarlık yolundaki çalışmalarına bir de bestecilik katmağa karar verdi. Eğitiminin yetersiz olduğunu gördü. Ders almaya başladı. İşte bu öğrenim sırasındadır ki, senfonisini, hemen hemen bütün bestecilerin gençlik eserlerinin, ilk eserlerinin tersine, sonraki Wagner'in kişiliğinin en ufak bir belirtisini taşımayan önemsiz senfonisini yazdı. Kişiliğini bulduktan sonra yazdığı operaların hepsinin, bestecinin güçlü kişiliğinin damgasını çok belirli olarak taşıdıkları gerçeğine karşı durulmaz ama bu eserleri bile hele yapıyla ilgili, küçümsenmez ku-

surlarla doludur. Operalarının libretto'larını da kendi yazan, hem daha çocukluk yıllarından beri edebî amaçlar gözeten Richard Wagner bu açıdan da, edebiyatçı olarak da amaçlarına pek de erişmiş sayılamaz. Eseri bugün ayakta durabiliyorsa bu asıl, musikiyle edebiyatın birbirlerini tamamlayışının sağladığı destekledir.

Wagner daha çok, kuramcı olarak, kendini atadığı ödev bakımından etkileyicidir. Bu ödevi her bakıma sağlam bir sanat eseri içinde gerçekleştirmiş olup olmaması bir yana, kendi başına bu ödev, bir de ödevin eserleri yoluyla, yarım da olsa, kusurlu da olsa, gerçekleştirilişi, sonraki kuşaklara üzerinde düşünecekleri, çalışacakları bir temel sağlamıştır. *Gesammtkunstwerk,* bu deyimi *karma sanat* diye çevirelim, Wagner'in gerçekleştirmeyi umduğu başlıca ödevdi. Opera alanında çalışan düşünür bir sanatçının böyle bir ödevin sorumunu yüklenmesi doğaldır. Tiyatro, edebiyat, resim, mimarlık ve musiki, operada birleşmeğe hazır durumdadırlar. Başarısının katı bir yana, Wagner'in yaptığı, bu birleşmeyi sağlamak olmuştur.

Kendini operanın sınırları içine kapatması, bu sanatın sorunlarını çözmeye çalışması bir bakıma Wagner'in doğrudan doğruya musiki alanındaki düşük başarısının sebebi diye görülebilir. Haendel ile, Mozart ile, daha da öteye gidelim, Verdi ile kıyaslandığında Wagner'in operalarının, opera ülküsünü karma sanat amacına giden yolun tutulmasıyla gerçekleştirilmiş olmalarına rağmen, gene de daha az başarılı kalmaları, bir Wagner operasına baştan sona sabretmek diye bir sorunun söz konusu olması, işte Wagner'in uğraşısını her şeyden önce musikiye yöneltmiş olmaması yüzündendir.

Nitekim Wagner'in musikiyle ilgisi, musikinin doğrudan doğruya kendisiyle değil, musiki üzerindeki bir takım düşüncelerle, birtakım taslamalarla gerçekleşmiştir. Gene de işte bu düşünceler, bu taslamalar Wagner'i, operadan özgür olarak düşünüldüğünde, musikişinas olarak

bir öncü, bir bulucu durumuna geçirmektedir. "Sonsuz melodi"; operalarındaki kişilerin ve olayların "kartviziti" gibi kullanılan tanıtma ögesi leitmotiv'in musikinin yapı bünyesine sokuluşu; orkestranın şarkıcıları ezercesine kullanılması; bir de - Wagner'in musiki diline getirdiği en önemli yenilik - bir sonraki kuşaktan başlayarak önce tonalite bağlarının koparılmasına, sonra da dizisel musikiye yol açan *chromatisme* (tonal düzende yarım seslerin geçici olarak değil de, tonalite duygusunu yitirecek gibisinden kullanılması...) Bütün bu yeni görüşler Wagner'den sonra çok daha gelişmiş ve sağduyuyla, çok daha sağlam bir işçilikle, daha başarılı sanat eserleri ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Yirminci yüzyıl Viyana okulu bestecilerinin çalışmaları, hele Schoenberg ile Alban Berg'in Wagner'in öz alanı operada, Wagner'den öğrendiklerini kendilerince uygulayarak verdikleri eserler bunun örnekleridir. Bir *Wozzeck* herhalde bir koskoca *Nibelung Yüzüğü*'nden, bir *Musa ile Harun* bir *Parsifal*'den hem daha iyi tiyatro, hem de daha iyi musikidir.

Wagner "sonsuz melodi"sini hiçbir zaman musikisinde bir anlamlı bütünlüğü ve devamlılığı, bir yapı tutarlığı sağlamak için kullanamamıştır. Wagner'in sonsuz melodisi, başladığından kısa bir süre sonra, dizginsiz ve denetsizcesine uzanıp gider, cılızlaşır ve tükenir. "Leitmotiv"leri kişilerini tanıtma ödevini görmektedirler ama bunlar da tekrarlanmaya başladıklarında, bu tekrarlar musikinin yapı gereklerine göre yapılmadığı için, anlamlarını tüketip kupkuru ortalıkta kalırlar. Orkestranın yüküyse çok kere şarkıcıların sırtına biner; ses yazısı bu yüzden soluklaşır ve böylece kimi kere Wagner'in tiyatroyla, sahnenin etkisiyle ilintili istekleri de hedefine ulaşamaz olur.

Gene de Wagner'i opera sanatının kurtarıcısı diye görmek gerekir. İtalyan bestecilerinin elinde şarkıcıların ses gösterisine yaramak gibi anlamsız bir duruma düşmüş olan operayı önce Weber, sonra da daha büyük bir güçle Wagner ölümden kurtarmışlardır. Wagner'in çabalarıyla,

kuramlarıyla, taslamalarıyla, eserlerinin verdiği örneklerle opera artık yeniden Wagner öncesindeki durumuna düşmeyecek bir kimliğe erişmiştir. Taslamalarında geleceğin musikisinin peygamberliğini de yapmaktan kendini alamayan Wagner'in ilerisi için kestirilerinden bir çoğu, neyse ki Wagner'edn çok daha yetili bestecilerin Wagner verilerinden yola çıkmalarıyla, gerçekleşebilmiştir. Wagner'in musiki sanatının evrimindeki büyük yeri de işte böyle bir görevi yapmış olmasıyla kesinleşmiş oluyor.

OPERADA GERÇEKÇİLİĞE DOĞRU

Wagner'in çağdaşı İtalyan, Giuseppe Verdi (1813-1901) çoğu kere, Wagner büyüsüne kendini kaptırmamış bir opera bestecisi olarak gösterilir. Wagner yanında Verdi'nin, kendi yolunda, çağın en etkileyici, en saygın opera bestecisi olduğunda kimsenin kuşkusu olmaması gerekir. Verdi'nin, büyük Alman ustanın baskısına karşı koyabilmiş olmasını Wagner'in onu "bir lâternacı" diye hor görmesinden, orkestrasını "koskoca bir kitara" saymasından da anlayabiliriz.

Ama Verdi gerçekten Wagner etkisinden kendi sanatını özgür tutabilmiş midir? Pek de değil. *Otello*'nun aşk ducti sayfalarının akla *Tristan ile Isolde*'nin benzer sayfalarını getirmesi hiç de başıboş bir çağrışımın sonucu değildir. Hemen belirtelim ki *Otello*, Verdi'nin sondan bir önceki operasıdır; 60 yaşından sonra yazmıştır bu operayı, ve ancak bu eseriyle bir opera bestecisi kimliğine erişmiştir. "Opera bestecisi kimliği" derken de, en genel ve geniş anlatımıyla, sahne gereklerini gözeterek musiki yazan bir besteciden söz ettiğimizi yeniden belirtelim. Son eseri olan *Falstaf*'ı ise, genel övgülere karşı durarak, yaratılışı gereği güldürücülüğe bir türlü eğilemiyen Verdi'nin başarısız bir güldürü operası deneyi, diye gösterebiliriz.

Verdi öyleyse daha önce ne yaptı? İki düzine kadar opera yazdı ve bunlarda İtalyan operasının gelenek yığınını, tanımak gerekir ki kişisine özgü bir çalışmayla, işlemekten, geliştirmek pek az öteye gitti. Bu "pek az öteye gidiş"in belki tek örneği, 1851 yılında yazdığı *Rigoletto*'dur. Burada Verdi'yi, seçtiği oyunun olaylarını anlatırcasına, kişilerinin karakterlerini çizercesine musikiyi kullandığını görüyoruz. Fakat bir sonraki operasında, *Il Trovatore*'de Verdi gene, gelişmiş de olsa, bir *bel canto*'cudur. Aynı yılın ürünü *La Traviata*'da karşımızda yaşayan insanlar değil, kuklalar vardır.

Gene de, Verdi de, bütün yaratış hayatı boyunca, güdük kalmış bile olsa, kendini yer yer sezdiren bir sahne duygusunun varlığı, bestecinin seçtiği konularda gerçek olaylara doğru bir eğilim görülmesi, bu besteciyi İtalyan operasında *verismo* (gerçekçilik) adımının bir başlatıcısı sayanları haklı çıkarmaktadır.

İtalyan operasında gerçekçiliğin asıl Amilcare Ponchielli'nin (1834-1886) *La Gioconda*'sıyla başladığı öne sürülür. İlk bakışta gerçi İtalyan gerçekçi operaları Wagner'in simgelerine ve Skandinav efsanelerinden alınmış konularına karşı bir tepki gibi görünür ama, Wagner bilincinin bu akımı ortaya çıkardığı da yadsınamaz. Nitekim, gerçekçi İtalyan operalarında, bir Ruggiero Leoncavallo'nun (1858-1919) *I Pagliacci*'sinde, ya da bir Pietro Mascagni'nin (1863-1945) *Cavalleria Rusticana*'sında *bel canto*'dan vazgeçilişi, recitativo'nun yerini arioso'nun, recitativo ile arya arasında bir durumu olan, olayın akımını engellemiyen bir ögenin alışı, opera bestecilerinin libretto seçmede titiz davranmaları, orkestranın önemini yükseltmeleri, hep Wagner etkisinin sonuçlarıdır.

Libretto seçmede büyük titizlik gösteren, bununla birlikte hiçbir zaman edebiyat açısından bir değeri olan libretto'lar üzerinde çalışma bahtına erişemiyen Giacomo Puccini (1858-1924) İtalyan gerçekçiliğinin en büyük yaratıcısı diye gösterilebilir. Opera sanatını halkın en alt

tabakalarına indirme uğruna bayağılıkların her türlüsüne başvurabilen Leoncavallo'nun ya da Mascagni'nin karşısında Puccini, her nekadar halkın hoşuna gitme amacını gözetmişse de, bu yolda sanatının daha soylu değerlerine saygı göstermesini bilmiş, ayağını denk almıştır. Bir yandan da geleneğe başvurup şarkıcıların orkestraya üstünlüğünü gözeten ve insan sesi için yazısında kendisine asıl ününü sağlayan melodi zenginliğine ve etkileyiciliğine önem veren Puccini, öte yandan da eşlik orkestrasını saydam bir çalgılamayla, türlü tını birleşimleriyle beslemiştir. *Madame Butterfly, La Bohème, Fanciulla del West* (Batılı Kız), *Il Tabarro* ve *Turandot* gibi operaları Puccini'nin sağlam işçiliğinin, esnek tekniğinin ve çağının akımlarına uygun davranışının en başarılı örnekleridir.

Puccini konularını seçerken Fransız kaynaklarıyla yakından ilgilenirdi. Nitekim ünlü operalarından ikisi Fransız yazarlarının romanlarından konularını almışlardır: *Manon Lescaut*'su Abbé Prévost'dan ve *La Bohème*'i de Henri Murger'den... Tosca'sı da bir Fransız yazarından, Victorien Sardou'nun bir oyunundan alınmadır. Fransa'nın, aynı günlerde Puccini'nin İtalya'da olduğu kadar ünlü bir bestecisi, Jules Massenet (1842-1912) de Prévost'dan alınmış aynı konuyu *Manon* operasında işlemişti. Gerçeklerle ilgili konulara eğilim, şarkı partilerinde etkileyici, dokunaklı melodiler, orkestrasının yalın bir eşlik yerine dramatik yolda kullanılması Puccini ile Massenet arasında ortak yanlardır. Massenet birçok orkestra ve koro eseri de yazmış olmakla birlikte asıl ünü opera alanındadır. Bununla birlikte onu, gerçekçiliğin güçlü bir temsilcisi saymak doğru olmaz. Çünkü İtalyan gerçekçiliği tarzındaki eserleri de, doğrudan doğruya Wagner etkisini yansıtanları da, bu yollara köklü bir inanışın sonucu olmaktan çok, bir özenti ürünüdürler.

Her nekadar gerçekçiliğin ilk örneği diye Ponchielli'nin 1876 yılında ilk oynanışı yapılmış "La Gioconda"sı gösterilirse de, İtalya dışında, Fransa'ya bir göz attığımız-

da bir yıl önce, 1875'te Paris'te Opéra-Comique'te oynanan bir operanın aynı yolu daha önce ve daha büyük bir başarıyla açmış olduğunu görürüz. Söz konusu opera Georges Bizet'nin (1838-1875) *Carmen*'idir. Ne var ki *verismo* İtalya'ya özgü bir davranıştır ve orada birbiri ardına aynı davranışı sürdüren operalar verilmiş, akım Fransa'da yeğinleşmemiş, türlü ögelerin etkisinde dağınıklaşmıştır. Bununla birlikte bir Gustave Charpentier'nin *Louise*'inde gene, Paris'in yoksul bir semtinde geçen bir olayın opera sahnesine çıkarıldığını, böylece Fransız lirik sahnesinin koyu bir gerçekçilikle akıma yeniden katıldığını görüyoruz. Ne var ki "Louise" ancak bu açıdan sözü edilmeye değer bir operadır. Tatlı melodileri dışında kalıcı bir musiki değeri taşımamaktadır. Nitekim daha şimdiden unutulmaya yüz tutmuştur. Bizet'ye gelince, "Carmen"iyle, "İnci Avcıları" operasının bir aryasıyla, bir de Alphonse Doudet'nin "Arlésienne"i için yazdığı sahne musikisinden çıkarılmış süitlerle, demektir ki pek az sayıda eserle tanınan, biraz da ömrünün kısalığı yüzünden çok sayıda eser verememiş olan bu besteci öyle görünüyor ki gelecek kuşaklarca hep bu birkaç eseriyle anılacaktır. Kişiliğinin, eserlerinde de yansıyan pek alelâde yanları onun, musiki sanatının en büyük yaratıcılarıyla aynı katta yer almasına engel olmaktadır. Bizet de Wagner'in varlığının bilincine varmış, fakat Wagner büyüsüne kapılmamak için var gücüyle savaşan bir bestecidi.

Massenet ve Bizet'den önce Fransız opera sahnesinde pek çok besteci, pek çok eser görüyoruz. Daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz Meyerbeer'ler, Adam'lar, Thomas'lar... Bu önemsiz yığının içinde az çok sivrilen, Charles Gounod'nun (1818-1893) *Faust*'u, bütün bayağılığına rağmen, özellikle melodi açısından taşıdığı artamlarla günümüze kadar kalmıştır. Zola'nın "şehvetperest bir papaz" diye sözünü ettiği Gounod, kilise musikisi alanında, sahne eserlerine kıyasla daha da seçkin birçok

eser yazmış, kırk yaşına varana kadar da opera alanında üstüste gücünü denemiş, verdiği eserlerin hepsi başarısızlığa uğramış, sonuçta ancak *Faust* bestecinin adının tarihe geçmesini sağlamıştır.

"Carmen"den iki yıl sonra oynanan bir Fransız operası, Camille Saint-Saens'ın (1848-1921) *Samson ile Dalila*'sı, günün alışkanlıklarına aykırı olduğu için, hele Wagner etkisini gizleme gereğini görmeden yansıtan bir eser olduğu için, Fransız opera kurumlarınca tepilmiş, buna karşı Liszt eserle ilgilenmiş ve operanın ilk olarak Weimar'da sahneye konmasını sağlamıştı. Weimar'dan sonra ancak Brüksel'de, Rouen'de ve Paris'te Château d'Eau'da oynandıktan ve böylece görmezlikten gelinmez bir saygınlık kazandıktan sonradır ki eser Paris operasının repertuarına girebilmiştir. Saint-Saens yalnız opera alanında değil, bestecililğin her kesiminde, bütün ortamlarında pek çok eser yazmış bir besteciydi. Duygu ve anlatım bakımından yüzeyde kalmış bir yaratıcı olmakla birlikte aydınlık, dengeli, orantılı yazısıyla, kusursuz işçiliğiyle anılacak bestecilerdendir.

Anlattığı duygularda içtenlik, hele derinlik arandığında, arayanın boş elle döneceği bir musiki de Edouard Lalo'nun (1823-1892) musikisidir. Operalarında o da Wagner'in yükü altındadır. Adı en çok duyulan operası *Le Roi d'Ys*'i nasıl hazırladığını anlatırken Lalo "Lirik bir drama yazmak istedim. Ancak, birkaç ay düşündükten sonra bu yoldan geri döndüm. Çünkü karşımda Wagner denen dev vardı. Bu yolda yürümek isteyenlerin kimi acınacak duruma düşmüş, kimi de saygınca da olsa başarısızlığa uğramıştır. Bunun üzerine, düpedüz bir opera yazmaya karar verdim." diyor. Lalo'nun düpedüz operası, Wagner pençesinden yakasını iyice kurtarmış olmadığı gibi, Meyerbeer ve Gounod yankıları da taşıyan, güçsüz, soluk bir eserdir. Bu besteciyi bugün konserlerde sık sık çalınan sevimli ve taslamasız *Symphonie Espagnole*'u ile anmakla yetinebiliriz.

Wagner'in musikisini dinledikten sonra musikiye başlamaya karar veren Emmanuel Chabrier (1841-1894) *Gwendoline* operasında, Paris operası yöneticilerini dehşete düşüren bir Wagner etkisi ortaya koyuyordu. Ne var ki Chabrier kişiliği, Wagner'in iri sözlerinin, yüksekten atmalarının büyüklük tutkusunun maymunluğuyla yetinemiyecek kadar başka türlüydü. Şen, kaba, takılgan, şakacı Chabrier'nin bugün konserlerde en sık çalınan eserlerine, *Espana* adlı orkestra parçasına, *Bourrée Fantasque*'ına bakarsak, onun bir zamanlar Wagner'e gönül vermiş olduğu aklımızın köşesinden bile geçmez.

Operalarından biri *(Lakmé)* günümüze kadar repertuarlarda kalan bir Fransız bestecisi Léo Delibes (1836-1891) asıl bale musikisiyle önem kazanır. 1870 yılında *Coppélia* bale musikisiyle Delibes musikiye yepyeni bir ortam, "senfonik bale" diye adlandırabileceğimiz bir ortam getirmiş olmaktadır. O güne kadar önemli görülmemiş bir alana, baleye eşlik musikisine Delibes senfonik ögeleri getirmiş, musikişinas düşünüşüyle dans sahnesine birlik, tutarlık sağlamış, musiki ile dansı birleştirmiştir.

Çağın en başarılı Fransız operasını, beklenmezsesine, bir başka alanda, hafif eğlence alanında ün yapan, gücünü operetlere harcayan bir besteci, Jacques Offenbach (1819-1880) yazdı. *Contes d'Hoffmann* ("Hoffmann'ın Masalları") Offenbach'ın ömrünün son yıllarının ürünüdür. Yetilerini, gücünü eğlence musikisine boş yere harcamış olduğu inancına varan Offenbach, giderayak bir ciddî opera yazma isteğine kapılmış, bütün gücüyle, bütün varlığıyla ve kendiliğiyle çalışmaya koyulmuş ve tek operasını ortaya çıkarmıştır. Gerçek bir kişiyi, yaşamış bir kişiyi, şair -hem de musikişinas ve opera bestecisi- E. T. A. Hoffmann'ı konu seçmiş olmasına bakarak "Hoffmann'ın Masalları" gerçekçi opera sanılmasın. Çünkü eserde başlıca kişi Hoffmann olmakla birlikte yansıtılan bir imge dünyasıdır, gerçeklerle ancak dolayısiyle ilintili bir

dünyadır. Offenbach bu operayı yazmamış olsaydı yalnızca, bir Suppé, bir Johann Strauss, bir Milloecker, bir Léhar gibi hafif musiki bestecisi olarak kalacaktı.

FRANSA'DA ULUSAL BİLİNÇ

On dokuzuncu yüzyıl bir yandan da musiki yaratıcılığında ulusal bilincin, halk melodilerine başvurmak yoluyla geliştiği, güç ve yeğinlik kazandığı bir çağdır. Daha önceleri halk musikisi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında olduğu gibi, yaygınlıkla, hem da bir türlü tutkuyla, sanat musikisi bestecilerince ele alınıyor ve işleniyor değildi. Franz Liszt'in halk musikisine verilen önemin artmasında büyük etkisi olmuştur. Nitekim Liszt birçok ülkeden öğrencilerine hep, kendi ülkelerinin halk musikisiyle uğraşmalarını, bu musikiyi incelemelerini, eserlerinde kullanmalarını sağlık verirdi. Öte yandan Napoléon savaşları da ulusların kimliğinin gelişmesine, bu ara bestecilerde ulusal bilincin kökleşmesine etkili olmuştur.

Fransız ulusalcılığının gelişmesi ise, halk musikisine yönelerek değil, daha soyut, daha *intellectuel* bir yüzeyde olmuştur. Fransız ulusalcılığının dar görüşlülüğü, *chauvinisme*'i doğrudan doğruya musikinin kendisini etkilememiş, düşünce yüzeyinde, sözde, beğenilerin seçilmesinde kalmış, bir de öbekleşmelere, bir "bayrak" altında toplanmalara yol açmıştır. Ne var ki, ulusal bilince doğru böyle dar görüşlü, yeğin ve savaşsever tutumlu bir yakınlaşış olmasaydı Fransız musikisi olduğu yerde saymaya devam edebilir, belki de başka Auber'ler, Thomas'lar, Adam'lar tarih boyunca birbirini kovalardı.

Fransız musikisinin yabancı baskılardan, özellikle Alman etkisinden kurtarılmasını sağlamak amacıyla kurulan *Société Nationale de Musique* (Ulusal Musiki Kurumu), "ars gallica" parolasıyla çalışmalarına girişti. Gö-

zetilen, Fransız sanatı dâvasını savunmak, bunun için de bütün ciddî Fransız eserlerinin icrasına ve halka tanıtılmasına başlamaktı. Kurucular arasında Franck, Massenet, Duparc, Fauré, Dubois gibi Paris'in musiki hayatının ileri gelen kişileri vardı; başkan, konservatuarın şarkı hocası Henri Bussine, başkan yardımcısı ise Camille Saint-Saens idi. İlk konser 25 Kasım 1871'de verildi ve programda Franck'ın trio'su da vardı. César Franck (1822-1890) kurumun başarısının somut bir örneğidir. O sıralarda Franck elli yaşına ulaşmış ve henüz önemli bir eser vermemiş, çıraklık çağını aşmamıştı. Bunun sebebi de yazdığı eserlerin halk karşısına çıkmasının besteciye sağladığı dürtüden Franck'ın yoksun olmasıydı. Nitekim kurum, başka Fransız bestecileri için olduğu gibi, Franck'ın yazdığı her eserin de çalınacağı güvencini sağlayınca besteci, bu dürtüye, birbiri ardına, en olgun, en derin eserlerini vermeye başladı. Böylece Paris Konservatuarı'nın gölgede kalmış, içine kapanık org öğretmeninin sonsuzluğa erişebilecek yetiler taşıdığı anlaşıldı.

Biçim ve kuruluş açısından César Franck, dönemsel biçimi *(forme cyclique)* geliştirmiş olmasıyla "düşünce çekirdeği" diye adlandırabileceğimiz tek bir düşünüden bütün melodik konularını ortaya çıkarıp bunları eserin son bölümünde tekrarlamasıyla anılır. Chabrier ve Fauré ile birlikte yirminci yüzyıl Fransız musikisinin başlıca davranışlarının temelini hazırladığı da tanınabilir. Öğretici olarak Franck, yetiştirmekle ödevlendirildiği kişilerin birtakım yöntemlere, reçetelere zorla uymalarını istemek yerine, onlara musiki sevgisini ve saygısını aşılayan, moda akımlardan, kolay başarılardan kaçınmalarını sağlık veren bir yaratış yönelticisiydi.

Franck, ulusal Fransız okulunun önderlerinden biri olmakla birlikte o da bir Wagner'ciydi. Öğrencileri gerçi bir süre, inatla, Franck'ın Wagner etkisinde olmadığı gö-

rüşünü savunmuşlardır ama ortada Franck musikisinin gerçeği vardır. Öte yandan Franck'ın Belçikalı olması, Alman ve Felemenk gelenekleri içinde büyümesi, kişiliğindeki Fransız özelliklerinin sarpilmesine engel olmuş ve bestecıyi Alman kimliğinin en belirli simgesi Wagner'e doğru sürüklemiştir. Ne var ki bu eğilim Franck'ın Wagner boyunduruğu altına girmesi, Wagner tutsağı olması sonucunu da vermiş değildir. Bir re minör senfoni, ya da bir fa minör kuintet, Bayreuth'lu ustanın kromatik dilini ve kalın, şişkin yazısını Fransız hafifliğine aşılamış, Fransızlara daha yoğun bir çoksesliliğin, daha koyu bir yazının tadını vermiştir. Fransız musikisi Wagner'den ancak. César Franck'ın aracılığıyla -bir de, daha sonra, Debussy'nin açtığı savaşın sonuçlarıyla- yararlanmış olmaktadır.

Franck çevresinde, özel durumda bir öğrenci topluluğunun ortaya çıktığını görüyoruz. Özel durum şuradadır ki, bu öğrencilerin hepsi musikiyle önceleri "amatörce" ilgilenip teknik yolunda beceri edinmeye sonradan karar vermiş kişilerdir. Bunların başlıcaları Henri Duparc (1848-1933), Ernest Chausson (1855-1899) ve Vincent d'Indy'dir (1851-1931). Duparc, hukuk eğitimini tamamladıktan sonra Franck'tan ders almaya başlamış, ne yazık ki kırk yaşına varmadan inmeli olmuş, seksen yaşına kadar yaşamışsa da yaratış hayatı pek kısa sürmüştür. Gene de Duparc adı on beş kadar şarkısıyla, bu ara *Chanson triste* *Phidylé* gibi melodileriyle, ölümsüzler arasına geçebilmiştir. Chausson da hukuk eğitimini bitirdikten sonra musikiye başlamış, onun da yaratış hayatı, kırk dört yaşındayken bir bisiklet kazası sonunda ölümü yüzünden pek kısa sürmüş, bununla birlikte bu kısa hayat başarılı geçmiş, bu ara si bemol senfonisi musiki çevrelerinde hayranlık kazanmış, keman ve orkestra için poemini ünlü kemancı Eugene Ysaye dört bucağa tanıtmıştı. Franck'ın öbür öğrencileri arasında verimliliğiyle ve bilimsel çalışmalarıyla da tanınmış Arthur Coquard'ın (1846-1910), su-

bayliktan ayrılıp kendini musikiye atayan ve bu yolda ancak beş yıl kadar çalıştıktan sonra genç yaşında ölen Alexis de Castillon'un (1870-1894), kısacık ömründe küçümsenmez yeteneğini ortaya koyan Guillaume Lekeu'nün (1870-1894), folklor çalışmalariyle de tanınan ve 1894'te d'Indy ile Schola Cantorum'u kuran Charles Bordes'un (1863-1909), hukuk eğitimini bırakıp önce Massenet ve Dubois'nın, sonra da Franck'ın öğrencisi olan, musikinin özellikle gizemci yanıyla bilinen Guy Ropartz'ın (1864-1955) adlarını sayabiliriz.

Vincent d'Indy'ye gelince, aydınlık, saydam, fakat kalıcı değeri olmayan bir musiki yazan bu besteci, Franck gibi öğretim alanında da önemli çalışmalar yapma fırsatı eline geçmişken, çevresinde Franck'ınkine benzer bir öğrenciler topluluğu kurulmuşken, katı, dar görüşlü ve kıskanç bir öğretim yolu tutması, öğrencilerinin kişisel özelliklerini ve imgelemlerini beslemek ve geliştirmek yerine, kısırlaştırması yüzünden, bir Chausson, bir Duparc -daha da gidelim, bir d'Indy bile- yetiştirememiştir. Bir Marcel Labey, bir Pierre Coindreau, bir René Castéra, bir Jean Cras adları önemle anılacak kişiler değildir. Bunlara kıyasla sözü daha sık edilen Alberic Magnard (1865-1914) ise musikiye yeni bir şey getirecek güçten yoksun olduğunu, bunun için seçtiği bir geleneğe, Wagner etkisine boyun eğmeyi uygun gördüğünü açıkça söyleme korkusuzluğunu göstermiştir. D'Indy'den ders alan besteciler arasında ancak bir Albert Roussel, önce uzun bir süre öğretmenin "maddeci" eğitiminin etkisinde kalıp kupkuru eserler yazdıktan sonra kişiliğini bulmuş, Edgar Varèse ise daha başlangıçta d'Indy öğretimine başkaldırmış, kendine başka yollar aramıştır. Roussel de, Varèse de yirminci yüzyıl musikisi bölümünde konumuz olacaktır.

Geleceğin Fransız musikisinin hazırlanmasına en güçlü etkisi olan bir musikişinas, Gabriel Fauré (1845-1924) asıl melodici yanıyla tanınır. Melodileri derken yalnız şar-

kılarını değil, öbür biçimlerdeki, oda musikisi, orkestra ve koro alanlarındaki eserlerinin melodik niteliklerini de anlatmak istiyoruz. Özellikle bu açıdan musikisinde, Grek ülküsünü gözetişinin bir sonucu olduğunu çoğu tenkitçinin tanıdığı, bir arılığa, bir yalınlığa, bir saydamlığa, hem de orantı ve denge kusursuzluğuna, yapı sağlamlığına ulaşmaya çalışmıştır. Musikisi armonik açıdan da yenileyici olarak görülür.

Fauré konservatuarda değil, Niedermayer okulunda yetişmiş bir musikişinastır. Söz konusu okul, din musikisi eğitimi sağlayan ve konservatuarın tersine, klâsik tonalite içinde bir eğitim vermek yerine kilise makamlarını öğreten bir okuldur. Denebilir ki Fauré öğrenimini bu okulda yapmamış olsaydı armoni diline belki de, bu konuya başka bir açıdan yakınlaşmanın sağladığı yenilikleri getiremeyecekti. Fauré'nin daha sonra konservatuar öğretmenliğine ve yöneticiliğine atanması, öğrencilerine, konservatuar geleneğine uygun bir eğitim yanında, klâsik tonalite dışında kalan bir musiki gramerinin tadını tattırmasına da fırsat verdi. Bununla birlikte Fauré öğrencilerine şu ya da bu dili inatla öğreten, onları sınırlayan bir öğretici değildi; öğrencilerinin kişiliklerine saygı gösterir, her şeyden önce onların kendi yaratılışlarına, kendi vergilerine uyan bir yolda ilerlemelerini gözetirdi. Hem, Fauré'nin kendi evrimine göz atarsak onun da, katı, kesin, dar inançların ve günün geçerlikteki etkilerinin ve baskılarının dışında gelişmiş olduğunu görürüz.

Fauré'nin musikisinin değeri üzerinde bugün tartışmalar süregelmektedir. Fransa dışında bu besteci büyük bir ilgi görüyor sayılamaz. Musiki tarihinin dönüm noktasında yer alan bir besteci olması sebebiyle eserlerinde -inandırıcı, tutarlıklı bir bütün içinde yer almış bile olsalar- çelişik ögelerin bulunması, armonik yeniliklerinin Gounod'ya, Lalo'ya bağlanabilir bir dil içinde gelişmesi ve bu ileri ögelerin uysal, inatçılığı, çarpıcılığı olmayan

soğukkanlı bir anlatımın aracı olması Fauré'nin ilk bakışta bir ilerici olarak tanınmasını güçleştirmektedir.

Fauré'nin yakın dostu ve Niedermayer Okulundan arkadaşı André Messager (1853-1929) ise hafif, tatlı, sevimli melodileriyle seçkinleşen bir komik-opera ve operet bestecisidir. Bu alanlarda "ars gallica" ülküsünü gerçekleştiren taslamasız, büyüklüksüz bir yaratıcıdır.

RUSYA'DA ULUSAL MUSİKİ

On dokuzuncu yüzyıldan önce Rusya'nın üstünde önemle durulacak, kendine özgü bir sanat musikisi yoktu. İtalyan ve Fransız operacıları, Alman konser musikişinasları Rusya'nın musiki hayatını dışardan besliyorlardı. Bu ara Catterino Cavos adlı bir Venedikli de Rus folklorundan yararlanarak bir opera bestelemişti. İlk ulusal Rus musikisini yazan besteci diye Mihayl İvanoviç Glinka (1804-1857) gösterilir. Glinka, John Field'den aldığı piyano dersleri dışında kuram dersleri de almışsa da, musikiyi daha çok kendi kendine öğrenmiş, hele bestecilik alanında kendi çabalarıyla bir tekniğe ulaşmıştır. Glinka'dan önce de gerçi Rusya doğumlu birkaç besteci ulusal bir musiki yolunda birtakım çalışmalar yapmışlardı. Fakat onların deneylerini, görgülerini daha tutarlıklı bir bütün içinde birleştiren ve ulusal Rus musikisinin temelini atan Glinka'dır. *Çar İçin Bir Hayat* ve *Russlan ile Ludmilla* operaları, Rus konularını işleyen ilk operalar olarak gösterilebilir. Berlioz, Glinka'nın yetilerini övenlerin başında gelir ve özellikle bestecinin, seçtiği konunun özelliklerine uygun bir musiki yazmaktaki başarısına dokunur.

Rusya'nın bir yandan olağanüstü zenginlikteki halk musikisi, öte yandan da eski makamların ve puta tapılan günlerin kalıntısı bir dinsel tören musikisi vardı. Napoléon savaşlarının etkisiyle uyanan ulusal bilinç; edebiyatta Puşkin, Dostoyevski, Gogol ve Turgenyev'in eserle-

rinde folklora doğru bir eğilimi geliştirdiği gibi, musikide de Glinka ve Aleksander Dargomiyski'yi ülkenin halk musikisine yöneltmiştir. Glinka ve Dargomiyski'yi de "Rus Beşleri" adıyla anılan öbek izlemiştir.

Öbeğin kurucusu Mili Balakirev (1837-1910), öbür üyeler arasında sağlam musiki eğitimi görmüş ve musikişinas olmak için hayata hazırlanmış tek kişiydi. Ulusal musiki savını sürdürmek ödevine Glinka'nın etkisi altında inanmış, çevresini alan gençlere bir yandan batı musikisinin ögelerini, öte yandan da Rus halk musikisinin kullanılış yöntemlerini öğretmiştir. Düzenlediği konserlerde gerek kendi eserlerinin, gerekse çevresindeki bestecilerin eserlerinin çalınmasını sağlamış, böylece yeni Rus musikisinin topluma yayılmasına da önayak olmuştur. Biraz da, musikinin kamuya ulaştırılması yolunda yaptığı uygulayıcı çalışmaların doğrudan doğruya bestecilikle uğraşmaktan kendisini alıkoyması yüzünden, Balakiref'in eserleri sayıca az, değerce tutarlıksızdır. *Thamar* senfonik şiiri ve *Islamey* piyano eseri bugün en çok tanınan eserleri arasındadır.

Beşlerin basın temsilcisi, çocukluğunda gördüğü musiki eğitimini bir yanda bırakıp askerî mühendislik yoluna giden, sonra beşlere katılan César Cui (1835-1918) yazılarıyle yeni Rus musikisinin batı dünyasında tanınmasında önayak olmuştur. Operalarında kendine özgü melodik çizgiler ve armonik buluşlar varsa da Cui, beşlerin en önemsiz üyesidir.

Musikide ulusalcılığın, teknik yetersizliğin bir özürü olamayacağını savunan Nikolai Rimski-Korsakof (1844-1908) deniz subayı olarak eğitim görmüş, kendi kendine musiki de çalışmış, Balakiref'i tanıdıktan sonra bestecili̇ği hayat yolu diye seçmişti. Sonra, St. Petersburg Konservatuarı'nın bestecilik öğretmenliğine atanan Rimski, böyle bir ödevin gerektirdiği teknik yetkiyi taşımadığını görmüş, kendi kendini yeniden yetiştirme yolunda sıkı bir düzene girmiş ve bunun sonucunda beşlerin en usta bes-

tecisi olarak yükselmiştir. *Capriccio Espagnol, Şehrazat, Rus Paskalyası Uvertürü* gibi eserlerinin de gösterdiği gibi musikisi özellikle çalgılama ustalığı açısından ilgi çeker. Rimski, hem de, *Kar Kızı* gibi, *Sadko* gibi ulusal Rus operasının demirbaşları arasına girmiş sahne eserleri de bestelemiştir.

Rimski, orkestralama ustalığını, beşlerin arasındaki büyük deha Modest Musorgski'nin (1839-1881) eserlerinin yeniden orkestralanmasında da kullanmıştır. Kimi tenkidçi, pek yerinde olarak, böyle bir düzeltmenin gerekmediğini, bu ara Musorgski'nin en başarılı operası *Boris Godunof*'un el değmemiş durumunun, bütün kabalığına, bütün acemiliğine rağmen, daha etkileyici olduğunu öne sürer. Nitekim Musorgski, bütün büyük besteciler arasında, teknik yeteneği en zayıf olanıydı ama, bu yetersizlik hiçbir zaman bestecinin kendini anlatmasına engel olmamıştır. Seçtiği gereçler ve bunları kullanışı, anlatım amaçlarına uygundur. Musorgski'nin musikisinde hiçbir duygu, işçilik kusuru yüzünden açıklanamamış değildir. Musorgski, anlatım ortamlarını da çoğaltmak istememiş, yalnızca ya kendi içinden sezdiği, ya da dışarıdan kulağına gelen "duygu çığlıklarını" musikinin aracılığından yararlanarak sunmak istemiştir. Musorgski'nin güçlü kişiliği ve kendine özgü anlatımı yanında teknik sorunları pek önemsiz, pek küçük sorunlar olarak kalır. Bugün, Musorgski'nin bıraktığı az sayıda eserin, bir *Çıplak Dağda Gece*'nin, bir *Boris Godunof*'un, bir *Sergideki Resimler*'in Rimski'nin, ya da Ravel'in, ya da Şostakoviç'in teknik ustalığının sonucu "düzeltilmiş, cilâlanmış" durumlarda dinleyiciye ulaştırılması herhalde Musorgski kişiliğinin küçük bir oranda bile olsa, dinleyiciye ulaşmasına engel olmaktadır. Daha saf, daha yalın, daha gerçek bir Musorgski, *Sergiden Tablolar*'ın piyano versiyonunda, *Boris Godunof*'un pek seyrek sunulan ve doğrudan doğruya bestecinin kaleminden çıkmış, el değmemiş versiyonunda, özellikle de şarkılarında belirir. Hele şarkılarında Musorgski, mu-

sikiye doğru gerçekçi yakınlaşışını insan sesinin, konuşmanın "gerçekçiliğiyle", doğallığıyla, konuşmadaki melodik ögelerle gerçekleştirdiği için, bu ortam bestecinin kişiliğinin en belirli bir yankısını sağlar.

Musorgski, askerlikten ayrılıp musikiye kapılanmıştı. Beşlerin beşinci üyesi Aleksander Borodin (1833-1887) ise bir yandan asıl mesleği kimyacılığı, öte yandan da bestecilığı sürdürüp götürmüştür. Kimyacılıkta da başarı kazanmış olmakla birlikte bugün herkes Borodin'i kimyacı diye değil de, *Prens Igor*'undaki, *Orta Asya Steplerinde*'ki, re majör kuartetindeki melodilerle anar. Bununla birlikte kimyacılık hayatı, eserlerini hızla bitirmesine engel olmuş, bu ara "Prens Igor"un bestelenmesi yirmi yıl sürmüş ve eser bir türlü tamamlanamamıştır. Rus beşlerinin çoğu gibi Borodin de az sayıda eser vermiştir. Bir Musorgski gibi, musiki dilinin yenileyicisi sayılamaz. Fakat Rus musikisini zenginleştirmek ve dünyaya yaymak yolunda bu az sayıdaki eserin görevi çok büyük olmuştur.

Beşlerin çağdaşları arasında Anatol Lyadof (1855-1914) ve Aleksander Glazunof (1865-1936), birincisi senfonik şiirleriyle, öbürü özellikle keman konçertosuyla ün kazanmışlardır. İkisi de Rimski'nin öğrencisi, ikisi de öğrendikleriyle yetinen, gelenek yolunda yürüyen, musik sanatına önemli hiçbir şey kazandırmamış bestecilerdir.

Beşler öbeğinin çok daha seçkin bir çağdaşı Peter İlyiç Çaykovski'yi (1840-1893) Rus ulusalcılığını yansıtmayan, yabancı eğilimlerin, özellikle Alman etkisinin simgesi bir besteci diye göstermek alışkanlık olmuş çıkmıştır. Bu görüş ancak, Çaykovski'nin, beşlerinkinden ayrı eğitimi açısından doğrulanabilir. Yoksa Çaykovski de Rus halk musikisinden yararlanmıştır; Çaykovski de musikisinde Almanlığın, ya da İtalyanlığın değil, Rusluğun ulusal kimliğini yansıtır. Bir yandan beşler, yetersiz tekniklerini amaçlarının gerektirdiğince geliştirmeye çalışıp, bir Rus musikisi, halka yönelmiş ileri bir Rus musikisi yolunda çalışmalar yaparken öte yanda da iki kardeş mu-

sikişinas, Anton ve Nikola Rubinstein, tepkici denebilecek bir yolda, Alman ve genel olarak Avrupa klâsikçiliğinin ögelerinin öğretilmesini gözeten bir eğitim çalışmasına girişmişlerdi. Çaykovski'yle beşler arasındaki başlıca ayrılık işte bu öğrenim kaynağı ayrılığında kendini göstermektedir. Yoksa Çaykovski'nin musikisi, bestecinin gördüğü öğrenime rağmen, öğretmeni Anton Rubinstein'ın kendi musikisinin tersine, kaskatı bir geleneğin ürünü değildir. Tepkici, gerici olmaktan çok uzaktır. Öte yandan Çaykovski'nin aşırı duygulu bir kişi olması da geleneklerin kısır sınırları içine kapanmasına engeldi.

Çaykovski'nin musikisi üzerindeki görüşler çatışır. Kimi, Çaykovski'nin anlatımını bayağı görür ve bu musikinin etkisini özür dileyerek tanımak zorunda kalır. Kimi de onu, musiki yaratıcılığının en büyük ustalariyle bir tutar. Genellikle musiki bilginleri ve tenkidcileri değil, orta dinleyici Çaykovski'nin değerini daha iyi anlamıştır. Bununla birlikte günümüzde, Stravinski gibi saygın bir bestecinin Çaykovski'yi bir üstün usta sayması, "seçkin" çevrelerde de Çaykovski'ye hoş görücü bir gözle bakılmasını sağlamıştır. Denebilir ki, bu bestecinin musikisinde çoğu kere "bayağı" diye tanıtılmaya çalışılan anlatım, Slav ırkının niteliklerinin bir belirtisi diye görebileceğimiz, bir duygu yoğunluğunun sakıncasızca ortaya konmasının sonucudur. Çaykovski'de bayağılık diye gösterilen sayfalarla bir batılı bestecinin soğukkanlı ve amaçlı bayağılıkları arasındaki nitelik ayrılığı bu görüşü doğrulayabilir. Çaykovski'nin musikisindeki ilkel duyguların, tutkuların, çapraşık yollara sapmadan, dosdoğru, korkusuzca anlatılması, bu bestecinin musikisine olağanüstü etkileyiciliğini sağlamaktadır. Son üç senfonisinin köklü kötümserliği, Romeo ile Juliet'inin yoğun aşk duyguları, *Fındıkkıran* bale musikisinin taşkın sevinci herhalde, kendi başlarına, küçümsenecek, kötülenecek duygular değildir. Bu duyguların ustaca bir teknikle sunulduğu da unutulmazsa Çaykovski'yi nesnel açılardan kötülemek güçleşir. Çay-

kovski'nin bu artamlarına, *Evgeni Onyegin* gibi, *Maça Kızı* gibi operalarında sunduğu dramatik durum bilincini de ekleyelim.

Çaykovski'nin doğrudan doğruya etkisi altında kalmış besteciler arasında Sergey Taneyef (1956-1915), Arton Arenski (1861-1906), Mihayl İvanof (1847-1927) yanında özellikle Sergey Rahmaninof (1873-1943) sayılmalıdır. Rahmaninof'un yirminci yüzyılda yaşadığı yıllar, bir önceki yüzyıldakilere kıyasla gerçi daha çoktur. Fakat Rahmaninof, hele 1930'dan sonra yazdığı eserlerinin şurasında burasında "modern" bir besteci sayılmasına fırsat verecek bir davranışın belirtilerini vermişse de, musikisi on dokuzuncu yüzyıl Rus romantisminin bir simgesidir. Piyano konsertolarının (özellikle ikinci ve üçüncüsünün), senfonilerinin, "Paganini Temi Üzerine Rapsodi"sinin de gösterdiği gibi Çaykovski'den bu yana hiçbir Rus bestecisi, Rahmaninof kadar duygulu, etkileyici, dokunaklı bir musiki yazmamıştır. Yalnız bu kadarla değil, Rusya henüz Rahmaninof öneminde bir besteci yetiştirmemiştir. Bütün dünyada katına güç erişilir bir piyano virtüozu olarak da ün yapan Rahmaninof, yorumcu olarak da, bestecliğinin değeriyle uyumlu bir musikişinastı. Rusya'daki Bolşevik devriminden sonra yurduna dönmeyen, Amerika'ya yerleşen Rahmaninof'un duygularına yurt özleminin sızısı da eklenmiş ve musikisini bu bakıma bir başka sürgünün, Chopin'in musikisine daha da benzeten bir öge olmuştur.

ÇEK, İSPANYOL VE SKANDİNAV OKULLARI

Bohemya'nın (bugünkü adıyla Çekoslovakya'nın) ulusal musikisinin kurucusu Bedrich Smetana'dır (1824-1884). Komik operası *Satılmış Nişanlı*, Beethoven'in ünlü operasına olan benzerlikleri dolayısiyle "Bohemya Fidelio'su" diye adlandırılan *Dalibor*'u, *Ma Vlast (Vatanım)* adı altında toplanmış altı tane senfonik şiirlik dizisi Smetana'ya ulusal besteci olarak özel bir önem kazandırmıştır. Musi-

ki dünyasına, Alman-İtalyan operaları arasındaki çatışma dışında da bir şeyler yapılabileceğini, "ulusal opera" diye adlandırlabilecek bir türün de söz hakkı olabileceğini öğretenlerin başında Smetana gelir.

Bununla birlikte, bir yandan Wagner ile Liszt'in Smetana'nın musikisindeki ezici etkisi, öte yandan daha yüksek, daha soyut bir musiki ülküsünün ulusal ülkülerin verdiği kaçınılmaz safdillik ve gözüyaşlılık içinde boğulup gitmesi yüzünden Smetana, bir ulusal musiki öncüsü olmaktan daha ileri bir seçkinliğe ulaşamamıştır. Yol gösterdiği vatandaşları arasında özellikle Antonin Dvorak (1873-1904), yurdunu daha büyük bir başarıyla temsil etmiş bir bestecidir. Dvorak, yeni bir yol aramayan, yeni bir dil geliştirmeye çalışmayan, içine doğduğu gibi, yalın, girdisiz çıktısız, duygusal bir musiki yazmak isteyen bestecilerdendir. Eserlerinde yalnız yurdunun halk musikisini yansıtmakla kalmamış, Amerika'da geçirdiği yıllarda yeni dünyanın halk musikisiyle de ilgilenmiş ve en başarılı eserlerinde (bu ara "Yeni Dünya"dan" adıyla tanınan senfonisinde) Amerikan folklorundan yararlanmış, böylece hem de bir ulusun musikisinin ille de o ulusun, o toplumun yetiştirdiği sanatçılarca yazılması gerekmediğini göstermiştir. Dvorak'ın Amerika'da verdiği eserler, on dokuzuncu yüzyılın Amerikan bestecilerinin eserlerine kıyasla çok daha başarılı, hem de çok daha "ulusal" bir Amerikan musikisinin örnekleridirler.

"Bohemya'nın Musorgski'si" diye anılan Leos Janacek'e (1854-1928) bu yakıştırma, Janacek'in de Musorgski gibi, operalarında ve şarkılarında, konuşmanın melodik ve ritmik çizgilerini musikinin bir ögesi olarak kullandığı için uygun görülmüştür. Moravya köylü musikisinden yararlanan Janacek, en ünlü operalarından ikisinde, *Jenufa*'da ve *Ölüler Evinden*'de bu yeni dili başarıyla kullanmış, çalgı musikisi eserlerinde bile konuşma dilinin özelliklerini beste dilinin ögeleri olarak kullanmıştır.

İspanya'da ulusal bilinci uyandıran Felipe Pedrell (1841-1922) geleneksel şarkıları, kilise musikisini, lavta musikisini ve çingene musikisini baştanbaşa taramış, böylece İspanyol bestecilerinin yararlanacakları bir gereç toplamı ortaya çıkarmıştır. Pedrell ile birlikte Francisco Barbieri (1823-1894) ve Federico Olmeda (1865-1909) da çağdaşlarına, ulusal bir İspanyol musikisinin ne yolda gelişebileceğini göstermişlerdir. Bu çalışmalar en başarılı ürünlerine, İspanyol halk musikisini, yirminci yüzyılı hazırlayan yeni yöntemlerle birleştiren Isaac Albeniz'in (1860-1909), İspanyol halk musikisinden çıkma bir piyano üslûbunun kurucusu Enrique Granados'un (1867-1916) ve Pedrell'in öğrencisi, İspanyol bestecilerinin en önemlisi Manuel de Falla'nın (1876-1946) eserlerinde ulaşmıştır. Fransız izlenimcilerinin, özellikle Debussy'nin etkisinde tekniğini geliştiren Falla, yirminci yüzyıl başının devrimci çalışmalarına üslûbunu açık tutmuş olması bakımından, bir yirminci yüzyıl bestecisidir. *Üç Köşeli Şapka, Büyü ile Aşk* gibi bale eserlerinin, *Pedro Ustanın Kukla Oyunu* ve *Kısa Hayat* gibi operalarının, *İspanya Bahçelerinde Geceler* adlı piyano ve orkestra eserinin yanında asıl 1926 yılında yazdığı klavsen konsertosu, Falla'nın biçim ve çalgılama alanlarındaki deneyiciliğinin bir örneğidir.

Kuzey ülkelerine gelince, 1870 yılında Liszt Roma'da Edvard Grieg (1843-1907) ile tanıştığında ona da yurdunun halk musikisini araştırmasını, incelemesini ve eserlerinde kullanmasını salık vermişti. Bilinçli ulusalcılık, Norveçli Grieg'in musikisinde en etkileyici anlatımlarından birini bulur. Almanya'da edindiği sağlam bir teknik görgü, piyano konsertosunun, *Peer Gynt* sahne musikisinin, Norveç halk danslarının da tanımladığı gibi, Grieg'de halk musikisi tadıyla ve şiir dolu, geniş imgelem ürünü bir anlatımla birleşmiştir. Norveç'in öbür ulusal bestecileri arasında Christian Sinding'in (1856-1941), Jhoann Svendsen'in (1840-1911) adlarını sayıp geçebiliriz.

İsveç, Grieg çapında bir besteci yetiştirmiş değildir. Ulusal okulun kurucusu sayılan Johann Andreas Hallen (1846-1925) ulusal bilinci Wagner terimleriyle gerçekleştirmeye çalışmıştı. Onun yolundan yürüyen İsveçliler arasında ancak Hugo Alfven (1872-) senfonilerine, senfonik şiirlerine ve özellikle İsveç Rapsodilerine dayanarak uluslararası bir üne ulaşmıştır. Danimarka'da da ulusal akımlar, asıl bir yirminci yüzyıl bestecisi diye görmemiz gereken Carl Nielsen'e varana kadar ancak Niels Gade'nin (1817-1890) tatlı romantisminde bir yol bulabilmiştir.

Finlandiya'da ulusal bilinç Jan Sibelius'un (1865-1957) musikisinde uluslararası bir sözcü bulmuştur. Ulusalcılığı yanında Sibelius, hem de romantik, klâsik ve izlenimci tanımlarına da uyan bir musiki yazmıştır. Senfonik şiirlerinde Fin destanı *Kalevala*'dan yararlanan Sibelius, senfonilerinde daha çok biçim çalışmalarıyla seçkinlik kazanmıştır. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar yaşayan Sibelius, yüzyılımızın ilerici akımlarına sırt çevirmiş, kimi tenkidcinin haklı olarak bayağılıkla suçlandırdığı bir musiki yazmış, hem de yüzyılın ilk çeyreğinden sonra çalışmalarını durdurmuş, bununla birlikte bütün dünyada gittikçe artan bir ün yapmış bir besteciydi. Ün ve önemleri Sibelius'ünkiyle kıyaslanamayacak öbür Fin bestecileri arasında Karl Collan (1828-1871), Erkki Melartin (1875-1937) ve Selim Palmgren'in (1878-1951) adlarını sayabiliriz.

AMERİKA'DA ROMANTİSM

Avrupa örneklerine uygun musiki Amerika'da on sekizinci yüzyılda bestelenmeye başlanmış, bir yandan William Billings (1746-1800) ve Francis Hopkinson gibi Amerikan doğumlu besteciler, öte yandan William Tuckey (1708-1781), Alexander Reinagle (1756-1809) gibi Avrupadan göç edenler, Avrupa musikisini yeni dünyada yan-

artan eserler vermişlerdir. On sekizinci yüzyılda olduğu gibi, on dokuzuncu yüzyılda da Amerika'da sayıları gittikçe artan bestecilerin yazdığı eserlerin çoğunluğu, Avrupa'nın soluk bir kopyasıdır ve Avrupa'da büyük ustaların gölgesinde kalmış sayısız bestecinin yazdıklarından daha öteye gidememiştir.

Bununla birlikte, bir yandan Avrupa'nın musiki kültürü Amerika'ya taşınadururken, bir yandan da Amerika'yı musiki yaratılıcığı haritasına yerleştiren birkaç besteci de on dokuzuncu yüzyılda Yeni Dünyada boy vermeye başlamışlardır. Hernekadar William Henry Fry (1813-1864) ya da John Knowles Paine (1839-1906) gibi bestecilerin musikisi, bu bestecilerin çağlarındaki ünlerine rağmen bir büyük ülkenin gitgide Avrupa musikisinin gelişmişliğine yaklaşan musikisinin örneği diye gösterilemezse de, hernekadar bir Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) çağında piyanist olarak Liszt'inkine yakınlaşan bir ün yapmış ve eserleri de büyük ün kazanmışsa da, Yeni Dünyanın ilk -ve on dokuzuncu yüzyıl akımları içindeki tek önemli bestecisi olarak Edward MacDowell'i (1861-1908) göstermek zorundayız. MacDowell musikisinde hernekadar arasıra folklora, özellikle Kızılderili folkloruna ("Indian" süitinde, ya da piyano parçalarında olduğu gibi) yönelmişse de, bir ulusal besteci olarak gösterilemez. MacDowell ulusal bir musikiye inanmadığı, ulusalcılığın salt sanat anlayışı içinde hiçbir yeri olamayacağını öne sürdüğü gibi, musikisi de, Fransa ve Almanya'da gördüğü eğitimin de etkisiyle, musikinin evrensel yöntemlerinin ve değerlerinin bir yankısıdır. Özellikle piyano için yazdığı iki konserto, taşıdıkları uslûp benzerlikleri dolayısıyle kıyaslayabileceğimiz Liszt ve Grieg konsertolarının yanında yer alabilecek değerde eserlerdir.

BRAHMS, MAHLER VE STRAUSS

On dokuzuncu yüzyılın sonu bir bakıma da musiki

sanatının evriminde bir çağın sonu, fakat aynı zamanda da yeni bir çağın başlangıcıdır. Yüzyılın ikinci yarısının üç bestecisi, çağ sonunun bu özelliklerinin simgesidirler. Brahms, kesin olarak, musiki sanatının o güne kadarki geçmişinin bir özetini yapmaktadır. Öteki iki besteciyse, genel durumları bakımından yüzyıl sonunu yansıtmaktaysalar da, bir yandan da musikinin gelecekte geçireceği serüvenlerin bir önsezisini vermektedirler.

Bir olaycık anlatılır: Brahms ile Mahler bir gün kırda dolaşıyorlar ve sanatları üzerinde konuşuyorlar. Brahms yakınıyor. Diyor ki, musiki sanatı Bach ile, Mozart ile, Beethoven ile, Schubert ile doruğuna varmıştır; bu artık bir daha tekrarlanması beklenmeyecek bir olaydır. Mahler karşı durmaktadır Brahms'ın bu görüşüne. Onun kötümserliğini paylaşmamaktadır. Tartışmalarını sürdürüp götürürken iki dost bir çağlayanın yanından geçerler. Mahler birden durur. Çağlayanı gösterir: "İşte, der, son damla akıyor şimdi öyleyse..." İki bestecinin görüşlerini, kişiliklerini, hem de sanatlarına karşı tutumlarını çok iyi anlatan bir küçük öykü.

Gerçekten Johannes Brahms (1833-1897), kendinden önceki ustaların musiki sanatını ulaştırdıkları yerden söz ederken bir yandan da bu sanatın evrimini kendisi kadar hiç kimsenin anlamamış olmasıyla da övünürdü. Brahms yalnızca bu övünmeyle kalsaydı, görüşünü kendi musikisinde yansıtmasaydı, görüşüne yalnızca düşünceler yüzeyinde küçük bir önem verir, geçerdik. Ne var ki Brahms'ın musikisi de görüşlerine uymaktadır. Kendinden önce yaşamış olan büyük ustaların musiki sanatına kazandırdıklarından çıkabilecek bütün sonuçlar Brahms'ın musikisinde bütün anlamlariyle, bütün gerekleriyle ele alınmış, birleştirilmiş, özetlenmiştir. Bu bakıma Brahms artık, musiki sanatının evriminin kendi gününde varmış olduğu durum içinde bir "sonsöz" söylemiştir ve noktayı basmıştır. Artık yeni bir çağ açılmak üzeredir. Bhahms'tan sonraki besteciler, romantik, klâsik, ya da klâsik ön-

cesi çağların geleneklerine sırt çevirmek, bu tümü yeni sonuçlara varmak amaciyle ele almaktan kaçınmak zorundadırlar. Çünkü, söz konusu tümden gelerek, bulabilecekleri yeni bir anlatım gereci, geliştirebilecekleri yeni bir biçim kalmamıştır. Brahms, yapılacak her şeyi yapmış, söylenecek her sözü söylemiştir. Bu açıdan, yirminci yüzyılın yeni klâsikçilik akımının musiki sanatına önemli bir yeni öge getirmemiş olduğu söylenebilir. Musikinin gerçek yeni klâsiği, Johannes Brahms'tır. Öyle ki, Brahms örneği yirminci yüzyıl bestecilerini konserto yazmaktan, senfoni yazmaktan, kuartet yazmaktan kaçınmaya zorlayacak kadar güçlüdür. Bu ortamlarda, ya da Brahms'a varana kadarki musikinin daha başka ortamlarında musiki yazacak olan besteciler, Brahms'ın karartıcı gölgesinin içinde küçülüp gitmekten kurtulmak için, söz konusu ortamların geleneklerle belirli hiçbir ilintisi olmayan gereklerini arayıp bulmak zorundadırlar.

Brahms, yirmi altı yaşındayken Leipzig'de, birinci piyano konsertosunu ilk olarak çaldığında, eser prostestolarla karşılanmıştı. Öne sürülen görüşlerin başında Brahms'ın bağımsızlıkla biçim araştırmalarına girişmiş olduğuydu. Çoğunluğun o zamanlar göremediği, Brahms'ın bağımsızca değil, fakat konserto biçiminin özelliklerini gözeterek, onlara bağlanarak eserini hazırlamış olduğu, yalnız bu biçimin verilerinin daha nelere yol açabileceğini araştırmaktan geri kalmamasıydı. Bu eserdeki piyano yazısının hafif ve akıcı olmaması, gösteriş gözetmemesi, eserde genel olarak kolay etkileyiciliğin denenmiş yöntemlerinin uygulanmamış olması karşıt görüşlere yol açmıştı. Yoksa Brahms, geleneğin verilerini, sonraki eserlerinde de yapacağı gibi, bir yandan yapı sağlamlığı ve kuruluş tutarlılığı, öte yandan da iç anlamın gerçekleştirilmesi ve ulaştırılması uğruna kullanmıştı.

Nitekim Brahms, eserlerini hep, yerleşmiş biçimlerin sağladığı temel üzerine kurmuştur. Tonalite ilintilerinden kaçmamış, ritmlerinde ve musikinin genel biçilişinde hep

varolan örnekleri gözönünde tutmuş, onlardan ayrılmamıştır. Bunun için Brahms, bir devrimci değildir. Biçim üzerinde elde edilecek egemenliğin daha büyük bir özgürlüğe yol açacağını öne süren Schumann'ın görüşüne uyan Brahms, biçimler üzerinde sağladığı üstün egemenlikle anlatım özgürlüğünün, romantik anlatımın doruğuna ulaşmıştır. Brahms için, musikinin biçimle, dille ilgili gereçlerinde bir yenilik yalnız gereksiz değil, aynı zamanda kaçınılması gereken bir davranıştı. Eserinin yüceliği ve amacının, büyüklüğü karşısında Brahms'ı bu açıdan yermek doğru olmaz. Kendinden önceki ustaların hepsinin başarısını, hem de onların kendi yollarında, kendi sınırları içinde aşmak gibi çetin bir işe girişmiş bir sanatçının başka bütün kaygılara yan çizmesini değil yalnız hoş görmek, üstelik de gerekli bulmak uygun düşer.

Brahms klâsik ustalığın doruğu olduğu kadar, romantik anlatımın da en üst, en derin, en soylu simgesidir. Bununla birlikte Brahms'ta romantik davranışın birtakım dış görünüşleri yoktur. Özellikle, edebiyattan esinli musiki yazmak, musiki dışı olayları ve görünüşleri anlatmak, "program musikisi" yazmak Brahms'ı ilgilendirmemiştir. Birkaç şarkısında, kullandığı şiirin anlamlarını musikisiyle çizmesi dışında eserlerinde -senfonileri, oda musikisi eserleri, koroları- hep, romantik davranışın "maddi" görünüşlerini değil, soyut anlatımların, derin duyguların süreli heyecanların, feylesofça düşünüşlerin gelişmiş bir biçim çalışması içinde sunulmasını gözetmiştir.

Brahms'ın tek bir opera bile yazmamış olması, romantismin dış görünüşlerine karşı olan ilgisizliğinin bir tanıtıdır. Somut, gerçek olayları anlatmak zorunda olan bir musiki, onun amacı değildi. Gerçi Brahms, opera yazmak istemiş, birkaç libretto'yu gözden geçirmiştir ama, sonuçta tiyatro sahnesini kendi musiki eğilimlerini gerçekleştirebilecek bir ortam saymamış ve opera yazmaktan vazgeçmiştir. İçe dönük, kendi başına düşünen, yalnız ki-

si Brahms, sahnenin dıştanlığını, tiyatro sahnesinin kendi somut gerçeklerini huylarına, görüşlerine aykırı saymış, salt ve soyut bir musiki anlayışına bağlanmayı seçmiştir.

Kendini herkesten üstün tutma huyu Brahms'ı senfoni ortamına biraz geç götürmüştür. Karşısındaki Beethoven örneğinin yanında küçük düşmekten kaçınma kaygısı, orkestra aracına ve senfoni düşünüşüne iyice egemenlik sağlayacak bir olgunluğa varmadan senfoni yazmaktan Brahms'ı alıkoymuştur. Nitekim Brahms, ilk senfonisini ortaya çıkardığı zaman kırk yaşını aşmıştı. Bu ilk senfoni, bütün ilk senfonilerin çok uzaktan en başarılısı olması bir yana, Beethoven'in dokuz senfonisinin topuna birden her bakımdan taş çıkartan bir eserdir. Brahms, orkestra musikisi alanındaki ilk deneyini yirmi altı yaşındayken yazdığı serenade'larında yapmıştı. Fakat bestecinin senfonilerinden önce orkestra ortamındaki en önemli eseri, Haydn'ın olduğu sanılmış bir tem üzerine, Antonius korali üzerine yazdığı orkestra çeşitlemeleridir. Çeşitleme (variation) biçiminde Brahms daha önce iki tane koskoca piyano eseri vermişti. Biri Haendel'n, öbürü de Paganini'nin birer temine dayanan çeşitlemeler... Yalnız bu eserleri bile Brahms'ın bir temi türlü görünüşlere, türlü duygulara büründürmek yolundaki olağanüstü hünerinin örneğidirler. Hem Brahms senfoniyi denemeden önce çoğunlukla, kendi çalgısı için, piyano için musiki yazmayı bir sakınca gereği olarak görmüş, bununla birlikte piyano eserlerinde de orkestra yazısının özelliklerine yakınlaştırılacak bir yazıyı, hele büyük biçimleri denemiştir. Piyano sonatları Brahms'ın kendini senfoniye nasıl hazırladığını incelemek isteyen çözümcülere yeteri kadar veri sağlarlar. Bu bakıma, önemsiz eserlerini olsun, önemli eserlerinin taslaklarını olsun yokeden Brahms'ta yaratıcı oluşumun ne yolda geliştiğini incelemek isteyenler ancak, bestecinin olmuş eserlerine bakarak bu yolda bilgi edinebilirler.

Brahms'ın gençliğinde kendini senfoniye hazırlıksız sayması, bir yandan önce bir senfoni olarak tasarladığı ilk konsertosunu sonradan daha iyi tanıdığı bir ortama, piyano konsertosuna çevirmesini gerektirdiği gibi, öte yandan da piyano sonatlarında olsun, oda musikisi eserlerinde olsun, onu Beethoven'den daha üstün bir duruma yükseltecek olan hazırlığını, yöntemli ve bilinçli olarak adım adım ilerletmesine yol açmıştır. Oda musikisi ortamının, gene Brahms gününe kadar belirmiş özellikleri, demektir ki bu ortamın gerektirdiği anlatım içtenliği, üslûp arıklığı ve kullanılan çalgıların sayısının az olmasının gerektirdiği gereç tutumluluğu, Brahms düşünüşüne tıpıtıpına uyan şeylerdi. Bu yüzden Brahms'ın oda musikisi ürünlerinin hepsini, bu bestecinin kişiliğinin yapısını tam bir uygunlukla yansıtan eserler olarak sayabiliriz. Bu eserlerinin tümünde Brahms bir yandan kuruluş sağlamlığıyla, orantı uygunluğuyla, öte yandan da anlatım yeğinliğiyle ve imgelem genişliğiyle, demektir ki sanatçı kişiliğini nitelendiren bütün ögelerin bütün belirliliklerıyle ortaya çıkarılmış olmasıyla kendini gösterir. Denebilir ki Brahms başka hiçbir şey yazmamış olsaydı bile oda musikisi eserleriyle musiki tarihindeki özel durumunu edinmiş olabilirdi.

Oysa Brahms, oda musikisi eserlerindeki başarısını senfonilerinde de, piyano eserlerinde de, koro musikisinde de, şarkılarda da tekrarlamıştır. Koro musikisi alanında Brahms "Eine Deutsches Requiem"inde (Alman Requiem'i), kullandığı metinlerin bağımsızca seçilmiş olması ve anlatılan duyguların kişiselliğiyle, din musikisinin geleneklerine hiç uymamış bir besteci olarak görülebilir ve bu açıdan bir devrimci sayılabilir. Şarkılarına gelince, bu ortamda da Brahms, kendinden önceki bütün büyük şarkı bestecilerinin, özellikle Schubert ile Schumann'ın en azından yanında yer almaya hak kazanmıştır.

Brahms'ın ve Alman şarkısının daha önceki büyük yaratıcılarının yanında yer alabilecek önemde bir *lied* bes-

tecisi olan Hugo Wolf (1860-1903), Wagner'in küçük ayrıklıklar dışında yalnız opera yazması gibi, o da yalnız şarkı yazmıştır. Bir Wagner izleyicisi olmasının sonucu, dev operacının etkisi, özellikle armoni dilinde, kromatisminde, Wolf'un şarkılarına uzanmıştır. Ne var ki kromatik grameri Wolf, Wagner'den daha da ileri götürmüştür. Melodi çizgisini biçimlendirirken konuşma dilinin doğal vurgu ve biçimlenişini gözetmesi, şarkılarının çoğunda piyano bölümünü özgür bir piyano parçasıymış gibi gerçekleştirmesi başlıca özellikleridir. Piyano bölümünün özgürlüğüne rağmen Wolf'un şarkılarının kuruluşla ilgili görevleri ancak, piyano ve ses bölümleri birlikte incelendiğinde belirir. Wolf, türlü diziler içinde toplanmış *(Mörike-Lieder, Spanisches Liederbuch, Italienisches Liederbuch,* v.s.) şarkıları yanında bir opera *(Der Corregidor),* bir yaylı kuartet ve küçük orkestra için *İtalyan Serenadı* gibi, şarkı ortamı dışında kalan az sayıda eser de yazmıştır.

Wagner'i tanrı gibi gören bir başka besteci, Anton Bruckner (1824-1896), çağında, işte bu Wagner hayranlığı yüzünden hor görülmüş, eserleri çalınılmamış bir senfoniciydi. Wagner'e yöneltilen tenkidlerin bir bölümü Bruckner'e yüklenmiş, bestecinin üçüncü senfonisine "Wagner senfonisi" adını vermesi hor görmeleri tiksinme katına ulaştırmıştı. Gördüğü saygıya karşılık, hem de Brahms'a karşı bir izleyici çıkarmak için, Wagner de Bruckner'i "Beethoven'den bu yana yetişmiş en büyük senfonici" diye tanıtmıştı. Dokuz tane senfonisi yanında din musikisi eserleri ve bir de yaylı kuintet yazmış olan Bruckner'in biçimciliği, orkestra dilinin kendine özgülüğü ve anlatımının değerleri üzerinde kuşkulu tartışmalar henüz süregelmektedir. Gene de Bruckner'in bir Brahms'la kıyaslanacak çapta bir besteci olmadığı güvenle söylenebileceği gibi, çağın bir başka senfonicisi yanında, öğrencisi Gustav Mahler'in (1860-1911) yanında bile, hele Mahler'in yirminci yüzyıldaki bazı gelişmelerin kaynağı olduğu gözönünde tutulur ve Bruckner'in, senfonilerinin

ilk bölümündeki etkisiz biçim oyunları dışında, yenileyici olarak herhangi bir durumu olmadığı hesaba katılırsa, önemi iyice küçülür.

Mahler, Bruckner'den bir şeyler öğrenmiştir. Bruckner'le olduğu gibi, Schubert'le de, Beethoven'le de etkilenmiştir. Senfonici olduğu kadar şarkıcıdır da... Bu yandan Mahler, bu alanların herbirindeki üstün durumu bakımından, adı Beethoven'le de, Schubert'le de birlikte anılabilecek bir bestecidir. O da değeri üzerinde tartışmaların henüz süregeldiği bir bestecidir. Bugün özellikle Mahler'i tutanlarla Bruckner'i tutanlar çatışırlar. Bir gerçek, Bruckner'in yalnızca çağının bestecisi olmakla kaldığı, musikinin evrimine önemli bir şey getirmediği halde Mahler'in ileriyi göstermiş bir besteci olduğudur. Çağdaş Viyana Okulunun kaynaklarından biri, başlıcası, Mahler'dir.

Gene de Mahler'i kötüleyenlerin savlarında tanıtlanabilir yanlar vardır. Evet, Gustav Mahler çok kere bayağılığa düşen bir bestecidir. Denebilir ki, kendini tenkid yetisi onda gelişmemiştir. Çok kere, tek bir cümlede anlatabileceği bir şey için sayfalar harcar. Sonra, kimseyi ilgilendirmeyecek anılarına pek bağlıdır. Gençliğinde, yaşadığı kasabada bir garnizon varmış da Gustav hep, orada çalınan borazanların seslerini dinlermiş. Bu yüzden senfonilerinde sık sık "askerî" fanfarlar, trafiği kesen bir resmi geçit gibi "hayatın akımını" engellerler. Ne var ki Mahler, yalnız uzunluk, yalnız bayağılık, yalnız safdillik, yalnız tutarsızlık değildir. Bütün besteciler için olduğu gibi Mahler'i de musikisinin en iyi sayfalarına bakarak yargılamak zorundayız.

Nedir Mahler? Bir kere, alçakgönüllü bir kişidir. Böyle bir niteliğin, bir sanatın evrimi içinde bir sanatçının durumunu nasıl belirtebileceğini anlatalım. Brahms'la aralarında geçen konuşmayı analım bir kere daha. Brahms'ın musiki sanatını artık doruğuna varmış olarak görmesine karşılık Mahler, çağlayanı göstermiş, geçen dalganın son dalga olmadığını, çağlayanın akaduracağını söy-

lemişti. Bu görüşü Mahler'in, aşılmaz sanılan bütün sınırları aşmak ödevini sanatçıya tanıdığını ve bu görüşünü alçakgönüllülükle anlattığını gösteriyor. Gerçekten de Mahler, kendini herkesten üstün tutma kaygısını bir yana bırakarak, bir sanat adamının ileriyi hazırlama, çağlayanın akadurmasını sağlama ödevini yerine getirmeye çalışmıştır.

Mahler, onu tanıyanların, dinleyenlerin anlattığı, eşine seyrek raslanır bir orkestra şefiydi. Çoğu geçitleri kusursuzluğa ulaştırmak amaciyle üstüste çaldırmak, kesinliği ve saydamlığı sağlamak, böylece bestecinin anlatmak istediğini bütün seçikliğiyle dinleyiciye ulaştırmak için saatler harcardı. Yönetici olarak gösterdiği titizlikten çıkarak Mahler'in sanatının en önemli yanlarından birinin, orkestra yazısındaki aydınlığın, seçikliğin nedenini anlayabiliriz. Nitekim Mahler, orkestra kürsüsüne çıktığında kusursuz bir yönetici olduğu kadar, masa başına, nota kâğıtlarının karşısına oturup da musikisini yazmaya başladığında da o kadar titiz bir orkestralayıcıydı. Ama, Mahler'in orkestra yazısını yalnızca, eserin kendisinden, kuruluşundan özgür bir orkestralama ustalığının ortaya konması diye görmek yanlış olur. Çünkü Mahler, orkestra çalgılarının tınılarını yalnızca tını uğruna, ses rengi özellikleri uğruna değil, hem de musiki düşünüşünün, hele çokses yapısının bütün ayrı çizgilerinin tam bir seçiklikle duyulması, böylece eserinin soyut yapısının bir gerçek anlam kazanması için kullanmayı gözetirdi. Orkestralarken Mahler çalgı renkleri yanında, herbir çalgının bireyliğini de elde tutmak isterdi. Orkestralama tekniğini bu yönden ele alışı Mahler orkestrasının çoğu kere bir solo çalgılar topluluğu olarak belirmesini, sonuçta da, en kalabalık kadrolu orkestrasının bile bir oda musikisi topluluğu gibi tınlamasını sağlamıştır. Mahler'in yenileyici olarak durumunun asıl önemi işte orkestra yazısını bu yönden ele alışındadır. Nitekim Schoenberg'in oda orkestrası için yazdığı eserler olsun, Anton Webern'in çalgı tınıları yoluyla

çokses düzenini gerçekleştirme tutumu olsun, önceliğini Mahler orkestrasında bulmaktadır. Mahler'in, orkestra çalgılarının gerek tını ve gerek "anlatımcı" özelliklerini musikinin soyut yapısıyla birleştirme amacı onu, Beethoven'in dokuzuncu senfonisini yeniden orkestralamaya bile götürmüştür. Bu ilgi çekici çalışma, ne yazık ki bugün konser programlarında hiç yer almamaktadır. Oysa, dokuzuncu senfoninin Mahler orkestralaması arada bir çalınsa, bir yandan Beethoven'in bu açıdan solaklığını ve kayıtsızlığını, öte yandan Mahler'in ustalığını belirtmek için, herhalde yararlı olur.

Mahler anlatıcı bir musikinin, program musikisinin savunucusu değildi. Mahler'i böyle bir tanıtış şaşırtıcı olabilir. "Öyleyse neden Mahler, senfonilerinde bile insan sesine, bir söz söyleyen insan sesine başvurmuştur?" sorusu akla gelebilir. Belirtelim ki Mahler, "sözün anlatamadığını musiki anlatır" görüşünün bir bakıma tersine, musikinin anlatamadığını söze bırakmış, daha doğrusu musikiyi soyut yüzeyde bırakarak, musikiye anlatımcı görevler yüklemeyerek, söylemek istediklerini doğrudan doğruya insan seslerine anlattırmıştır. On bir senfonisinden beşinde Mahler'in insan sesine ve söze başvurması biraz da, Beethoven'in dokuzuncu senfonide tuttuğu yolda daha da ileriye gitmesinin bir sonucudur. "Mahler'in on bir senfonisi" dedik. Sayılarına bakılırsa Mahler'in on tane senfonisi vardır ve onuncu da, upuzun bir adagio (yavaş tempolu bölüm) ve kısa, fakat şaşırtıcı derecede ileri bir scherzo dışında, tamamlanmış değildir. İngiliz besteci Deryck Cooke'un, Mahler'in bıraktığı taslaklara dayanarak verdiği son biçimle bu eser, Mahler'in en etkileyici yapıtlarından biri olarak yeni bir hayat kazanmıştır. Mahler'in dokuzuncu senfonisi bugün konserlerde dokuz sayısıyla sunulan değil, *Das Lied von der Erde* (Yeryüzü Şarkısı) adını taşıyan, kontralto, tenor ve orkestra için eseridir. Sekiz senfoni bitip de sıra dokuza geldiğinde Mahler, Beethoven'in dokuzuncu senfoniden öteye gidememiş

olduğunu düşünerek, ölüm korkusunun verdiği bir saplantıyla, esere dokuz sayısını vermekten kaçınmıştı. Bugün Mahler'in çok yerinde olarak en sevilen, en büyük rağbeti gören eserleri arasında başta, bu söz konusu senfoniyle birlikte birinci ve dördüncü senfoniler gelir. Şunu da belirtelim ki, bu üç eser, Mahler'in en kısa senfonileridir; gene de herbiri bir saate yakın sürer. Öbürlerinden herbiri bir konseri baştan sona kaplayacak uzunluktadır.

Yirminci yüzyılın ortasına kadar yaşamışsa da Richard Strauss (1864-1949) diliyle ve yöntemleriyle, bir on dokuzuncu yüzyıl sonu bestecisidir. Strauss'un, "modern" diye tanıtılmış bestecilerin hemen hemen hepsinin karşısında, halk çoğunluklarının büyük rağbetini kazanmış bir besteci olması da musikisinin, 49 yılını yaşadığı yüzyılın akımlarını yansıtmayışı yüzündendir. Hem, Strauss'un bugün en büyük ilgiyi gören, en sık çalınan eserleri de, on dokuzuncu yüzyılın sonunda yazmış olduklarıdır. Bu durum biraz da Strauss'un yüzyıl dönümünden sonra yaratış gücünden çok şey tüketmiş olduğu konusunda yanlış görüşlere de yol açmıştır. Hem Strauss'a yöneltilen tenkidler çoğu kere, eserinin kendi özelliklerine değil, musiki dışı gerçeklere dayanır. Richard Strauss'un çökmekte olan bir musiki anlayışının simgesi olduğu konusundaki görüşler daha yüzyıl sonlarında belirmeye başlamıştı. *Also Sprach Zarathustra* ("Zerdüşt Dedi ki...") senfonik şiirinde konu olarak Nietzsche'yi seçmiş olması musikiye anarşik bir davranış getirmesi olarak yorumlanmış, daha sonra da bestecinin Hitler rejimini tanıması ve Nazi Almanyasında kalıp çalışmalarını sürdürmesi de saygınlığının tükenmesine sebep olmuştur. Öte yandan *Don Quixote*'sinde rüzgâr makinesine başvurması da bestecinin kötü beğenisinin bir belirtisi olarak gösterilmişti.

Strauss, kötülenmek istendiğinde öne sürülecek sebepler herhalde Nietzsche'den esinlenmesi, Nazisme boyun eğmesi, ya da rüzgâr makinesine başvurması gibi ya önemsiz, ya da musiki dışı olaylar olmamalıdır. Nitekim

Strauss'un musikisinin kendi, bestecinin kötü beğenisi, kendi kendini tenkid yetisinden yoksunluğu, aşırılıklara olan eğilimi gibi suçlandırmaları desteklemek için birkaç tanıt verebilir: boş görkem, özsüz gösteriş, ağız kalabalığı, gürültücülük...

Strauss, başlıca üç dalda musiki yazmıştır: Senfonik şiirler, şarkılar ve opera... Senfonik şiirlerinin en önemlileri arasında, yukarda adlarını verdiğimiz iki eserden başka, konusu kendi hayatının musikiyle anlatılması olan *Ein Heldenleben* ("Bir Kahramanın Hayatı"), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* ("Till Eulenspiegel'in Şen Serüvenleri") ve *Tod und Verklaerung* ("Ölüm ve Değişim") başta gelir. Richard Strauss'un Wagner'e olan aşırı hayranlığının yankılarını taşıyan bu eserler hem de, bestecinin, bir yandan senfonik şiirin geliştiricisi Liszt'e, öte yandan da orkestralama ustası Berlioz'a olan borcunun da tanıtlarıdır. Strauss'un bunlardan sonra yazdığı orkestra eserleri, diyelim ki *Alpensypmhonie* (1915) ya da *Festliches Praeludium* (1940) bestecinin ne tekniğinde, ne de yaratış gücünde bir çöküntü örneği gibi gösterilemezler. Strauss'un yüzyıl döneminden önce yazdığı o ünlü ve saygın senfonik şiirler, kapanmakta olan bir çağın son ürünleriydi. Sonra yazdıklarıysa artık kapanmış bir çağın anısı olmaktan gerçi öteye gidemezler. Ne var ki, musikinin üslûp akımları ve yenilikleri içindeki durumu, Strauss'un yaratıcılık gücünün ve işçilik yeteneğinin kötülenmesi için bir veri olarak kullanılamaz.

Şarkılarına gelince, bu ortamda Richard Strauss, kendinden önceki büyük *lied* yaratıcılarıyla aynı katta bir besteci değildir. İki yüze yakın şarkı yazmış olmakla birlikte bugün bunların ancak bir düzinesi resital programlarında yer almaktadır; bu da, şarkıcıların payına gereksiz bir unutkanlık sonucu değildir. Gerçekten Strauss'un ortamlarını ancak on iki, bilemediniz on beş şarkısı yansıtır. Geri kalanları, ya anlatım bayağılığı yüzünden, ya kötü şiirlerin üzerine yazılmış olmaları yüzünden, ya da

yapılarıyla ilintili türlü dengesizlikler yüzünden unutulma yargısını giymişlerdir.

Operalarında karşımıza daha başarılı, daha tutarlıklı, kendini daha seyrek tekrarlayan, hem de ilerici davranışları olan bir Richard Strauss çıkar. *Salome* (1905) ve *Elektra*'sındaki (1909) "anlatımcı" (expressioniste) eğilimler Strauss'a yüzyıl başının musikisindeki bir akımın içinde yer vermektedir. Buna karşı *Der Rosenkavalier* (1911) Strauss'un Mozart'a ve "Figaro'nun Düğünü"ne bir saygı anlatımı olarak görülebilen, Viyana'nın hafif musikisinin yankılarını taşıyan bir operadır. Strauss operalarının çoğunu (yukarda son adı sayılan iki operadan başka *Ariadne auf Naxos, Arabella, v.s.)* Hugo von Hoffmanstahl'ın libretto'ları üzerine yazmıştır.

Strauss'ların, Mahler'lerin, Brahms'ların çağdaşı Alman bestecileri arasında adları arasıra anılan iki besteci, Max Reger (1873-1916) ile Hans Pfitzner (1869-1949), biri sanatının "maddî" yanında egemen, fakat ne yaratıcı, ne de yenileyici olarak önemli, öbürü de Wagner izleyicisi, ilerici davranışlara karşıt ve ulusalcı kişilerdi.

YİRMİNCİ YÜZYIL: DENEYLER ÇAĞI

Bir bakıma yirminci yüzyıl, henüz ikinci yarısında ilerleyedurmakta olduğu halde daha şimdiden, musiki tarihinin en canlı çağı diye tanıtılabilir. Yayma, çoğaltma, ulaştırma araçlarının gelişmesi musikinin sınırlı çevreler içinde kalmayıp dünyanın dört bucağına yayılmasını sağlamıştır. Artık, bir zamanlar Bach'ın yaptığı gibi, bir musikişinasın bir başka musikişinası dinlemek için kilometrelerce yol yürümesi gerekmez. Bütün yapacağı, radyo programlarını gözlemek, ya da plâk kataloglarını izlemektir. Musiki sanatı bugün, her ilgili kişinin evinin, odasının içindedir. Hiçbir çağda musiki, yirminci yüzyılda olduğu gibi, kütlelerin malı olmuş değildir.

Yaratış alanında da yirminci yüzyıl, musiki sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. Yaratıcı oluşumun bir yüzyıldan ötekine değişmemiş olduğunu tanısak bile, musikinin doğrudan doğruya gereçleriyle ilgili olarak çağımızın bestecilerince getirilen yenilikler, önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur. Musiki dili ve grameri yenilenmiş, bir eserde tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılınmış ve kromatik gamdaki on iki notadan herbirinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yönelten kurallar geçerlikten düşmüştür. Ritm alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritmlerin "üstüste", aynı anda kullanılmasına gidilmiştir.

Öte yandan, eski biçimlerle yetinilmemiş, sonat kalıbı iyice kırılmış, sonat bilincinden uzaklaşılmış, yeni, özgür biçimler araştırılmış, hazır kalıplara uymayan bir yapı anlayışı gelişmiştir. Çalgılama alanında, denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş, çalgıların imkânları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Kısacası, yirminci yüzyıl musiki yoluyla anlatıma yeni ufuklar açmıştır, yeni ortamlar, yeni gereçler sağlamıştır ve bu yandan çağımız, musiki tarihinin en zengin çağıdır.

Ne var ki bu zenginlik, musiki yayma ve ulaştırma araçlarındaki gelişmelerden gerektiğince yararlanamamış, musiki yoğaltıcıları, bir yandan kendi istekleri, öte yandan da çoğunluk beğenilerini yönelten kişilerin etkisi yüzünden, çağımızın musikisine yabancı kalmış, musiki sanatı sınırlı çevrelerin içine kapanmış, gene "aristokrasi" nin keyfine vardığı bir sanat olup çıkmıştır. Fakat bu "aristokrasi", soydan, kandan gelen bir "aristokrasi" değildir. Sınıfı, görgüsü, çevresi, eğitimi ne olursa olsun, isteyen her kişi, bu "asilzadeler" sınıfına girebilir. Girebilmek için de istemek yeter. Böyle bir kişi, istediği anda, kendini soylular sınıfının içinde bulur.

Türlü etkilerle, (bu ara insansı davranışlar, toplumu çağdaş musikiye yöneltme uğruna girişilen savaşlar, musiki yayan büyük firmaların vergi kaçırmak amacıyla, satmayacağını bile bile çağdaş musiki yayınlamaları, Devletin "ulusal" sanatı dış ülkelerde tanıtmak için arasıra çağdaş musikiyi de propaganda programına alması v.s.) gün geçtikçe yirminci yüzyıl musikisi konserlerde daha çok çalınmakta, plâk üstünde ya da radyoda daha sık yayınlanmaktadır. Bu gidişle belki günün birinde yirminci yüzyıl musikisi, çağımızın çoğaltma ve yayma araçlarını, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl musikisiyle eşit orantılarda paylaşabilecek, bir yandan bugün yaygınlıkta olan musikinin etkisiyle, öte yandan da, konservatuarlarda bile, musiki eğitiminin henüz tonal düzene uyan yöntemlerle

yapılması yüzünden, kulakları pek sınırlı bir yolda koşullanmış olan milyonlarca insan, yepyeni ses dünyalarının bilincine ve beğenisine varabilecektir.

Yirminci yüzyılın ses dünyasında neler olup bitmektedir; bu dünyayı yaratan kişiler neler yapmışlardır? Buna bir göz atalım.

DEBUSSY VE İZLENİMCİLİK

Hernekadar yaratış hayatı on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar arasında bölünmüşse de Claude Debussy (1862-1918) her yanıyla ve kesin olarak bir yirminci yüzyıl bestecisidir. Yalnız o kadar değil, Debussy, çağımızın musikisinin temel atıcısıdır. 1918'den bu yana bütün ileri atılışların, bütün yeni akımların kaynağının Debussy'de olduğunu söyleyebiliriz. Ömrünün son yıllarında yazdığı üç tane sonatla yeni klâsikçilik akımına yol hazırlayan odur. Tenkidci Virgil Thomson, Debussy'nin 1912'de yazdığı *Jeux*'nün çatışan kromatiklerine bir kulak verilmesini, tonalite bağlarından kurtulmak için en güçlü çabalardan birinin bu eserde gerçekleştiğini söylüyor; sonra, kakışmaların (dissonances) Stravinski'de bile Debussy'de olduğu kadar kıyasıya kullanılmamış olduğunu belirtiyor. Sonra, musikinin bir "tını olayı" diye ele alınmasına ilk Anton Webern ve Edgar Varèse'de rasladığımızı sanıyoruz ama, Webern'deki ses-renk kavramının ve Varèse'in "düzenlenmiş ses" anlayışının önceliğini nerede olduğunu herhangi bir Debussy çalgılaması ortaya koyar.

Gene de Debussy, kendinden öncekilerden yararlanmıştır. Orkestralaması Berlioz'a dayanır. Piyano yazısı Chopin'den gelir. Melodisi, arıtılmış Massenet, biraz da halk musiki karışığıdır. Çokses yazısında Mozart'a yaklaşır. Fakat biçim konusuna gelince, bu alanda Debussy'nin örnek seçtiği, etkilendiği bir besteci yoktur. İzlenimci (impressioniste) resim ve simgeci (symboliste) şiir De-

bussy musikisinin biçim özelliklerinin kaynağı olarak görülebilir. Fakat bu alanda Debussy'nin musiki sanatında bir öncesi, bir beslendiği kaynak yoktur. Mozaik! "Debussy'de biçim" deyince akla bu kelime gelir. Nitekim Debussy musikisinin biçimsel yanını, mozaik kuruluşuna benzetebiliriz.

Debussy musikisi armoniye değil, melodi, ritm ve tını parçacıklarının düşey ve yatay birleşimlerine dayanır. Yanlış anlaşılmasın. "Debussy'de armoni önemsizdir" denmek istenmiyor. Yalnız şu var ki, armoni onda yapının harcı olmaktan kurtulmuş, anlatıma atanmış, her eserinde yeni bir varoluşa ulaşmıştır. Debussy, duragelmiş gelenekleri sorguya çeken, onlardan sıyrılmayı gözeten, durmadan yeni eylemlere girişen, musikiyi yepyeni bir duruma ulaştırmış bir bestecidir. Tekrarlayalım: Debussy, her yanıyla günümüzün bestecisidir ve ondan önceki bütün besteciler geçmiş çağlarındır.

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru, Paris'in sanat ve fikir hayatında başlıca eğilim, Auguste Comte felsefesinden yola çıkanlardan, gerçekçilerden, gerçekleri bilim adamı soğukkanlılığıyla gözleyenlerden uzaklaşmaya doğruydu. "Bilinmeyenin karşısında, bilim adamı yerine şairimiz olsun, daha iyi" deniyordu. Yeni sanat duygucuydu, şehvetperestti, hazcıydı. Musiki uygun bir anlatım ortamı olarak görülüyordu. Nesnel dünya, evrensel gerçeğin ancak bir simgesi olabilirdi. Anıştırmalarla, çağrışımlarla, musikiye de başvurarak işte bu evrensel gerçek anlatılmalıydı. Musiki tanrısı da Wagner'di. Debussy, simgeciliğin öncüleri olan Baudelaire, Rimbaud ve Verlaine'i incelemiş, hele Wagner'in musikisini yakından tanımıştı. *La Damoiselle élue* kantatı, başlangıçtaki dört motifin özellikleri ve bunların "leitmotiv" tekniğine uygun olarak kullanılması bakımından Wagner'in "Parsifal"ine yakınlaştırılır. Eser, bilgiç çevrelerce "fazla bulanık" yargısını giydi ve Debussy'ye "izlenimci" yaftasının takılmasına da

böylece başlanmış olundu. Debussy'nin bu eseriyle gelecek günlerini hazırladığı görülüyordu. İnce, saydam bir doku, huzursuz ton değişmelerine başvurarak duraksayan tonalitelerden kaçış, duygu bakımındansa -çağın sanat hayatına bu bakımdan özelliğini veren- şehevî davranış..

Debussy'yi etkileyenlerden söz açılmışken, Musorgski ve Uzakdoğu musikisi etkilerine de değinelim. 1889 yılında Paris'te yapılan uluslararası sergiye Rimski Korsakof da gelmiş ve Rus eserlerinin çalındığı iki konser sunmuştu. Debussy daha önce de Rus musikisini tanımış, fakat bu tanıma Rimski ile Borodin'den pek öteye gitmemişti. Rimski'nin Paris'te yönettiği konserler, Rusya ile Fransa arasında bir musiki alış-verişinin başlaması ve bu alış-verişin Debussy'yi olsun, başka Fransız bestecilerini olsun etkilemesi bakımından önemlidir. Sergi asıl, Afrika'dan, Arabistan'dan, Uzakdoğu'dan gelen halk musikisi topluluklarının gösterileri bakımından ilgi çekici olmuştu. Cava'nın "gamelan" orkestrasını dinleyen Debussy'nin bu musikiden aldığı izler *Pagodes* adlı piyano parçasında, bundan başka birçok eserinde beş tamsesli gamın kullanılmasıyla kendini gösterir. Uzakdoğu musikisine yönelme bakımından Debussy, ölümünden otuz yıl kadar sonra batı musikisinde yeğinlikle kendini gösteren bir akımın, Uzakdoğu musikisiyle esinlenme akımının (ki bu akımın bugün başlıca temsilcisi Pierre Boulez'dir) öncüsü olmaktadır. Debussy, Musorgski'nin musikisini daha geç tanıdı. Bununla birlikte, "Boris Godunof"un partisyonunu gördükten sonra, "İşte bizi Wagner etkisinden kurtaracak olan budur" dediği doğrulanmaz. Nitekim Debussy'nin, mektuplarında, Musorgski kabalığının, Wagner şişkinliği kadar Fransız ruhuna aykırı olduğunu belirtmiştir. İkisinden de kaçınmıştır, ama Debussy, Musorgski'yi de, Wagner'i de çok beğenirdi. Fakat güçlü kişiliğinin gölgesinde bu izlere yepyeni bir görünüş, yepyeni bir anlam verdiği de tartışılamaz.

Debussy ömrü boyunca esin kaynaklarını, genel tu-

tum olarak, hep musikinin dışında, edebiyatta, resimde, doğa görünüşlerinde aramıştır. Salt musiki eserleri, kuarteti, ya da sonatları, diyelim ki Mallarmé'nin bir şiirinden izlenerek yazdığı *L'Après-midi d'un faune*'a, ya da Maeterlinck'in oyununu libretto olarak kullandığı *Pelléas et Mélisande* operasına kıyasla, daha az önemli kalır. Bütün opera tarihinin en başta gelen altı yedi eseri arasında bir yer alabilecek değerde ve önemde bir eser olan "Pelléas" da Debussy her şeyden önce usta bir dramatist olduğunu ortaya koymuştur. Olayların, kişilerin, ruh durumlarının musikiyle anlatılması sözle musikinin kaynaşması bakımından Debussy'ye gelene kadar hiçbir besteci -başlıca amacı bu olduğu halde Wagner bile- onun başarısını gösterememiştir. Operasından sonraki büyük çapta eseri *La Mer* (Deniz), bir doğa görünüşünün, denizin, besteciye verdiği duyguların, izlenimlerin anlatılmasıdır. Debussy, kırk yaşına varana kadar piyano için birçok eser vermiş olmakla birlikte, yenileyici tutumunu 1903 yılında verdiği *Estampes*'dan başlayarak piyanoda yansıttı. Daha önce Debussy, çığır açıcı davranışını orkestra eserlerinde, hele şarkılarında ortaya koyuyordu.

Debussy'nin musikisinde bütün teknik yanlarıyla ilk defa görülen izlenimci (impressioniste) musikinin yöntemleri şöyle özetlenebilir: belirli tonalitenin dışında kalan akorların kimi kere parçanın daha ilk ölçüsünde sunulması ve böylece tonalite duyusunun silinmesi; akorların, klâsik armoni kurallarının tersine, koşut (muvazî) olarak ilerlemeleri ve bu ara koşut beşinci ve dördüncülerin kullanılması; tam aralıklı ses dizilerinin kullanılması ve bu tutumun bir sonucu olarak dış ülkelerin, Uzakdoğunun, özellikle Çin ve Japon musikisinin, hem de Ortaçağ musikisinin ses dizilerine başvurulması; kromatik (yarım sesli) dizinin, tonalite kuralları içinde çözümlenemez gibisinden kullanılması ve böylece atonalite ve on iki nota musikisinin hazırlanması.

ÖBÜR İZLENİMCİLER

Debussy yirminci yüzyıl bestecilerinin tümünü etkilemiştir. O kadar ki, yirminci yüzyılda, davranışlarını, çalışmalarını, düşünüşlerini Debussy bilinci içinde yöneltmemiş musikişinas yoktur denebilir. Debussy'nin izlenimci yöntemlerinin doğrudan doğruya etkisi altında kalan besteciler de pek çoktur. Bunların başlıcalarını sayalım.

İngiltere'de Frederick Delius (1863-1934), Debussy ile birçok ortak yanı olan, izlenimci anlatımı yanında İngiliz halk musikisini de yansıtan bir besteciydi. Amerika'da yıllarca yaşayan Delius "Florida'da doğayla ilgilenmek, etkilenmek, izlenmek yoluyla kendimi buldum," diyor. Piyanoda doğaçtan (irticalî) çalış, musikisinin ana kaynağı sayılabilir. Delius'ta armoni, Debussy'de olduğu gibi, kural dışı ve anlatıma uyruktur. Armoniye olduğu gibi çalgı tınılarına da eğilimli bir besteci olan Delius'ün durgun, duygulu, kesin ritmik çizgileri olmayan musikisi asıl armoniye ve çalgı renklerine dayanır. Eserlerinin adları: *(Nehir Üstünde Yaz Gecesi, Gün Doğmadan Önce Bir Şarkı, Tepelerin Üstünde ve Ötelerde,* v.s.) bu bestecinin musikisinin özelliği üzerinde bir sezgi verebilir.

Delius, yanında Ralph Vaughan Williams (1872-1958) hem de bir İngiliz ulusalcısı olarak tanınır. Purcell'den sonra İngiltere'de bestecilik tam bir karanlığa gömülmüş, romantik çağda Sir Edward Elgar'a (1857-1934) varana kadar sözü edilmeye değer, İngiliz musikisinin Avrupa'nın öbür ülkelerindeki ilerlemelere ayak uydurmasını sağlayan bir besteci çıkmamıştır. Yirminci yüzyılca İngiliz musikisi yeniden canlanmıştır. Bu canlanışı sağlayan ilk besteci olarak da Delius'le birlikte, Vaughan Williams gösterilebilir. Musikisindeki izlenimci özellikler yanında Vaughan Williams, hem de İngiliz geleneklerini, İngiliz ruhunu yansıtan bir bestecidir. Ulusal bilinç Vaughan Wil-

liams'ın eserlerinde, yaratış hayatının bütün bölümlerinde görülür. Üslûp eğilimleri bakımından musikisinin henüz kesinlikten uzak olduğu gençlik yıllarında besteci, yurdunun halk musikisini eserlerinde yansıtıyordu. Daha sonraları bestecinin İngilizliği yalnızca halk musikisiyle kalmamış, yurdunun musiki geleneklerinin bütün kapsamına uzanmış, hem de bestecinin gelişen kişiliğiyle beslenmiştir. Ne var ki Vaughan Williams'ın biçim kaygıları onu, hem izlenimcilikten, hem de ulusalcılıktan uzaklaşmaya doğru götürmüştür. Dördüncü, beşinci ve altıncı senfonilerinin evrensel dili ve anlatımı buna örnektir.

İngiltere'nin ileri gelen öbür izlenimcileri arasında, yaratış hayatının sonlarına doğru yalın ve katı bir çizgisel yazıya doğru yönelen ve bu bakıma *The Planets* (Gezegenler) süiti gibi eserlerinin renkçiliğine karşıt bir yol tutan Gustav Holst (1874-1934), anlatıcı, yansıtıcı, imgesel bir musiki yazan ve kuramlarla ilgilenmeyen, buna karşı İrlanda halk musikisinde zengin kaynaklar bulan Sir Arnold Bax (1883-1953), daha az önemli besteciler arasında da Cyril Scott, John Ireland, Eugene Goossens adları verilebilir.

Amerika'da izlenimciliğin en önemli temsilcisi Charles Tomlinson Griffes (1884-1920) önceleri Alman etkisinde bir musiki yazmış, sonraları Debussy izlenimciliğini benimsemiş ve bu yolda kişisel anlatımına ulaşmıştır. *Roma Skeçleri* adlı piyano parçaları dizisi, tanınmışlığa ömrünün ancak son yıllarında kavuşan Griffes'in üslûbunu en iyi tanıtan eserlerdendir. Eserleri az olmakla birlikte ona, izlenimci musikinin üst katında bir yer sağlayacak önemdedirler. Alsace doğumlu Charles Martin Loeffler (1861-1935) yaratış hayatının tümünü Amerika'da geçirmiş olması bakımından bir yeni dünya bestecisi sayılır; yoksa hiçbir bakımdan bir Amerikan ulusalcısı olarak gösterilemez; Amerikan halk musikisiyle de ilgilenmiş değildir. Loeffler'in izlenimciliği, Debussy'nin bıraktığı yerden alıp sürdürdüğü ve bu yolda en son nereye kadar gidilebilirse

oraya kadar gittiği görüşü, bir yandan bu bestecinin küçümsenemez önemini aşırı derecede büyütmek, öte yandan da musikide izlenimci davranışın soluğunu pek kısa saymak gibi sınırlı bir görüşün ürünüdür. Bir başka Amerikalı, en ünlü eseri *Skyscrapers* (Gökdelenler) bale musikisinin de gösterdiği gibi, izlenimci yöntemleri caz diliyle birleştirme çabasını gösteren John Alden Carpenter'dir (1876-1951). Çalışmalarına izlenimciliğin sınırları içinde yer verilen bir başka Amerikalı, İsviçre doğumlu Ernest Bloch (1880-1959) asıl ırk bilinci içinde yazdığı eserleriyle, Yahudiliğini yansıtan musikiyle ün yapmıştı.

İtalya'da Ottorino Respighi (1879-1936), Debussy etkisinin başlıca temsilcisidir. Puccini yanında, yüzyılın ilk çeyreğinin en önemli İtalyan bestecisidir. Bununla birlikte, yaratıcı gücü ve kişiliği, benimseme yeteneğinin yanında sönük kaldığı için, hem de amaçlarında ve ülkülerinde yücelik olsun, direnme olsun göstermediği için, *Roma Çamları, Roma Çeşmeleri* gibi eserlerinin de gösterdiği gibi, musikisi çok kere kolay etkileyicilik uğruna daha soylu niteliklerden uzak düşmüştür. Öte yandan gizemci (mystique) yanı Respighi'yi Gregor melodileriyle ilgilenmeye ve bunlara eserlerinde yer vermeye götürmüştür. Bir başka İtalyan, Alfredo Casella (1883-1947) Mahler ve Strauss yolunda bir romantismden yola çıkıp izlenimcilikten geçmiş, sonra da İtalyan klâsiklerine yönelerek yeni-klâsik akımına katılmıştır.

Polonya'da Karol Szymanowski (1883-1937) hem de çağdaş Polonya ulusal okulunun kurucusu ve en önemli bestecisidir. Bir yandan Alman musikisine, öte yandan Fransız izlenimciliğine olan ilgisi onu "romantik izlenimci" diye tanıtmıştır. Doğu felsefesi ve gizemciliğiyle olan ilgisi de Szymanowski'yi *Hafız'ın Aşk Şarkıları* ve "Mevlâna" senfonisi gibi eserlerini bestelemeye götürmüştür. *Harnasie* balesi, Polonya halk musikisinden yararlandığı eserlerin başlıcası olarak gösterilebilir. Polonya musikisinin geleneğinin doğrudan doğruya Chopin'e bağlanmasını

salık veren Szymanowski, kendi eserlerinde de, özellikle piyano musikisinde, bu görüşünü yansıtmıştır.

Chopin etkisi altında musiki yazmaya başlayan, hem de gizemciliğe ve doğru felsefesine yönelen bir başka romantik-izlenimci, Rus bestecisi Aleksander Skryabin (1872-1915), Debussy gibi, armoni kurallarının sınırları içinde kalmayan ve eserlerini çoğunlukla dördüncü aralıklara dayanan akorlar üstüne kuran bir deneyciydi. *Prometheus* gibi bir orkestra eseri, ya da yedinci piyano sonatı, dördüncü aralıklarla sıralanmış altı sesten kurulan ve "gizemsel akor" diye tanınan temel üstünde yükselmiş eserlerdir. Dördüncü aralıklara dayanan bir armoni yöntemi tonalite duyusunu yitireceği için, Skryabin'in eserlerinin birçoğunda tonalite işareti de yoktur. Skryabin'in bir başka deneyi de, renkle sesi birleştirme yolundaki çabalarıdır. Nitekim, *Prometheus*'unun ses ve renk birleşimiyle sunulmasını tasarlamış, Rimington adlı bir İngilizin bulduğu "clavier à la lumière" (renk yayan klavye) adlı bir gereçten yararlanmıştır. Skryabin, bütün sanatların birleştirilip din kulluğuna atanmasını istiyordu ve bu amacı gözeterek hazırladığı eserin ilk bölümünü ancak bitirmişti ki ömrü de bitti.

Macaristan'da gençlik yıllarında Debussy etkisinde bir musiki yazan Bela Bartok, yanında bu ülkenin en önemli bestecisi Zoltan Kodaly da (1882-1967) asıl çalışma alanı olan folklordan edindiği gereçleri izlenimci yöntemlerle işlemiş, fakat hiçbir zaman büyük çağdaşı Bartok'un katında ve öneminde bir yaratıcı olmamıştır. En başarılı eseri *Hary Janos* operetinden çıkartılmış ünlü konser süitidir.

RAVEL VE ÖTESİ

Romantik izlenimcilere karşı Maurice Ravel (1875-1937) bir klâsik izlenimci olarak gösterilebilir. Musikisinde nesnellik, öznel duyguları bastırır. Bu bakıma usta bir

sanatçının alçakgönüllülüğü ve kendine güveniyle çalışmış, işçilik bakımından örnek diye gösterilen dosdoğru, apaçık, aydınlık eserler vermiştir. Daha yüksek bir yüzeyde, Ravel'in musikisi, Mendelssohn ya da Saint Saens'ı akla getirebilir. Ravel'in musikisinde öz bakımından eksiklikler seziliyorsa, bunlar olsa olsa, ruh hayatının karanlık köşelerini yansıtmaya kalkmamasından ileri gelir.

Sonraki Fransız bestecilerinin birçoğu, farkında olsunlar, olmasınlar, Ravel'i örnek almışlardır: Poulenc, Jolivet, Rivier, hattâ genç on iki notacılar... Ravel'in verdiği, öbürlerinin de uyduğu örnek, aydın, görgülü, iyi bir öğrenim yapmış, eğitimi ve görgüsüyle işçiliğinde ustalığa, hünere erişmiş bir besteci türüdür.

Yirmi bir yaşına varana kadar Ravel, pek az sayıda eser vermişti. Ne var ki, kendini amansızca tenkid eden, kılı kırk yaran bir besteci olduğunu anmak gençliğindeki verimsizliğini haklı göstermeye yeter. Ravel, yirminci yüzyılın en büyük bestecilerinden biri olarak tanınmadan önce, özellikle tenkidcilerin ve akademik çevrelerin saldırılarına göğüs germek zorunda kalmıştır. Roma Ödülü (Prix de Rome) sınavında ancak ikinciliği kazandı. Daha sonra birkaç kere daha aynı sınava girdi ve ikinciliği bile alamadı. Yalnız Fransa'da değil, dünyanın her yerinde öğreticiler, bilgiciler, gerçek yaratıcıyı çok kere anlayamamışlardır. Ravel gibi, sanatı bilgiye, "maddî" değerlere dayanan bir yaratıcıyı bile...

Ravel'in gençlik yıllarının Fransa'sında başlıca etkiler, bir yandan Wagner, öte yandan da Rus bestecileriydi. Ravel kendini Wagner etkisinden uzak tuttu. Yerine, Ruslara yanaştı. Orkestra yazısındaki Rimski Korsakof etkisi, piyano yazısındaki Liszt yankıları yanında, ömrü boyunca görülecektir. Ravel'in bütün kişiliğini ortaya koyduğu ilk eser, 1901 yılında yazdığı *Jeux d'eau* (Su Oyunları), Debussy'nin piyano yazısında ve piyano çalış tekniğinde çığır açan eserlerinden önce bestelenmiştir ve Debussy'nin bu parçayı dikkatle incelediği bilinir. Ne var

ki Ravel'deki Debussy etkisi çok daha belirlidir. *Histoires naturelles* adlı şarkı dizisinin ilk icrasından sonra tenkidciler, Ravel'in tanrı gibi taptığı Debussy'yi kopya etmiş olduğunu ileri sürmüşlerdi. Gerçi Ravel, Debussy'yi gerçekten bir tanrı gibi görürdü ama, etkilenmesi hiçbir zaman kopya derecesine varmamıştır.

Ravel'in klâsikçiliği de, izlenimciliği de piyano musikisinde, orkestra eserlerine ya da operalarına kıyasla daha büyük bir seçiklikle görülür. Klâsikçiliğine bir örnek, piyano için sonatinidir. Bu eserinde Ravel, klâsik biçimleri, klâsik öncesine, hele Rameau gibi, Couperin gibi Fransız klavsencilerinin üslûplarına bir yönelmeyle işlemiştir: iki konulu ve gelişmeli bir sonat bölümü, sonra trio'su olmayan ve bu bakıma klâsik öncesi menuetto'larına yaklaşan bir "mouvement de menuet", bir de virtüoz gösterişi amacıyla yazılmış bitiş bölümü... Eser, sonat kelimesine küçültme ekinin takılmasını doğrulayan, hafif, sevimli bir musikidir. Öte yanda beş parçadan kurulmuş *Miroirs*, Ravel'in hem izlenimci yanını, hem de piyano yazısının yerleşmiş, kesinleşmiş durumunu yansıtmaktadır. Eser hem de, konulu musiki olmasının sağladığı koşullar gereği, orkestra özelliklerine yaklaşmaktadır. "Jeux d'eau", piyano ortamında gerçekleştirilmiş dosdoğru bir izlenimcilik olduğu halde "Miroirs", senfonik şiiri akla getiren bir tutumla sunulmuş izlenimciliğin örneğidir. Bu eser olsun, Ravel'in daha önemli bir piyano eseri, *Gaspard de la nuit* olsun, Liszt'in orkestra eserlerini, senfonik şiirlerini andıran bir kapsamda eserlerdir. Nitekim Ravel'in piyano eserleri orkestraya aktarıldıklarında etkilerinden hiçbir şey kaybetmezler. "Gaspard"da piyano yazısının olgunluğu yanında, orkestralanmaya hazır, bu gereği duyuran bir musikidir.

Ravel'in büyük bale eseri *Dafnis ile Kloe*'ye gelince, besteci, bu eserini, "üç bölümlü koreografik senfoni" diye adlandırmıştı. Eser, kelimenin yerleşmiş anlamına göre gerçi senfoni değildir. Fakat, geleneksel bale musikisi bi-

çimlerine göre de yazılmamıştır; demektir ki, "pas seul, pas d'action, variation, coda, v.s." gibi dans biçimlerine uygun bölümlere ayrılmış değildir. Yapı düzeni, kesin bir ton ilintileri düzenine uymaktadır ve bu bakıma olsun, tema gelişmeleri açısından olsun, senfoni çehresi taşımaktadır. Ravel eseri, büyük bir orkestra ve koro için yazmıştı. Bugün de eser konserlerde, baştan sona değil, bütünden çıkarılmış iki ayrı süit halinde çalınır ve ikinci süit daha çok tanınmıştır.

Ravel'in iki operası vardır. Bunlardan biri, Colette'in libretto'su üzerine yazdığı *L'Enfant et les sortilèges* (Çocuk ve Büyücüler) yirminci yüzyılda lirik sahne için yazılmış en önemli eserlerin arasında yer alabilecek değerdedir. Ötekiyse, *L'Heure Espagnole* (İspanyol Saati), "müstehçen" konusu dışında, ilgi çekmeyen, Ravel'i temsil etmeyen, tatsız bir opera... Birinci Dünya Savaşından sonra Ravel, bir tenkidcinin "zevk ve sefa diyarı, valsler beldesi Viyana'da seferberlik emrinin uyandırdığı kargaşalık... Bir çağın bir daha geri gelmemek üzere sona erişi..." diye tanıttığı *La Valse* koregrafik şiiriyle, izlenimci orkestra musikisinin en kalıcı örneklerinden birini verdi. Fakat Ravel'e dünya çapında eşsiz bir ün sağlayan eseri, *Bolero*'su oldu. Denebilir ki, yirminci yüzyılda bestelenmiş hiçbir ciddî eser, "Bolero"nun gördüğü ilgiyi görmemiştir. Tek bir melodinin değişen orkestra renklerinin ve sürekli bir yeğinlik artışının (crescendo) sağladığı türlülük ögesine rağmen, kerelerce tekrarlanması ancak, kendine gerçekten güvenen bir ustanın, büyük bir sanatçının göze alabileceği bir korkusuzluktur.

Ravel'in çağın musikisine olan ilgisi onu, 1920'lerde, caz musikisiyle de ilgilenmeye götürmüştür. Keman sonatının *blues* bölümü, hele piyano için konsertoları, Ravel musikisinde caz etkisinin örnekleridir. Fakat "Le Valse"de Viyana valslerini işleyişinde olduğu gibi, konsertolarında da caz ögelerine başvurması, doğrudan doğruya bir benzetme amacı açısından değil, valsin ve cazın izlenim yo-

luyla anlatılması açısından görülmelidir. Ravel ne koregrafik şiirinde bir Johann Strauss, ne de konsertolarında bir Flecher Henderson olma amacını gözetmiş değildir.

Başta Debussy'nin sonra da Ravel'in yeğin kişiliklerinin açtığı yolda birçok Fransız bestecisi yürüdü. Bunların sayısı pek çoktur ve çoğunun yaratıcı yetisi de pek yüksek değildir. Gene de birkaç ad aralarından sivrilivermektedir. Meselâ Paul Dukas (1865-1935)... *Apprenti sorcier* (Çırak Büyücü) adlı orkestra eseriyle musikiye ilgili herkesin tanıdığı Dukas, Debussy izlenimciliğiyle etkilenmişse de daha çok Franck-'Indy yolunun yolcusudur. Sonra Florent Schmitt (1870-1958)... Hiçbir zaman bir Debussy'nin, ya da bir Ravel'in yanında yer alabilecek çapta güçlü bir kişiliğin belirtisini veremiyen Schmitt, orkestra düşünüşünün oda musikisi ortamına aktarılmasının sonucu olan küçük topluluk eserleriyle, hem de orkestra musikisiyle, din musikisiyle en azından usta ve esnek bir işçiliğin örneklerini vermiştir. Ateşli bir Debussy hayranı André Caplet (1879-1925), Debussy etkisindeki bestecilerin en seçkinlerinden biridir; anlatımı, alaycılıktan gizemciliğe kadar uzanır. Genç yaşında ölen Lili Boulanger'nin (1893-1918) musikisi de Debussy yankıları taşır; ne var ki, bu çelimsiz, hasta kız, kısacık ömrü boyunca hep ölüm bilinci içinde yaşamış ve bu da eserlerine pek az bestecide raslanan dokunaklı bir anlatım içtenliği vermiştir. Gönül rahatlığıyla Lili Boulanger'nin, bütün musiki tarihinin pek az sayıdaki kadın bestecilerinin çok uzakta en iyisi olduğu söylenebilir.

Debussy-Ravel çağdaşı bestecilerin en önemlisi, bu sayılan adlardan hiçbiri değil, fakat çoğu kere gereksizce savsanan Albert Roussel'dir (1869-1937). Roussel, d'Indy'nin öğrencisidir. Fakat kendini d'Indy'nin kısırlaştırıcı etkisinden kurtarmış tek bestecidir. Gene de ilk eserleri kupkuru bir biçimcilikten öteye gitmez ve ilerde yeğin bir kişiliğin büyüyeceği konusunda hiçbir belirti vermez. Roussel'i özgürlüğe yönelten, doğada bulduğu uyumlu ba-

şıboşluk olmuş ve besteci artık musikiye kuramsal ve yapıcı yollardan yönelişin gerektirdiği kaskatı kesinliklerle yetinmemeye başlamıştır. O da izlenimciler gibi, anlatıcı musiki yolunu tutmuş, çalgı tınıları üzerinde araştırmalar yapmış, Uzak Doğu musikisiyle ilgilenmiştir. Gene de Roussel genellikle, izlenimciliğe karşıt bir besteci olarak gösterilir. Roussel'i bu türlü bir tanıtış her yönden kandırıcı değildir. Çünkü Roussel, bir yandan kişiliğinin eğilimlerine, öte yandan da çağının kaçınılmaz etkisine uymuş ve izlenimcilerle aynı yolda çalışmıştır. Ne var ki Roussel bir yandan da kendini klasik yapı kurallarından her bakımdan sıyırmamış, d'Indy'nin öğrettiklerini işine geldiğince kullanmayı seçmiş, yapı kurallarını musikisinde tutarlılık ögesi olarak işlemiş ve duygularını, izlenimlerini yapı kurallarının sağladığı imkânlar içinde gerçekleştirmiştir. Nitekim Roussel, bütün izlenimciler gibi, kendi yurdu dışındaki konulara başvurduğunda, bu konuları belge kesinliğiyle musikisine aktarmayı düşünmez; doğa görünüşleri karşısında ulaştırmak istediği, bu görünüşün verdiği bir duygudur, bir izlenimdir. Gene de Roussel, olgunluk yıllarına varırken kendini nasıl d'Indy'nin öğrettiklerinden kurtarmaya çalışmışsa, çağının geçerlikteki uslûbu olan izlenimciliğin diline ve yöntemlerine de baş kaldırmak istemiştir. Bu bakımdan, eserleri arasında üslûp tutarsızlığı görenler haksız değillerdir. Çünkü Roussel, çevresiyle uyumlu bir duruma düşmemek için yol değiştirmekte sakınca görmeyen bir besteciydi. Söz düşmüşken, en ünlü, en başarılı eserlerinden biri olan *Festin de l'Araignée* (Örümceğin Şöleni) bale musikisini "yüz kızartıcı" saydığını da belirtelim. Roussel'in doğu musikisiyle olan ilgisinin en başarılı anlatımı, doğunun tekses inceliklerine dayanan musikisiyle batının büyük yapı ve çokses kaygılarının ustaca bir birleşimi olarak tanıtabileceğimiz *Padmavati* adlı orkestra eseridir. Roussel bugün gerçi bir Debussy, ya da bir Ravel gibi, yalnız Fransa'nın değil, bütün bir musiki dünyasının geleceğini yöneltmiş, yepye-

ni gelenekler kurmuş bir besteci değildir. Fakat yirminci yüzyılın en kendine özgü anlatıcılarından, en derin ve soylu kişilerinden biridir. Kimi çevrede onun Ravel'den üstün görülmesini, böyle bir görüşü gerekli saymasak bile, anlayışla karşılayabiliriz.

SATİE VE "ALTILAR"

Debussy'nin ölümünden sonra Fransa'nın musiki hayatı, hele bir sanat kesimindeki çalışmaları ve başarıları öbeklenmelerin, birleşmelerin ışığında değerlendiren dar ve yüzeysel görüşlüler için, bir dürtü gerektiriyordu. Debussy ölmüştü. Yerine yeni bir "put" bulmalıydı. Bu dürtüyü *Les Six* (Altılar) adıyla anılan öbek sağladı.

Altılar öbeğine giren besteciler, Erik Satie'nin (1866-1925) musikiye karşı davranışlarında bir esin kaynağı buldular. Satie, alaycı, özgür, rasgele yaşayan, uyumsuz bir kişiydi. Kimi kere onu "musikide mizahın babası" diye tanıtırlar. Satie, Paris konservatuarında musiki öğrenimine başlamış, fakat kayıtları koşulları çekemediği için kısa bir süre sonra konservatuarı bırakmış, kendi kendini yetiştirmeye koyulmuştu. Satie'nin mizahçı yanı daha çok eserlerine verdiği adlarda (Örnek: "Armut Biçiminde Parça") ve musikisine koyduğu anlatım işaretlerinde (Örnek: "Dişi Ağrıyan Bir Bülbül Gibi...") belirir. Musikisinin kendisinde pek değil...

Her nekadar Satie uyumsuz düşünüşleriyle birçok besteciyi etkilemişse de, besteci olarak önemi tartışılır. Ne var ki Debussy'yi de yeni yollar aramaya götüren onun düşünüşleri, onun davranışları olmuştur. Debussy yanında Satie, çağın birçok genç bestecisini etkilemiş, bu ara "Altılar" öbeğinin kurulmasına yol açmıştır. Ancak, öbeğin üyeleri arasında ortak yan yalnızca Satie'nin sahk verdiği davranışlardı. Yalınlık, güldürücülük, alaycılık, kabare musikisine, dans musikisine, caz musikisine yönelme, musikiyi hafiften alma... Yoksa her bir besteci-

nin, kendi önemince ve gücünce, ayrı bir kişiliği, ayrı bir yolu vardı. Bu bakıma "Altılar" adı altında bir öbekleşme, sağlam estetik görüşlere dayanmıyordu. Nitekim, ayrı ayrı kişiliklerin bir araya gelemiyeceği kısa bir süre sonra anlaşıldı ve "Altılar" dağılıverdiler.

Jean Cocteau'nun sözcülüğünü yaptığı bu öbeğin üyelerinden çoğu, kendi başlarına kaldıklarında, yirminci yüzyıl musikisinde önemli bir yer edinemiyecek kadar güçsüz, çelimsiz kişiler olduklarını ortaya koydular. Öbekten ilk ayrılan Louis Durey (1888) hemen unutuluverdi. Kadıncasına hafif ve sevimli eserlerine, ilerilik gereği, aklına estikçe kakışmalar serpiştiren Germaine Tailleferre'in (1892) geleceği de Durey'inkinden başka olmadı. Önemsizliğini anlayıp, ününü söndürmemek için kolay başarı yolunu seçen Georges Auric (1899) filmler için yazdığı melodilerle (Örnek: "Moulin Rouge" melodisi) bütün dünyada, hafif musiki alanında, çok büyük fakat hiç de saygın olmayan bir ün kazandı. Ravel ve Debussy etkisinde bir musiki yazan, sonradan Prokofiyef'e eğilen Francis Poulenc (1899) adını yaymak için paradan ve propaganda yöntemlerinden ustaca yararlandı ve reklâmcıların öğrettiklerini kuşkuyla karşılamıyan çevrelerde "büyük usta" diye tanınmaya başlandı.

Altı kişi arasında en güçlü bestecilerin Honegger ile Milhaud olduğunu geçen yıllar apaçık ortaya koydu. Arthur Honegger (1892-1955) bu sözde "derneğin" inançlarına katılacak, uyumlu, uysal bir kişi değildi. Başka bir yolu, başka bir görüşü vardı. Altılar'ın görüşüne uyarak, alaycı tutumu ve eğlence musikisine doğru bir eğilimi yansıttığı seyrek eserlerinden biri, piyano ve orkestra için konsertinosudur. Bunun dışında Honegger Alman geleneklerini Fransızlığa özgü nitelikleriyle birleştirmeye çalışan, ağırbaşlı, ciddî bir besteciydi. Belki de biraz fazla ağırbaşlı ve ciddî... Çünkü bu özelliği Honegger'i birçok eserinde "büyük lâflar" etmeye, iri sözler söyleme-

ye götürmüş, hele senfonilerine ve *Jeanne d'Arc au bûcher* gibi, *Le Roi David* gibi oratoryolarına bir "sahte şaheser" görünüşü vermiştir. Honegger'in izlenimci yanıysa en başarılı örneğini *Pacific 231* adlı, lokomotifin besteci üzerindeki etkisinin yansıtıldığı orkestra eserinde bulur.

Ravel'in ölümünden sonra "Fransa'nın en büyük bestecisi" diye bir ün yapan Darius Milhaud'nun (1892) bu yolda kazandığı saygınlığın geçici olduğu birkaç yıl sonra anlaşılmıştır. Gerçi Milhaud, Honegger ile birlikte, Altılar'ın en önemli üyesiydi ama gene de Ravel'in ardılı olma, onun tahtına oturma yetisini taşıyan bir yaratıcı değildi. Türlü üsluplarda musiki yazan Milhaud'yu belirli bir sınıfa sokmak gerekmez. Kullandığı türlü gereçler arasında, *La Création du monde* (Dünyanın Yaradılışı) zenci balesinde sunduğu caz etkileri, *Scudades do Brasil*'indeki Güney Amerika musikisi yankıları, *Suite Française*'indeki Fransız halk musikisi çizgileri başta gelir. Bundan başka, ırkının gereği, Darius Milhaud Yahudi musikisi de yazmış ve bu alanda Ernest Bloch ile hemen hemen aynı katta bir saygınlık kazanmıştı. Bütün bu çelişik yanları ortasında Milhaud'ya, gereçleri bakımından, tutarlılık kişiliğini, birden fazla tonaliteye başvurma yolunda direnmesi verir. Ne var ki "polytonalité", Milhaud'nun musikisindeki lirik eğilimi, melodik etkileyiciliği de güçsüzleştirmekten geri kalmış değildir.

Altılar öbeği, üyelerinden çoğunun önemsizliğine rağmen, birliğin sağladığı güce dayanarak, bu güç yapma ve kof bir güç bile olsa, çevreyi etkileme başarısını göstermişti. Musiki tarihinde bir yer edinme yetisini taşımayan dört besteci böylece, küçük birer adla bile olsa, tarih sayfalarında yer almışlardı. Bunu gören başka besteciler, kıskançlık dürtüsünün etkisiyle, aynı yola başvurdular. Yönetici olarak da gene Erik Satie'yi seçtiler. Böylece Arcueil okulu kuruldu. Ne var ki, Altılar'ın tarihe geçmesi önlene-

memişti ama, öbeğin kofluğu, yapmalığı, gereksizliği anlaşılmıştı. Bu yüzden Arcueil okulu hiçbir zaman, Altılar'ın ününü kazanamadı ve yeni öbeğe giren dört besteci, Roger Désormière (1898), Maxime Jacop (1906), Henri Cliquet-Pleyel (1894) ve Henri Sauguet (1901) bu yolla ölümzüslüğe ulaşmış olamadılar.

Yirminci yüzyılın ilk yarısı Fransa'sında, Debussy'nin, Ravel'in, Satie'nin, Roussel'in, Altılar'ın, Arcueil okulunun çağdaşı birçok bestecinin Charles-Marie Widor'un, Jehan Alain'in, Georges Migot'nun, Tony Aubin'in, Marcel Delannoy'nın, Henri Dutilleux'nün, Claude Delvincourt'un, André Jolivet'nin ve sayısız daha birçok adın arasında ancak bir Jacques Ibert (1890-1962) adını belki ölümsüzlüğe ulaştırabilecek yetiler göstermiştir. İyi işçilik, seçiklik, sevimlilik, denenmiş yöntemlere - bu ara Debussy ile Ravel'in musikiye kazandırdıklarına - başvurma yoluyla sağlanan etkileyicilik, en ünlü eseri *Escales*'ın da gösterdiği gibi, Ibert'in başlıca özellikleridir. Ibert de, *Louisville Concerto*'sunda olduğu gibi, Altılar'ın caz musikisine başvurma tutumundan, altılara kıyasla daha büyük bir başarıyla, yararlanmıştır.

Altılar'ın musikiyi yalınlaştırma, hafifleştirme, gereksiz ağırbaşlılıktan kurtarma yolundaki davranışlarının musiki sanatına bir taze hava getirdiği de gerçektir. Herne kadar cazla ve eğlence musikisiyle ilgilenme olsun, musikiyi hafiften alma ve mizah yoluyla sunma olsun, Altılar'ın tekelinde davranışlar değilse de, bu yolda bir öbekleşme ve Cocteau gibi bir sözcünün etkisine başvurma, Altılar'ın simgesi olmağa çalıştıkları değerlerin Fransa dışına da yansımasını sağlamıştır. İngiltere'de Sir William Walton (1902), Edith Sitwell'in şiirlerinin okunması için hazırladığı *Façade* adlı melodramında caz musikisi ögelerine başvurmuştur. Ne var ki daha sonra yeni klâsikçi bir yola doğru giden, ağırbaşlı senfoniler, konsertolar yazan Walton, bu yolda "Façade"daki vaitlerini gerçekleş-

tirememiştir. Amerika'da Virgil Thomson (1896) özellikle Satie'nin etkisinde bir musiki yazmış, daha çok tenkidci olarak ün yapmıştır.

Bir başka Amerikan bestecisi, George Gershwin (1898-1937) doğrudan doğruya eğlence musikisinin ve caz musikisinin içinde yetişmiş olması ve sonradan sanat musikisine yönelmesi bakımından, hafif musiki etkilerini "ciddi" eserlerinde, Altılar'a kıyasla çok daha büyük bir başarıyla, hem de içtenlikle işlemiştir. Fransa'da edindiği görgü, *An American in Paris* (Paris'te Bir Amerikalı) adlı senfonik şiirini, Altılar'ın simgesi olmaya çabaladıkları davranışın en başarılı örneği olarak yükselten bir etkendir. Geleneksel yolda bir öğrenim yapmamış olan Gershwin, sanat musikisi yazma hevesine kapıldığında öğretici kitaplara başvurarak gerekli bilgiyi edinmeye çalışmış bir bestecidir. 1920'lerin cazından esinli *Rhapsody in Blue* adlı piyano ve orkestra için eserinin kazandığı büyük başarı üzerine bir de piyano konsertosu yazması kendisinden istendiğinde, konserto biçiminin temel ögelerini bile bilmiyordu. Orkestralama bilgisi de yoktu. Bunun için, haff musiki alanında kazandığı başarıların sağladığı para ile bir orkestra tutmuş, yazdıklarının doğruluğunu ve yanlışlığını bu orkestraya çaldırarak anlama yoluna gitmiştir; gene de, konsertosunun orkestralama işçiliği, "Rhapsody in Blue"nun orkestralanmasını yapan bilgili orkestracı Ferde Grofe'nin ortaya çıkardığı işe kıyasla kat kat daha başarılıdır. İlk olarak 1935 yılında oynanan operası *Porgy ile Bess* ise, zencilerin yaşadığı yoksul bir semtteki hayatı anlatılışındaki gerçekçilik yanında, Gershwin'in musikisinin karakter çizmede Musorgski'yi andıran bir başarı göstermesiyle ve Gershwin'in musikisinin her zaman nitelendiren melodik etkileyiciğiyle, yüzyılımızın en önemli operalarından biri sayılabilecek çapta bir eserdir. Tanrı vergisi yetenekleriyle Gershwin, yetersizlik bilgisinin engellerini yıkmayı bilmiş ve Amerika'nın kalburüstü bestecilerinden biri olarak musiki tarihine geçmiştir.

CAZ MUSİKİSİ VE DOĞAÇTAN ÇALIŞ SANATI

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru Amerika'nın güney illerinde, Afrika'dan gelen zencilerin kendi musikilerini Avrupa musikisinden öğrendikleriyle birleştirmeleri sonucunda ortaya çıkan caz musikisi, Avrupa musikisinin yüzyıllar süren evrimini yarım yüzyıl gibi bir süre içinde, benzer evrelerden geçerek izlemiş ve kendine özgü, kendi kendine yeten bir sanat musikisi olma kimliğini kazanmıştır. Hem Avrupa bestecilerini etkilemesi, hem de ilkel bir halk musikisinin sanat muskisi haline gelmesi gibi önceliği olmayan ve dünyanın başka hiçbir yerinde, hiçbir çağda raslanmamış bir olayı simgelemesi bakımından caz musikisi inceleme alanımıza girer.

Caz, Amerikalı zencilerin dindışı musikisidir. Özellikle çalgı musikisidir ve bu bakımlardan zencilerin din musikisi olan "spiritual"den ayrılır. Cazda zaman ölçüsü hep dört zamanlıdır. Başka ölçüler (5/4, 3/4, vs.) kullanıldığında caz özelliğinin kaybolmaması için bu ölçülerin, dört zamanlı ölçünün ritm ve vurgu gereklerine göre yorumlanması gerekir. Dört zamanlı tempoda birinci ve üçüncü zamanların kuvvetli, ikinci ve dördüncü zamanların zayıf olduğu varsayımı cazda değerini kaybetmiştir. Cazda vurgular, zayıf zaman denen ikinci ve dördüncü zamanlara vurulur. Zayıf zaman vurgulamasına icracının verdiği yumuşaklık, esneklik, sözlük anlamı bakımından "sallanış, şiir vs. de hareket ve canlılık" anlamına gelen "swing" kelimesiyle anlatılır. Yoksa swing, bir türlü gürültülü ve hızlı tempolu caz musikisi değildir.

Notanın cazdaki önemi, Avrupa'nın alışılmış musikisinde olduğu kadar büyük değildir. Çünkü caz icracıları çoğunlukla, verilen temler üstüne, doğaçtan çalarlar. Bu bakıma caz, doğaçtan çalma (improvisation) sanatını musikiye yeniden kazandırmıştır. Musikiyi, önceden hazırlanmaksızın, aynı zamanda hem bestelemek, hem de icra etmek sanatı, musiki sanatının ana ilkelerin-

dendir. Halk musikisi de doğaçtan çalışa ve söyleyişe dayanır. Yazılı musiki eski Yunan'da yaygınlıkla uygulanırdı. Fakat Hristiyanlığın ilk yıllarında artık geçerlikten düşmüş, unutulmuştu. Kilise musikisi doğaçtan söyleyişe dayanırdı. Fakat zamanla, melodilerin saflığını korumak ve dinsel törenlerin tutarlılığını sağlamak amacıyla, notalama yöntemlerinin geliştirilmesi gerekti. Gene de kilise şarkıcıları, doğaçtan söyleme isteklerinden vazgeçmediler. Gregor melodilerinin doğaçtan söyleyişlerle süslenmesi, değiştirilmesi, çoksesliliğe yol açtı. Bununla birlikte, musikinin evrimine çoğu kere engel olan kilise, şarkıcıların dinsel musikiyi özgürce söylemelerini istemediği için on altıncı yüzyıl ortalarında Trent Konseyi, doğaçtan söyleyişi yasak etmek zorunda kaldı. Bir yandan besteciler de doğaçtan söyleyişi ya da çalışı engelliyorlar, musikilerinin icracılarca değiştirilmesini istemiyorlardı. On altıncı yüzyılın çokses bestecileri, nitekim, öylesine karmaşık bir musiki yazdılar ki doğaçtan söyleyiş imkânsızlaştı. On yedinci yüzyılda bir yandan çalgı musikisinin, öte yandan da operanın gelişmesiyle çalgıcı ve şarkıcılara gene kendiliklerinden musiki yaratma fırsatı çıkmış oldu. *Opera şarkıcısı doğaçtan söylemeye* yalnız erkin olmakla kalmazdı; musikiye kendinden birçok şey katması beklenirdi de.. Çalgı musikisinde de, özellikle klavsen icracılığında, doğaçtan çalış musiki yaratıcılığının başlıca yolu olmuş çıkmıştı. Ne var ki gene besteciler doğaçtan icraya karşı durdular. Mozart çağında doğaçtan çalışa artık yalnız kadanslarda erkinlik verilmeye başlandı. Gene de Bach'ın, Haendel'in, Mozart'ın, Clementi'nin, Beethoven'in, on dokuzuncu yüzyılda da Mendelssohn'un, Liszt'in, Franck'ın doğaçtan çalış ustaları oldukları bilinir.

Cazda çalgıcıların doğaçtan çalışı, yakın yıllardaki deneysel çabalar dışında, seçilen temin ölçü sayısı ve akor dizileriyle sınırlanmıştır. Cazda doğaç, ya tek olarak, öbür çalgıların kimi kere yazılı, kimi kere doğaçtan refakatiy-

le, ya da toplu olarak, kontrapuanta halinde yapılır. Fakat caz yalnız doğaçtan çalışa dayanmaz; yazılı musiki de kullanılır. Cazda musiki yazan kişiye, yersiz kullanılan bir terimle, "düzenleyici" (arranger) denir. Oysa caz düzenleyicisi, doğrudan doğruya bestecidir. Düzenleyici diye başkasının yazdığı tümlenmiş bir musikiyi, bir ortamdan başkasına, diyelim ki piyanodan orkestraya, aktaran kişiye denir. Oysa caz bestecisi çoğunlukla, kendi teminin, ya da bir başkasının teminin üstüne çeşitlemeler yazan Avrupalı besteciyle aynı işi görmektedir. Cazda kullanılan tem kalıpları ya on iki ölçülü ve armonik yapısı belirli *blues* biçimine, ya da halk şarkısı *(popular song)* biçimine uyar. Bu sonuncular genellikle, sekizer ölçülük dört bölüme ayrılmış otuz iki ölçüden kurulmuştur. Bununla birlikte değişik bölünüşlerde halk şarkıları da vardır.

Armoni bakımından caz musikiye yeni bir şey getirmemiş, Avrupa'nın geleneksel armoni kurallarından yararlanmıştır. Melodi bakımından, Avrupa'nın majör ve minör modlarına başvurulmakla birlikte, bu gamların yedinci ve üçüncü derecelerinin (diyelim ki do majör gamında mi ve si notalarının) yarım nota pesleştirilmesiyle "blues" gamı ortaya çıkmıştır. Son yıllarda bir yandan majör ve minör dışındaki makamlara, öte yandan on iki nota dizisinin imkânlarına da başvurduğu olmuştur. Caza belirli özelliklerini veren, melodi-ritm ilintisinin cazda kazandığı görünüşlerdir. Temelde "tema ve çeşitlemeler" ana biçiminin kullanıldığı cazda "korus cümle" denen ve solo çalgıcının yalnız temanın armonik temeline ve ölçü sayısına dayanarak yepyeni melodik-ritmik kuruluşlar yarattığı ortam, Avrupa musikisinde tam karşılığı olmayan, bununla birlikte çeşitleme biçimine benzetilebilecek bir anlatım aracıdır. "Ses maddesi" açısından da caz ile Avrupa musikisi arasında ayrılıklar vardır. "Vibrato" (ses titretme), "glissando ve portamento" (küçük ya da büyük aralıklı kay-

dırmalar), "growl" tekniği (çalgı sesini gıcırdatmak) gibi tını, ya da cümle biçimi özellikleri Avrupa musikisinde ya yoktur; ya da ayrı görünüşlerde vardır. Ancak son yıllarda, insan sesinin çalgılarla taklit edilmesinden doğan bu gibi icra özellikleri, Avrupa musikisinin çalgı tekniğine yaklaşan bir icra tarzının etkisiyle, geçerlikten düşmüştür. Cazda kullanılan bütün çalgılar, Avrupa musikisinde de kullanılmaktadır. Fakat caz, gerek bu çalgılara verdiği öncelik, gerekse orkestra kuruluşu bakımından, Avrupa musikisi çalgılamasından ayrılmaktadır. Cazda en çok nefes çalgıları (kamışlı ve bakır çalgılar) kullanılır ama, bunların da hepsi değil. Obua, korno, İngiliz kornosu cazda pek seyrek kullanılır. Cazda en çok kullanılan çalgılar, trompet, alto, tenor ve bariton saksofonlar, klarinet, trombon, piyano, gitar (eskiden banco), kontrabas (eskiden tuba), davul ve vibrafondur. Yaylı çalgılara ve arp'a pek seyrek başvurulur.

Sanat dünyası cazı, on altıncı yüzyılın sonlarına doğru başlayıp 1865 yılında sona eren tutsak tecimine borçludur. Batı Afrikalı zenciler Avrupalı tecimenlerce Yeni Dünya toprağına taşınmasalardı ve orada kölelik boyunduruğu altında yaşamasalardı bugün caz denen musiki belki de varolmayacaktı. Köle teciminin doğurduğu toplum koşulları ve bunların zenci ruhuna olan etkisi caza - musikinin özü bakımından- ayırıcı özelliğini vermiştir. Caz, türlü musikilerin bir araya gelip karışmasıyla ortaya çıkmış bir musikidir: Afrika halk musikisi, Amerika'daki zenci kölelerin iş şarkıları, tarla çağrıları ve "blues" ları, İngiliz din musikisi, Fransız hafif musikisi ve özellikle "quadrille"leri, gene Fransızların bando musikisi, İspanyol Amerikası musikisi... Bütün bunlar zencinin potasında eridi ve en bol, en etkileyici gereç, "blues", ortaya çıkan musikiye ayırıcı çeşnisini verdi.

Caz, köleliğin kalkmasından sonraki yıllarda yavaş yavaş biçimlenmeye başladı. Kölelik acısının yerini bu kere boyunduruktan kurtulmanın sevinci almıştı. Fakat

zenci gene yoksul bir kişiydi. Önceleri zenci musikisinin insan sesine dayanmasının sebebi, zencinin çalgı alacak parasının bulunmamasıydı. Sonraları, hele Amerika'nın iç savaşının artığı, bando çalgılarını ucuz ucuz eline geçirdiğinde zenci, "blues"larını bu kere doğaçtan, bu çalgılar üzerinde denemeye başladı. Kölelik yıllarında zenciye doğru dürüst bir musiki eğitimi verilmemişti. Bununla birlikte, bir eğitim görseydi zenci, yarattığı musiki Avrupa geleneklerinin baskısında kalacak, yaratıcılığında en büyük etkiyi gösteren ırk özellikleri bu geleneklerin altında belki de ezilecekti.

Yeni musikiye beşiklik etme görevi, Birleşik Amerika'nın Güney topraklarının ve Mississippi deltasının en büyük şehri olan Yeni Orlean'a düştü. Olayların akımı rasgetirip de zenci musikisi tarlada, köyde kalmaya zorlansaydı, Amerikan zencilerinin musikisi bugün "hillbilly" musikisiyle, kovboy şarkılarıyla aynı önemde bir folklor musikisi olarak kalmaktan ileri gidemiyecek, sanat kimliği kazanamıyacaktı. Köy "blues"unun sanat olabilmek için uyması gereken ilk koşul, şehir "blues"u olmaya başlamasıydı.

Caz musikisi, tarihinin ilk evresi olan ve on dokuzuncu yüzyıl sonundan 1917 yılına kadar giden süre içinde, Yeni Orlean'ın eğlence semti Storyville'de gelişti. Yeni Orlean cazının çalgılanmasını, hem de melodi ve armoni yanlarından düzenlenişini kesinliğe ulaştıran ilk musikişinaslardan birinin trompetçi Buddy Bolden olduğun bilinir. Trompetin ana çizgiyi, trombonun kaydırmalar ve noktalamalarla karşıt çizgiyi çalması, klarinetinse süslemeler yapmasıyla ortaya çıkan kaba çokses, bu tarzın ana özelliğidir.

1917 yılında Washington'dan gelen bir emirle Storyville kapatıldığında işsiz kalan çalgıcılar kuzeye göç etmeye başladılar. Böylece caz önce Amerika'ya, sonra da dünyaya yayılmanın yolunu tuttu. Bu ara Şikago'da, zencilerin musikisini duyan beyaz musikişinaslar onların üs-

lûbunu taklit etmeye giriştiler. 1917 yılının Storyville'in kapatılması yanında ikinci büyük olayı da, ilk caz plâklarının doldurulmuş olmasıydı. Bu plâkları "Original Dixieland Jass Band" adlı beyaz topluluk yaptı. Cazın dünyaya yayılmasıyla birlikte "Caz Çağı" adıyla anılan bir çağ da başlamış oldu. 1920 yılları, çalışmaları caza yaklaştırılmaya çalışılmış sanatçıların çağıdır. Edebiyatta T. S. Eliot, John Dos Passos, Sinclair Lewis, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Avrupa musikisinde Stravinski ve Fransız Altıları, resimde Picabia ve İtalyan "futurist"leri hep, cazla beslendiği, cazdan esinlendiği öne sürülen davranışların simgesi olarak gösterilirler. Caz üzerindeki türlü yanlış görüşler ve dayanaksız inançlar da kaynaklarını o çağda bulur. Cazın, savaş sonrası dünyasının kargaşalığını yansıttığı, geleneklere karşı bir başkaldırmanın anlatımı olduğu gibisinden türlü görüşler ileri sürülmüştür.

Amerika'da 1929 yılında başlayan ve 1933 yılında Başkan Roosevelt'in "New Deal"i hazırlamasıyla giderilmeye başlanan iktisadî buhran süresi, işsiz zencilerin para kazanmak için çoğunlukların beğenisine boyun eğmek, bunaltı içindeki halkın sıkıntılarını hafif, tatlı bir musikiyle gidermek isteğine uymak zorunluluğu yüzünden, caza yeni ögeler getirmiştir. Ne var ki, dış etkileri cazın bünyesine sindirmeyi genel olarak içgüdü yoluyla çok iyi becerebilen usta caz musikişinasları, hafif musikinin en bayağı özelliklerine bile bir soyluluk kazandırmışlar ve bu etkiyi cazı zenginleştirmekte kullanmışlardır. Gene de tecimsel yola gitmenin caza kötü etkileri olduğu yadsınamaz. Bugün bile caz orkestralarının şarkıcı kullanmak zorunda olmaları, cazla etkilenmiş hafif musikiyi çok kişinin caz sanarak dinlemesi bu etkinin olumsuz yanlarıdır. Bununla birlikte, tecimselliğe yönelmenin olumlu bir sonucu da, halkın büyük dans orkestralarına gösterdiği ilginin, Count Basie, Duke Ellington, Jimmie Lunceford gibi musikişinasların çalışmalarıyla, cazda büyük orkestra yazısının ve çalgılanmasının kesinleşmesi, klâsikleşmesi

olmuştur. Amerikalıların yanılarak kullandıkları bir terimle "swing çağı" diye adlandırdıkları klâsik sağ, daha önceki çağlarda beliren eğilimlerin, bir dengeye, bir olgunluğa, bir arıklığa vardığı çağdır. Fransız tenkidcisi André Hodéir'in sınıflamasına uyarak caz tarihini, 1917'den önceki Yeni Orlean cazını "İlkel", 1917 ile 1927 arası evreyi "Eski", 1927 ile 1935 arasını "Klâsik Öncesi", 1935-45 evresini "Klâsik" ve 1945'ten sonrayı ise "Modern" diye bölümlere ayırmak uygun düşer.

Caz musikisi, birçok önemli yaratıcı yetiştirmiştir. Etkileri en büyük olanlar arasında Louis Armstrong, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Miles Davis gibi trompetçileri, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker gibi saksofoncuları, Eearl Hines, Fats Waller, Lennie Tristano gibi piyanistleri, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Count Basie, Jimmie Lunveford, Eddie Sauter gibi besteci ve orkestra şeflerini sayabiliriz.

Caz musikisi, sesini dünyaya duyurmaya başladığı günlerden bu yana, Avrupa geleneğinde yazan bestecilerin de ilgisini çekmiş ve onların yaratış çalışmalarını etkilemiştir. Caz etkisinde yazılmış ilk senfonik eser diye Gershwin'in "Rhapsody in Blue"su gösterilir. 1924 yılında bestelenen bu eser cazın ancak Broadway operetleri ve halk melodileri yoluyla senfonik musikiye aktarılışının sonucu olduğu için, aslına uygun bir caz anlayışının Avrupa musikisinde yer alması olarak görülemez. Üstelik cazın, Avrupa geleneğindeki bir esere olan etkisinin de ilk örneği değildir. Bir yıl önce, 1923'te Fransız bestecisi Darius Milhaud *La Création du Monde* (Dünyanın Yaradılışı) balesini bestelemiş, daha da önce Stravinski, 1918'de "Ragtime" adlı eserini yazmıştı. Bunlardan başka Debussy'nin 1906-1908 yılları arasında yazdığı "Golliwog's Cakewalk" ve "The Little Niggar" adlı parçaları da, caz ritmlerini etkileyen Cakewalk dansının ritmine uygun olarak bestelenmiş olmaları bakımından, doğrudan doğruya caz etkisinde yazılmış parçalar olarak görülemezse bile, bütün ile-

ri ve yeni akımlarla ilgilenen Debussy'nin, cazın bütün dünyada iyice sesini duyurduğu yıllara kalsaydı, gelişmiş durumuyla cazı, çağdaşlarına kıyasla herhalde daha büyük bir anlayış ve ustalıkla ele almış olacağını düşündürebilir.

Nitekim, başta Milhaud ve Ravel'in eserleri olmak üzere, 1920'lerde bestelenen caz etkisindeki eserler, bestecilerin cazı da yanlış kaynaklardan tanıdıklarını, ya da gerektiği gibi incelemeden kullandıklarını göstermektedir. Copland'ın piyano için "Caz Konsertosu", Honegger'in piyano konsertinosu, Carpenter'in "Gökdelenler"i karşımıza hep o kulaktan dolma caz anlayışını çıkarmaktadır. 1930'dan sonra Avrupalı bestecilerin caza olan ilgisi, bir "moda" olarak "caz çağı"nın artık kapanmış olmasıyla, sönmüş gitmiştir. Bununla birlikte kimi besteci arasıra cazla ilgilenmiştir. 1954 yılında İsviçreli besteci Rolf Liebermann'ın yazdığı "Caz Orkestrası ve Senfoni Orkestrası için Konserto"da daha sağlam bir caz anlayışına rastlıyoruz. Bundan başka, caz bestecilerinin de Avrupa musikisiyle gitgide daha çok ilgilenmeleri ve öğrenimlerini Avrupa geleneklerine uygun olarak yapmaları, iki musiki arasındaki yakınlaşmayı hızlandırmış, fakat bu yakınlaşma kimi kere caz ögelerinden ve niteliklerinde vazgeçilmesi uğruna olmuştur. Avrupa musikisinin geleneklerine özellikle biçim bakımından uygun, hem de cazın vazgeçilmez ögelerine - doğaçtan çalış, daha da önemlisi sürekli tempo-- yer veren bir eser, Bill Smith'in Klarinet Konsertosudur.

BARTOK VE KÖY MUSİKİSİ

Yirminci yüzyıl bestecilerinin, kendi dışlarındaki dünyaya taşmak istediklerinde, caza kıyasla çok daha sık başvurdukları bir ortam, halk musikisi, büyük kentlerin dışındaki halk musikisi olmuştur. Bu yolda Macar bestecisi Bela Bartok (1881-1945) aynı yolu tutan bütün besteci-

lerce örnek alınmıştır. Bartok, yirminci yüzyıl musikisinde ulusalcılığın simgesidir. Macar köy musikisinin bilinmeyen birçok yanını gün ışığına çıkaran ve kendi eserlerini bu musikinin hem maddesiyle, hem de ruhuyla besleyen Bartok, sanat musikisinde geri kalmış bütün küçük ülkelerde ulusal musiki yazmak isteyen bestecilerin örneği olmuş, fakat ne yazık ki, ulusal bir bestecinin ne olması gerektiği yolunda Bartok'un eserleriyle olsun, sözleriyle olsun ulaştırdığı bildiriyi bunlardan pek azı kavrayabilmiştir.

Bartok, ulusal musiki konusunda şunları diyor: "Ulusal bir bestecinin musiki dili, ana dili gibi olmalıdır. Oysa, kültürü henüz gelişmemiş olan ülkelerde musiki eğitimi, bu kendiliğindenliğin, bu doğallığın engelidir. Geleneksel ve yerleşmiş eğitim yöntemlerinin kullanılmasına gerçi karşı durulamaz ama, yöresel denebilecek bir anlatımın edinilmesinde bu yöntemlerin yararlı değil, zararlı olduğu da bir gerçektir."

"Dünyada pek çok küçük ülke, buna karşı pek az sayıda büyük besteci - yüzyıl başına on, ya da on beş kadar - vardır. Bu küçük ülkelerin hepsinin büyük ulusal musiki vermeleri beklenemez. Eninde sonunda ancak güçlü, amaçlı ve kişiliği olan besteci yurduna haritada bir yer sağlayacaktır. Başka türlüsü düşünülemez bile..."

"Halk musikisinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi, ya da benzetme yoluyla, evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rasgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel uslûbuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk musikisiyle haşır neşir olması, bu musikinin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi öz anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir."

Bartok, Macaristan'ın gerçek halk musikisini aramaya 1905 yılında başladı. O yıla varana kadar Brahms ve Richard Strauss etkisinde birçok eser bestelemiş, fakat

bu etkilerin çıkar yol olmadığını anlamış, kendine başka kaynaklar aramaya koyulmuştu. Bartok, konservatuar arkadaşı Kodaly ile birlikte, gerçek Macar musikisinin, Liszt'in tanıttığı bayağı çingene musikisinden başka bir şey olduğunu tanıtlamak amacıyla, köylere gidip Macar halk melodilerini toplamaya başladı. Halk musikisi toplama yolundaki çalışmalarını Bartok daha sonra çevre ülkelerde de sürdürdü ve bu ara 1935 yılında yurdumuza da gelerek Anadolu'da araştırmalar yaptı. 1905 yılında bestelediği Orkestra İçin Birinci Süit, bu araştırmalarının ilk evresinin etkilerini taşır. Sonraki birkaç yıl içinde verdiği eserler hem de Debussy izlenimciliği yolundadır. Birkaç yıl süreyle, hem batıdaki ülkelerde musikinin ne yolda geliştiğinden habersiz, hem de gerçek Macar köy musikisinin varlığını bile bilmeyen kentliler, Bartok'un musikisini tepkiyle karşıladılar.

Musikisinin özellikle Debussy'ye ve Stravinski'nin ilk eserlerine dayanması bakımından Bartok'u bir musiki dili yenileyicisi olarak görmek güçtür ama, Macar köy musikisiyle beslenen kişiliği Bartok'un musikisine ayırıcı özelliğini ve üstün değerini vermektedir. Bestecinin Amerika'ya göç etmeden önce yıllar yılı yaşadığı Orta Avrupa'da hayat güçlükleri, çevresinde olup bitenlerle musikisi arasındaki ilintiler, Bartok'un eserlerinin çoğuna özle ilgili nitelikler kazandırmıştır. Umutsuz, bunaltılı, fakat gerçeklerin tanınmasından ve kaçamak yolları aramadan bunların yaşanmasından yeğinliğini alan anlatımı, Bartok'un musikisine öz bakımından soyluluğunu kazandırır. Bartok asıl, musikinin insansı yanıyla bir yirminci yüzyıl bestecisidir. Bunun yanında Bartok, teknik bakımından, yöntemleri bakımından, dili bakımından da çağdaş musikinin en üst katında yer alan bestecilerdendir. Ne var ki Bartok bu yönden bir öncü, bir bulucu değil, başka bestecilerin getirdiklerini kendi musikisinin gereklerine göre yorumlayan, böylece bu yeniliklerin, denenmiş olmaktan ileri gelen bir sağlamlıkla, yerleşmesini, tanınmasını, daha yay-

gın bir geçerlik kazanmasını sağlayan bir aracıdır.

Bartok'un folklorcu yanına bir göz atalım. Görürüz ki Bartok musikisinin ritm özellikleri doğrudan doğruya, ilkel musikinin, köy musikisi ritmlerinin yorumuna dayanmaktadır. Bartok halk musikisi toplamaya gerçi ulusalcı bir davranışla girişmiştir. Fakat yurdunu bu yolla sanat haritasına yerleştirmek gibi "siyasî" denebilecek bir amacı yoktu. Macaristan eninde sonunda Bartok sayesinde dünyanın musiki haritasında üstün önemde bir yer kazandıysa bu, bestecinin kendi sözlerinde de belirttiği gibi, yaratıcının kişiliği ile olmuştur. Bartok'un folklor araştırmaları şu gerçeği ortaya koymuştur: ilkel musiki, ritm bakımından, çoğunlukla, Avrupa'nın sanat musikisine kıyasla, daha zengindir. Özellikle, bakışırlığı *(symetrie)* olmayan ritmler bakımından yepyeni bir görünüş taşıyan bu musikiden Bartok, kendi musikisinin yapısında yararlanmış, hem de birçok besteciyi bakışırlıksız yapıya doğru götürmüştür. Armoni bakımından Bartok'un musikisindeki koşut yedincidir, dokuzuncular doğrudan doğruya Debussy'ye dayanmaktadır. Bundan başka artmış akorlar, üçüncü ve altıncıların parça tonalitesinden özgür olarak, kromatik ilerleyişleri tonalite duyusunun dağıtılması yolunda görev kazanmaktadır. Denebilir ki Bartok, çağdaş Viyana okulunun dizisel bestecilerinin tersine, ses götürme sorunlarıyla ve çokses sorunlarıyla ancak, ilkel ritmlerin vuruculuğunu, yeğinliğini yükseltmek için uğraşmış ve kakışmaları da bu amaçla kullanmıştır.

Yaylı kuartetleri, Bartok'un sanat hayatının bir özeti sayılabilir. Yirminci yüzyıl musikisinin bu ortamdaki eşsiz şaheserleri diye gösterebileceğimiz altı tane kuartetine bakarak Bartok'un evrimini izlemek eldedir. 1907 yılında yazdığı ilk kuartette, bir yandan Wagner, öte yandan Debussy ektileri, bunların yanında, Kodaly'in sözüyle bir "psikolojik birlik" vardır. 1917 yılında yazdığı ikinci kuartette, folklorun sağladığı ritm gereçlerini kişiliğine sindiren bir Bartok karşımızdadır. 1927 yılında yazdığı

üçüncü kuartette Bartok bu kere, Schoenberg'in dizisel dilinin yapıyla ilgili sorunlarını yorumlamakla uğraşıyor; dört yaylı çalgının tınılarının araştırılışı, yazının daha çok orkestra yazısına yakınlaşışı, eserin öbür özellikleridir. Bir yıl sonra yazılan dördüncü kuartet, bir önceki eserde girişilen araştırmaların geliştirilmiş, sağlamlaştırılmış durumu olarak görülebilir. 1934 yılında bestelenen beşinci kuartette Bartok'u "klâsikleşme" eğilimleri içinde görüyoruz. İlk bölümde sonat biçimi, ikincide *lied* biçimine yaklaşış, üçüncüde halk musikisine dayanan bir scherzo... 1940 yılının ürünü altıncı kuartette besteci kendine özgü bir biçim denemesine girişmiştir: eserin dört bölümü aynı konuya dayanıyor ve her bir bölümün başında bu konu, ayrı kılıklarda sunuluyor.

Bartok, Macaristan'ın Nazilerle işbirliği etmesini hoş karşılaşamadığı için kendini sürgün etmek zorunda kalmıştı. Amerika'da geçim durumunu düzeltemedi. Columbia Üniversitesinin zengin folklor arşivini düzenlemek için aldığı ücret ve eserlerinin getirdiği para zorla yetiyordu. Sağlık durumu gün geçtikçe kötüleşmeseydi kendini gene de mutsuz saymayacaktı. Gururlu bir kişi olduğu için de dostlarının, derneklerin yardım tekliflerine de yanaşmıyordu. Amerika'da yazdığı eserlerin en önemlisi - çoğu tenkidcinin, kuartetleri dışında, Bartok'un en önemli eseri diye görlüğü - Orkestra Konsertosu oldu. Son eseri, tamamlayamadan öldüğü üçüncü piyano konsertosu "acıları aşmış, öteki dünyanın eşiğine varmış bir insanın iç huzurunu..." yansıtır. Eseri, Bartok'un yakın dostu ve öğrencisi Tibor Serly tamamlamıştır.

STRAVİNSKİ'NİN ÇELİŞİK DURUMU

İgor Stravinski (1882) bugün musiki tarihindeki durumunu, yüzyıl ortasından kırk yıl kadar önce bestelediği iki eseriyle, *Petruşka* ve - özellikle - *Le Sacre du Printemps* (Bahar Töreni) bale musikileriyle sağlamıştır. Ge-

ri kalan eserlerinin büyük bir çoğunluğu, hele 1920'den sonra yazdıkları, henüz sürüp giden tartışmaların konusudur.

Stravinski de, Bartok gibi, izlenimcilikle ve folklorla işe girişmiştir. Ancak Stravinski, bir folklor bilgini olmadığı gibi, ulusal musiki amaçları da yoktur. Nitekim sonraları, izlenimciliği de, ilkel musikinin dürtüsünü de bir yana bırakmış, geçmişteki büyük ustaların taklidi yoluyla musiki sanatına yeni bir şeyler getirmeye çalışmıştır. Stravinski'nin önemini tartışma konusu yapan davranışı da işte bu eskiye yönelişidir.

Stravinski "Petruşka"yı, piyano ve orkestra için bir konser parçası olarak tasarlamıştı. Nitekim esere önce "Konser Parçası" adını vermeyi düşündüyse de baktı ki, bale sahnesi için hazırlanan bir esere böyle bir ad vermek, anlatıcılıktan uzak olması bakımından uygun düşmez, adı değiştirdi ve balenin konusu olan Rus kukla oyununun bahtsız kahramanının adını verdi. 1911 yılı yazında oynanan bale Stravinski'nin, bir yıl önce "Ateş Kuşu" balesiyle edinmiş olduğu ünü sağlamlaştırdı. Stravinski artık yeni musikinin peygamberi sayılıyordu. Bu ara "futuriste" Marinetti sokaklarda "Kahrolsun Wagner! Yaşasın Stravinski" yazılı levhalarla dolaşıyordu. Genç sanatseverler için "Petruşka", gelenek ve biçimcilik boyunduruğundan kurtuluş bayrağı olmuştu.

İki yıl sonra ilk icrası yapılan "Le Sacre" ise, Stravinski'nin yenileyici çalışmalarını sürdürüyordu. Musiki dünyası artık bir seçme yapma durumundaydı. Ya eseri, dengesiz bir gencin gösteriş hevesi sayıp yadsımak, ya da devrimci bir yenilik sayıp baştacı etmek. Eserin ilk icrasında olup bitenler eninde sonunda musiki dünyasının "Le Sacre" karşısında ikinci yolu seçtiğinin tanıtı olarak görülebilirdi. Dengesiz bir gencin saçmalıklarına gülünüp geçilirdi. Oysa 29 Mayıs 1913 günü Paris'in Champs-Elysées tiyatrosunda çağımızın sanatının en büyük skandallarından biri koptu. Librettosunu Stravinski ile Nicolas

Roerinch'in hazırladığı, dekorlarını da Roerich'in yaptığı bu bale eserinin o akşamki ilk icrasında orkestrayı Pierre Monteux yönetiyordu. Eserin icrasına başlanalı birkaç dakika geçmiş geçmemişti ki yüksek sesli protestolar, yuhalar, ıslıklar duyulmaya başlandı. Böyle bir musikinin, musiki sanatının köküne kibrit suyu döktüğüne inanan gericiler, bütün kinleriyle, bütün hınçlarıyla, musiki sanatını aslında yeni ufuklara doğru götüren bu şaheserin üstüne kin ve nefret kusuyorlardı. Gürültü arttıkça artıyordu. Bu ara Saint-Saens "Stravinski bir sahtekârdır" diye bağırıyor, buna karşı Ravel "Stravinski bir dâhidir" diye haykırıyordu. Avusturya elçisi alaycı kahkahalarla gülüyor, Florent Schmitt buna karşı elçiye küfrediyordu. Bu patırtı arasında Debussy ise "lûtfen gürültü etmeyiniz de şu nefis musikiyi dinleyeyim" diye çevresindekilere yalvarıyordu.

29 Mayıs 1913 senesi olup bitenler, Stravinski'nin sinirlerini altüst etti. Besteci İsviçre'ye dinlenmeye çekildi. Acaba musikisine olan güveni sarsılmış mıydı? Gerçi eser aynı yıl Londra'da da icra edilmiş, bu kere dostça karşılanmıştı. Bir yıl sonra ise Paris'te bir senfoni konserinde icra edildiğinde yuhaların, ıslıkların yerini candan alkışlar almıştı. Gene de Stravinski'nin birkaç yıl sonra "Le Sacre"daki davranışının tam tersi bir uslûpta eserler vermeye başlamış olması, 29 Mayıs 1913 gecesi olup bitenlere bağlanabilir. Stravinski "Le Sacre"da ne yapmıştı? Tenkidci Guido Pannain bunu şöyle anlatıyor: "Eser, Stravinski'nin yaradılışındaki barbarlığın dışarı vuruluşunun sonucudur. Stravinski'nin musiki duyusu, bütün ilkeller gibi, harekete, demektir ki ritme bağlıdır."

Eserin ilk icrasında patırtı koparanlar, kendi içlerindeki ilkelliğin kımıldanmaya başladığını sezdikleri için, utançlarından, bu yolda bir tepki göstermiş olabilirler. Belki Stravinski de aynı utanç duygusuna kapıldığı için sonraları yol değiştirmeyi uygun görmüştür. Hele, Stravinski gibi konservatuar eğitimi olmayan, kendi kendini

yetiştirmiş bir bestecinin, Paris gibi musiki çevrelerinin akademik görüşlere bağlılığı ile ünlü bir kentte bu yolda bir tepkiyle karşılaşmış olması sanatçının ruhunda bu yolda birtakım aşağılık duyguları uyandırabilirdi. Bu açıdan bakıldığında Stravinski'nin yaratış hayatındaki önemli günün, klâsik yolda salt musiki yazmaya başladığı 1923 yılı değil, 1913 yılının o Mayıs gecesi olduğu görülebilir. Bir yandan akademik kalıplarla, öte yandan yüzyılların birikintisi küflü gelenek artıklarıyla beğenileri koşullanmış kişilerin tepkisi Stravinski'yi bir gerçekle karşı karşıya getirmişti. Stravinski'nin 1913'ten sonra verdiği eserler hep, bu bilinç içinde yazılmıştır. Stravinski bir uslûp kapısından ötekine koşmuş, gerçi hiçbir zaman güçlü kişiliğini, sanatçı şerefini hiçe saymamış, fakat "Le Sacre" çapında ve yolunda bir eser bir kere daha verememiştir. Bunların arasında bir köy düğününü anlatan *Les Noces* (Düğün) kantatı, gezgin tiyatro kumpanyalarının musikisini andıran *Renard* (Tilki) operası, bir asker kaçağıyla şeytanın çatışmasını anlatan *Histoire du Soldat* (Askerin Öyküsü) melodramı, ilk caz parçalarına benzemeye çalışan *Ragtime,* on sekizinci yüzyıl İtalyan bestecisi Pergolesi'nin musikisine dayanan *Pulcinella* balesi vardır. Stravinski, gitgide, eski ustaların taklitçisi olmaya başlamıştır.

Stravinski bugün "Petruşka" ve "Le Sacre" ile kendisine yakıştırılan "devrimci" tanıtımını da üstüne almak istememektedir. Ama, yeni davranışı Stravinski'yi halka daha çok yakınlaştırmış mıdır? Bu soruya besteci "hayır" cevabını veriyor ve diyor ki: "Dinleyicilerim, musiki düşünüşümün ilerleyişini izlemeyi beceremiyorlar. Bunu istemiyorlar bile. Beni heyecanlandıran, bana tad veren şeyler onları ilgilendirmiyor. Onları ilgilendiren şeylerse artık beni çekmiyor. Bu yüzden dinleyicilerimle aramda bir ruh uyuşması hemen hemen hiçbir zaman olmamıştı diyebilirim. Bir sanatçı, kişiliğini korkusuzca açıkladığında, anlaşılması ihtimali azalır. Buna karşı, kendisine yabancı

olan, kendinde olmayan şeyleri tuttukça, halkın çoğunluğuyla uzlaşması kolaylaşır ama bu da aslında, kaçınılması gereken bir yoldur, tehlikeli bir yoldur." Bu sözleri söyleyen bugünün Stravinski'sidir. Oysa sanılabilir ki bu sözleri söyleyen, "Le Sacre"ın ilk temsili bittikten sonra konuşan bir Stravinski'dir. Nitekim "Le Sacre"da kendi dışında kalan şeyleri en aza indirmiş, bunları da güçlü kişiliğiyle örtmeye çalışmıştır, yepyeni sözler söyleyen, musiki sanatına yeni bir dil getiren bir sanatçı olarak halkın karşısına çıkmıştır. Anlaşılamıyacağı, tepki göreceği kestirilebilirdi. Nitekim gördü de.. Ne var ki, tarihin verdiği sayısız örneğe bakarak bir şey daha kestirilebilirdi: böyle bir sanatçının ergeç anlaşılacağı.. Bu da oldu. Oysa, ilk adımda ağzı yanan Stravinski geleneklere yönelmiş, bu yönelmeyi hem de çoğu kere gelenekleri doğrudan doğruya tekrarlayarak yapmıştır. Pulcinella'dan bu yana Stravinski'yi, arasıra aynı eserin içinde, Bach'ı, Mozart'ı, Rossini'yi, Weber'in, Gesualdo'yu, Beethoven'i, Çaykovski'yi, Schoenberg'i, Webern'i izlerken görüyoruz. Ne var ki taktığı bütün maskelerin altında Stravinski kişiliği hep kendini göstermiştir. Öyle bir maske düşününüz ki arkasından, onu takan kişinin yüzü gizlenmesin. 1920'den sonra Stravinski musikisi işte böyle acayip, çirkin bir görünüşün ta kendisidir. Son yıllarda, bir zamanlar kötülediği bir yolda, Schoenberg'in dizisel dilinde eserler vermesi Stravinski'nin, bu ilerlemiş yaşında, henüz aranmakta olduğunu gösteriyor. Gerçi seçtiği bu yeni yolun, Stravinski kişiliğini gölgeleyici bir etkisi olmamıştır. Fakat bu yolda da Stravinski, musiki tarihinde çığır açan eserlerinin etkisini tazelemiş değildir.

HINDEMITH VE YENİ KLÂSİKÇİLİK

Yeni klâsikçilikten anlaşılması gereken, eski uslûpların benzetme yoluyla eski bir çağdan yenisine aktarıl-

ması değil de, geçmiş günlerin uslûplarındaki ve biçimlerindeki anlamların yansıtılmasıysa, yüzyılımızda Stravinski değil Hindemith bu yolun en önemli simgesi olarak gösterilmelidir. Yakın yıllarda bir Stockhausen'in belirmesine değin yüzyılımızın en seçkin, hem de en verimli Alman bestecisi sayabileceğimiz Paul Hindemith (1895-1963), türlü mezhepleri olan bu dinin peygamberi değilse bile, ileri gelen iki üç önderinden, yol göstericisinden biridir.

Genel olarak yeni klâsikçilik akımı ve Hindemith'in bu yolda varlığı, İtalyan bestecisi ve piyano virtüozu Ferruccio Busoni'nin (1866-1924) görüşlerine bağlanır. Bununla birlikte, iki bestecinin durumları arasında bağlantı, hem Busoni'nin, hem de Hindemith'in açısından yanlış anlaşılmalara yol açabilir. Unutmamalı ki Busoni'nin görüşleri, Hindemith'inkinden apayrı bir yolun yolcusu olan Varèse'i de koşullamış, giderek elektronik musikinin düşünce temeline bir katkıda bulunmuştur. Hindemith gibi geriye dönük bir bestecinin, hayal gücünü ileriyi gözeten bir serüvenin emrine koşmak yerine geçmiş günlerin biçimlerinin ve düşünüşlerinin rahatlığına sığındırmayı seçmiş bir işçinin, Busoni'yle doğrudan doğruya ne ilintisi olabilir? Bu sorunun karşılığını Busoni'nin çok yanlı bir düşünür olmasında ve görüşlerinin ilerici yanının kendi musikisinde bir yankı bulmamasında arayabiliriz. Busoni musikiyi her türlü insansı ilişkiden sıyırmak, iyice soyutlaştırmak isterdi. İleri giderek musikinin dinlenmek için değil, okumak için olduğunu bile söylediği olmuştur. Oysa Hindemith musikisi, Busoni'nin görüşlerini yansıtıyor sayılamaz. İnsancı, sıcak, taşıdığı anlam nota sayfalarını aşan, kulağa, zihne ve duygulara uzanan bir musikidir Hindemith'inki. Busoni'nin kurduğu türden musikiyi bir başka Alman, Max Reger (1873-1916), hem geriye dönük, hem de salt musiki ülküsü adına doğaya, edebiyata, musiki dışı esinlere sırt çevirmiş besteleriyle çok daha iyi gerçekleştirmiştir. Çizgi yazısına dayanan,

eski kontrapuanta biçimlerine uzanan, kupkuru bir bilgitaycılığın örneği olan Reger, gerçi giydiği genel yargıyı olumlu yönde yalanlıyabilecek eserler vermiştir (Requiem'i piyano konsertosu). Ama bunlar, musikinin genel nitelikleri içinde ayrık olarak kalmaktadırlar. Musikisindeki coşku kıtlığı, buluş gücü darlığı, yaşantı yokluğu, bestecinin seçtiği yolun kaçınılmaz sonuçları değil, her şeyden önce yaradılışının yükselttiği engellerin görünüşleri olarak yorumlanabilir. Oysa Hindemith'in, Busoni açısını savunmak için verdiği eserlerde bile, Reger'de kusur diye gördüğümüz kimlik çizgilerini taşımayan bir musiki yazmış olması, daha kişisel ve daha az "maddî" bildirisi olan bir bestecinin önlenmez taşkınlığının verimidir.

Bütün bunlar Hindemith'i bir büyük besteci olarak görmemize yetiyor mu? Musikisinde üstün bir güzellik bulmamıza elveriyor mu? Bir başka çağda, Hindemith'in kendini güven içinde bulduğu eski günlerde, belki yeterdi. Oysa yirminci yüzyılın musiki dilindeki aşamalarının getirdiği yeni bir duyarlığın açısından Hindemith'i, eserlerinin büyük bir çoğunluğunda, bu yolda nitelendirmek elde değildir.

1921 yılında, yurdumuzdaki çalışmalarıyla yakından tanıdığımız kemancı Liko Amar ile birlikte kurduğu, çağdaş musikinin yayıcılığını yapan Amar-Hindemith kuartetiyle Milletlerarası Çağdaş Musiki Derneği'nin Salzburg toplantısında çalınan Op. 16 yaylı kuarteti, Hindemith'in yaratış hayatının dönüm noktalarından sayılabilir. Bu eserden önce Reger, Strauss ve Mahler etkileri Hindemith'in yaratıcılığını esinlemiştir. Sonra Hindemith, romantismden uzaklaşmış, çizgi yazısına dayanan bir uslûba yönelmiştir. Bununla birlikte Hindemith için, romantismin dış görünüşlerinden, genellikle taşkınlık sayılan davranışlarından uzaklaşmak, duygudan, anlatımdan uzaklaşmak demek değildi. Hindemith'in yaratış hayatının bu evresi, Almanya'nın içinde bulunduğu savaş sonrası

durumunun korkunç bunaltıcılığını, yoksulluğunu, kararsızlığını yansıtan, kimi kere alaycı, kimi kere küskün, kimi kere öfkeli, genel olarak umutsuzluğu mizahla ve zoraki eğlendiricilikle örtme çabasını taşıyan eserlerle sona erer. O yılların toplum koşulları, ülkenin geleceğe umutsuzlukla baktığı günler, Hindemith'in Oda Musikisi No. 1 gibi, Üçüncü Kuartet, *1922* adını taşıyan piyano süiti gibi bir yaratış gereksinmesinin ürünü esin kaynağı olmuştur.

Hindemith'in romantismden ayrılıp daha nesnel ve "işe yarar" bir musikiye yönelmesini çevresinin koşulları çabuklaştırmıştır. Hindemith'in *Gebrauchmusik* ("yararlı musiki" diyebiliriz) görüşü, o günlerin acı görgülerinin bestecide bıraktığı izlerin bir sonucudur. Hindemith'e göre "musikide bugün arz ile talep arasında esef edilecek bir uyuşmazlık" vardır. Tartışılmaz bir gerçek.. Bu durumda besteci ancak ne amaçla, ne için, kimin için, kimin isteği üzere yazdığını bilerek bestelemek zorundadır. Yalnız bestelemek, bir eser yaratmak amacıyla beste yapıldığı günler artık, belki de bir daha geri dönmemek üzere, tarihe karışmıştır. Nitekim Hindemith "yararlı musiki" alanında birçok eser vermiştir. Piyanola (mekanik piyano) için *Toccata,* radyo için türlü eserler, ilkokullarda bile oynanabilecek *Bir Şehir Kuralım* adlı çocuk operası, musiki yayıncılarının isteklerine uygun, türlü çalgılar için eserler, v.s.

Hindemith'in musikisinde ilk yumuşama belirtileri, 1932 yılında Wilhelm Furtwaengler'in Berlin Filârmoni Orkestrası için yazdığı "Filârmonik Konserto" da ve bir yıl sonra bestelediği yaylı trio'da görünür. 1933 yılı Almanya'da Hitler boyunduruğunun başladığı yıldır. Artık Alman musikisi, İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar sürecek olan bir karanlığa gömülecek, Nazi rejimi, çağımızın bütün dikta rejimlerinde olduğu gibi, ileri sanatı, uyumcu olmayan sanatı, kişiliğini, bireyliğini elde tut-

mak isteyen sanatçıyı susturacaktır. Bu ara Hindemith'in musikisi yasak edilecek, dostu Furtwaengler'in savunması işe yaramıyacak, Hindemith özgürlüğü seçecek, Almanya'dan uzaklaşacaktır. Nazi partisinin ileri gelenlerini sinirlendiren eser, *Mathis der Maler* (Ressam Mathis) operası olmuştur. Nazi büyükleri eseri yasak etmişler ve sebep olarak da musikinin "romantik olmamasını" öne sürmüşlerdi. Oysa "Mathis", Hindemith'in yumuşama evresinin simgesidir ve Brahms'ın romantik-klâsikçiliği tarzındadır. Nazileri sinirlendiren asıl sebebin, eserin librettosu olduğu bilinmektedir. Operada başlıca kişi, on beşinci yüzyıl Alman ressamı Mathias Grünewald'dır. Operanın konusu, Brandenburg Başpiskoposu Albrecht'in saray ressamı Mathias Brünewald'ın reform hareketine katılmak ve Köylü Savaşında köylüler yanında savaşmak için saraydaki ödevini bırakışıyla ilgilidir. Konunun, 1934 yılı Almanya'sına olan yakınlıkları ortadadır. Nazi Kültür Odasını öfkelendiren, librettoda tehlikeli bir konunun, Köy Savaşı sırasında Alman özgürcülüğünün yenilişinin, ele alınmış olmasıydı. Hindemith, önce Türkiye'de, batı yöntemlerine uygun bir musiki eğitimi yolunda Atatürk'ün girişmiş olduğu yolda düzenleyici çalışmalar yaptı; sonra Amerika'ya gitti, Yale Üniversitesinin bestecilik bölümü başkanı oldu ve birçok Amerikan bestecisi yetiştirdi. Ancak savaş bitip de Almanya durumunu düzeltiktikten sonra ana yurduna döndü.

1932'den bu yana Hindemith musikisinin yeni ruhu, bestecinin daha durgun, daha uslu davranışı artık değişmemiştir. Hindemith'in çokses sevgisi, zengin armoniler ve orkestra renkleriyle, hem de musikisinin genel "dramatik" özellikleriyle birleşmiş ve orta dinleyici için, eski eserlerine kıyasla, daha çekici olmaya başlamıştır. 1932'den sonra Hindemith artık haşarı bir *avant-garde* besteci değildir. Giderek geçmişçiliği çoğu zaman birçok gelenekçi bestecinin, bu ara gerici Sovyet bestecilerinin, halk dalkavukluğu katına inmiştir.

Yirminci yüzyılın bu büyük "işçi"si, duyguya ve esine değil de zihin çalışmasına dayandığı öne sürülen yaratıcısı, aslında, işçiliğin, meslek bilgisinin ve hünerinin gerekli olduğunu tanımakla birlikte, yaratış olayının en önemli ögesi olarak esini görür. Onca tekniğin, konservatuarlarda öğretilenin dışında bir kapsamı, bir anlamı vardır. Hindemith'e göre bestecilik her türlü musikiyle içli dışlı olmayı, sabah akşam musikiyle uğraşmayı gerektirir. Ne var ki bir besteci musiki yazarken bu işi, teknik bilincinden uzak olarak yapmalıdır. "Bir büyük romancı asla gramer, sentaks, retorik üzerinde düşünmez" diyor Hindemith. Ona göre, yirminci yüzyılın ilk yarısında büyük devrimler yapılmış kırılmadık put kalmamıştır; fakat bu, bestecinin söyleyeceği yeni bir sözün, açacağı yeni bir kapının kalmadığı anlamına gelmez. Hindemith'in, parlak bir meslek hayatı boyunca, bu görüşünü doğrulayan eserler verdiği olmuştur.

SCHOENBERG VE DİZİSEL YAZI

Yirminci yüzyılın musiki sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin, on iki nota düzeninin kurulmuş olmasıdır. Tonaliteyi yıkan ilk kişi değilse bile Arnold Schoenberg (1874-1951) dağıtılan düzen yerine yenisini kuran kişidir. Aynı sıralarda bir başka Avusturyalı, kuramcı ve besteci Josef Matthias Hauer de kromatik gamın on iki notasını "Tropen" adı verdiği bölüklere ayırmış, fakat Schoenberg'inkinden başka sonuçlara varmıştı .Schoenberg her nekadar Hauer'in çalışmalarını "derin ve kendine özgü" diye nitelendirmişse de Hauer'in kuramları hiçbir zaman Schoenberg'inkiler kadar etkileyici olamadığı gibi besteci olarak da Hauer unutulmuş gitmiştir. Herhalde Schoenberg'i on iki nota yönteminin kurucusu saymakta hiçbir sakınca yoktur.

Schoenberg önce tonal düzen içinde musiki yazmış,

sonra tonaliteden ayrılmış, sonuçta da tonal düzene bağlanmadan musiki yazmayı kolaylaştıran on iki nota düzenini geliştirmiştir. Ne var ki geliştirdiği yeni dili eski biçimlere uygulamış, eski duyguları anlatmış, eski davranışları tekrarlamıştır. Bu bakıma Schoenberg bir on dokuzuncu yüzyıl çocuğudur, bir romantik-klâsik'tir. Gramer açısı bir yana, ömrü boyunca, ilk eserlerinde söylediklerinden başka bir şey söylememiştir. Fakat, söylediği ne olursa olsun, bunu güçlü bir kişisel anlatışla dinleyiciye ulaştıran Schoenberg, bir sanatçı olarak, kurduğu yeni düzen yanında asıl, duygularıyla, anlatımıyla, kişiliğiyle, musiki sanatının en büyük yaratıcılarından biri olarak anılacaktır.

Bu konuda Schoenberg şöyle diyor: "Bir besteci, içinden geldiği gibi, candan, gönülden yazmazsa, iyi musiki veremez. Ömrüm boyunca hiçbir zaman bir kurama saplanıp kalmadım. İçime ne doğarsa onu yazarım. Tonal, politonal, ya da poliplanal musiki yazdığımda bunu bilinçli olarak yaptığımı sanmayınız. İçimdeki duyguyu kâğıt üzerine dökerim, o kadar... Hem, başarılı bir sanat eseri, ne türlü bestelendiğini sezdirmeyen, hele bir zihin çalışması sonucu olduğu izlenimini vermeyen eserdir."

Nitekim Schoenberg'in eserleri de sözünü doğrular. Tonalite bağlarını koparmış, oniki nota gibi yüzyılların en önemli kuramsal çalışmasını başarmış bir kişi olmasına rağmen, ömrünün son yıllarında tonaliteye dönmekten çekinmemiş, fakat bunu yanıldığını açıklamak için yapmamış, çünkü tonal musiki yazdığı sıralarda sırası geldikçe, içine öyle doğdukça gene oniki nota düzeniyle yazmıştır. Tonal musikiyi, oniki nota düzenine kulaklarını alıştırmamış dinleyicilerin hoşuna gitmek için yazmadığı gibi, oniki nota düzenine dönüşlerini de kendini yanını tutanların hayal kırıklığını gidermek için yapmış değildir.

Schoenberg musikinin kuramsal yanını, Viyana'nın saygın musikişinaslarından Alexander von Zemlinsky'den

aldığı kontrapuanta dersleri dışında, kendi kendine, bir ansiklopediden öğrenmiştir. Gençliğinde para kazanmak için başka bestecilerin operetlerini orkestralamak gibi gereksiz işler yapardı. Bu yüzden, ilk önemli eserlerinden *Gurre Lieder*'in tamamlanması geciktikçe gecikmiştir. Bu eseri olsun, yaylı sekstet için yazdığı *Verklaerte Nacht* (Aydınlanmış Gece) olsun, Wagner'i akla getiren, fakat Bayreuth azmanının musikisine kıyasla çok daha içten, çok daha az şişkin eserlerdir.

"Gurre Lieder" 1911 yılında tamamlandığında Schoenberg musiki sahnesinde bir devrimci olarak tanınmaya başlanmıştı bile... Schoenberg, tonal musiki ilintilerinden kurtulmak yolunda Op. 9 Oda Senfonisi'nde ve Op. 10 Kuartet'te belirli çabalar göstermişti. Çağın, geleneklerle koşullanmış dinleyicileri içinse bu çabalar, Op. 10 İkinci Yaylı Kuartet'in son iki bölümünde sopranonun söylediği Stefon Georg şiirlerinde bir mısrada dendiği gibi "başka gezegenlerin havasını koklamak" gibi bir şeydi. Schoenberg'in yeni bir gramer arama çabaları onu, armonik ilerlemelerde, dördüncüler üzerine kurulmuş bir armonik düzene götürdü. Dördüncülere dayanan akorlar kromatik gamın herbir noktasını aynı önemde değerlendirme eğilimini gösterdiğinden tonik-dominant ilintileri kalktı ve oniki notanın herbiri özgürlük kazanmaya başladı. Schoenberg deyince akla ilk gelen eserlerden biri olan *Pierrot Lunaire* bestecinin "atonal" evresini temsil eden bir musikidir.

Getirdikleri dil yeniliği yanında bu eserler anlatımcılığın (expressionisme) musikideki karşılığı sayılırlar. Özellikle Orkestra İçin Beş Parça, bilinçaltını araştıran bir musiki olduğu sanısını verişiyle, bir yandan Freud Viyana'sının simgesi sayılmakta, öte yandan Kokoschka'nın, Kirchner'in, Klimt'in resimlerine yakınlaştırılmaktadır. İlk olarak 1912 yılında çalınan bu eserin bölüm adları bile, bu musikinin özünü belirtmeye yeter: Önseziler, Geçmiş Günler... İlk icranın program notları pek yerinde

olarak bu misikiyi şu sözlerle anlatıyordu: "Eser, bir rüyada geçenleri, bilinçaltımızı anlatıyor sanki... Bir ritmi var, fakat vücudumuzda dolaşan kanın da ritmi var.. Tonalitesi var, fakat fırtınanın, denizin de tonalitesi var... Armonileri var, fakat yakalıyamıyoruz, çözümleyemiyoruz bunları..." O günlerin anlatımcı resmi ve edebiyatı gibi, insanın iç dünyasının derinliklerinde olup bitenleri yaratış oluşumunun "maddî" yanıyla ilgili engeller en aza indirilmiş olarak, ortaya döken bu eser, denebilir ki Schoenberg'in "atonal" çağının en başarılı eseridir.

Schoenberg bu yolda son eserini 1914 yılında yazdı. Sonra besteciyi artık, dokuz yıl süren bir sessizlik çağında görüyoruz. Bu sessizliği Schoenberg'in bir bunaltı içinde bulunmasına verebiliriz. Bu yıllar içinde Schoenberg, onu yirminci yüzyılın en büyük kuramcılarından ve öğreticilerinden biri yapan oniki nota düzenini geliştirdi. Böylece artık tonalite dışı yazı, gereksin gerekmesin, kurallara bağlanmış oldu. Oniki nota düzeniyle yazan bir besteci, tonal musikide yaptığını yapmaz. Belirli bir tonalite seçmek ve yazısını tonal armoninin önceden belirli kuramlarına, nota ilintilerine göre hazırlamak yerine, kromatik gamdaki oniki notayı istediği gibi dizer. Ana kurama göre oniki notadan herbiri, diğer onbir nota geçmeden br kere daha geçemez. Besteci oniki notalık diziyi geriden tekrarlayabilir; her bir notanın bir öbürüyle olan aralığını ters çevirerek yeni bir dizi kurabilir; bu diziyi de sondan başlayarak bir kere daha dizebilir. Böylece her bir dizinin dört ayrı görünüşü olduğu anlaşılmaktadır: (1) Ana dizi. (2) Ana dizinin sondan başa dizilmiş durumu. (3) Ana dizinin çevrilmiş durumu. (4) Çevrilmiş dizinin sondan başa dizilmiş durumu. Dizide, tonal ya da modal musikide olduğu gibi, çekim gücü olan notalar yoktur. Bir notanın bir diğer nota ile olan doğrudan doğruya ilintisinden başka, notaların hareketini başka hiçbir çekim ilintisi düzenlemez. Demektir ki, dizisel musikide, tonal armoninin yedinci derece birinci derecede (tonik'te)

çözülür; altıncı derece beşinci dereceye (dominant'a) düşer, vs." gibisinden ilintileri yoktur.

Oniki nota düzeniyle yazılmış ilk parça, Schoenberg'in 1923 yılında bestelediği Op. 23 Piyano İçin Beş Parça'nın beşincisi olmuştur. Baştan sona dizisel ilk eserse, Op. 25 Piyano Süiti'dir. Bu eserde klâsik öncesi süitin dans biçimlerinin kullanıldığını görüyoruz: Preludio, Gavotte, Musette, Menuetto, Trio, Gigue... Op. 26 Nefes Çalgıları Kuinteti, Schoenberg'in yeni bir dili eski günlerin biçimleriyle birleştirme çabasının yeni bir örneğidir. Bu kere besteci dört bölümlü klâsik-romantik sonat biçimi içinde çalışmaktadır. Yedi çalgı için Op. 29 Süit'te ve Op. 30 Üçüncü Kuartet'te Schoenberg gene sonat biçimine başvurmuştur. Bütün bu eserler, yeni geliştirilmiş bir dilin tanıtlanması amacını gözeterek yazıldıkları için olacak, kuru, yavan, yorucu eserlerdir. Schoenberg'in bugün henüz süregelen olumsuz ünü, duygulu bir sanatçı olmayıp bir matematikçi gibi zihni, beyni gözeten bir musiki yazıcısı olduğu görüşü ancak, Op. 25'ten Op. 30'a kadar yazdığı oniki nota eserleri ile doğrulanabilir. Yoksa besteci, Op. 31 Orkestra İçin Varyasyonlar'ında yeni grameri artık esneklikle kullanmaya ve anlatımın emrine koşmaya başlamıştır.

ALBAN BERG

Schoenberg'in musikisine kıyasla Alban Berg'in (1885-1935) musikisi çok kişiye daha cana yakın gelmektedir. Hem Schoenberg'in öğrencisi Berg'i "Schoenberg'in en iyi eseri" diye gereksiz bir nükteyle tanıtmak isteyenler de vardır. Berg, romantik şairlere benzetilmiş, duygulu kişi, ince kişi diye tanıtılmıştır. Ona "Alman romantisminin çocuğu" denmiştir. Musiki beğenilerinde hep musiki dışı yaftalar arayan büyük çoğunluk bunlara kapılıp Berg'i "modern canavarların" en az korkunçlarından biri saymıştır. Oysa Berg'in musikisi, öğretmenine kıyas-

la, çok daha kapalı, çok daha bulanık, çok daha ağırdır.

Berg çağdaş musikide, Wagner romantismi ve Debussy izlenimciliği ile dizisel musikinin daha genç bestecilerinde raslanan aşırı biçimcilik arasında bir köprü sayılır. Berg'in gençliğinde musikinin yanında edebiyatla uğraşması, özellikle Ibsen, Wilde ve yüzyıl sonu Alman edebiyatıyla ilgilenmesi musikisini yöneltmiş sayılabilir. Musikiyi kendi kendine öğrendi. On beş yaşındayken ilk bestelerini yazdı. On dokuz yaşındayken Schoenberg'le tanıştı. Her şeyi bir yana bıraktı, besteciliği hayat yolu seçti, Schoenberg'ten ders almaya başladı. Uslûbu Schoenberg etkisinde bir yol buldu ve sonuçta kendine özgü bir anlatıma ulaştı.

Berg'in eserleri bir çırpıda, bir iki satır içinde sayılacak kadar azdır. Fakat bunların hepsi önemli eserlerdir. Kimi kaybolmuş, kimi unutulmuş gençlik eserlerinden sonra Berg, Schoenberg ile çalışmaya başladığında ilk olarak Yedi Şarkı'yı yazdı. Schumann, Wagner, Debussy ve genç Schoenberg etkilerini birleştiren bu eseri Berg, yıllar sonra yeniden tezgâhına almış, piyano eşliğini orkestralamıştır. Opus numarası taşıyan ilk eseri, piyano sonatı, geçmişe bağlı bir eser olmakla birlikte, Berg'in geleceğinin belirtilerini de taşımaktadır. Wagner'i andıran bir kromatism bu tek "mouvement"lı eserin armonik dilidir. Sıkı bir doku, temleri, motifleri geliştirmekte genç Berg'in gösterdiği hüner, yoğun, sıcak bir duygu akımı, eserin başlıca özellikleridir. Op. 2 şarkılarında kendini tonalite bağlarından az daha sıyıran Berg, Op. 3 Yaylı Kuartet'te oniki nota düzeninin gerektirdiği yapı özelliklerine doğru yönelmeye başlamıştır. Artık armoniler kontrapuantadan doğmakta, bağımsız çizgilerin çatışmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Op. 4, Viyanalı şair Paul Altenberg'in posta kartı şiirleri üzerine bestelenmiş beş şarkı, ilk icrasında dinleyicilerin tepkisiyle karşılanmasından beri pek seyrek icra edilmiş, 1960 yılında plâğı yayınlanmış olmakla bir-

ilkte notası o geç tarihte bile henüz yayınlanmamıştı. Oysa "Altenberg Lieder" Berg'in en başarılı eserlerinden biridir ve orkestra yazısı, çağdaş Viyana okulunun (Schoenberg, Berg ve Webern'in) orkestra yazısının simgesi sayılan tını özellikleriyle (yaylı tremoloları, flütün dil titretmeleri, vs.) doludur. Klarinet ve Orkestra için Op. 5 Dört Parça'da besteci, her bir parçanın kısalığı içinde, dört bölümlü sonat biçimini uygulamış, daha doğrusu yorumlamıştır. Op. 6 Orkestra için Üç parça ise Berg'in bir yandan kontrapuanta yolunda, öte yandan orkestra renkleri arama yolundaki buluşlarının sonucudur. Orkestrada artık sesler çiftlenmemekte, çalgıların tını özellikleri gözetilmekte, akorların her bir sesi bir başka çalgıya verilmektedir. Berg'in ayırtı dereceleri üzerindeki titizliği, yepyeni denebilecek bir açıklık-koyuluk anlayışı ortaya çıkarmaktadır.

Berg, sözü geçen orkestra parçalarının ikincisini *Wozzeck* operasına hazırlık saymıştı. 1914 yılında yazdığı orkestra parçalarından 1921 yılına kadar opera üstünde çalışmaktan başka bir şey yapmış, başka bir eser vermiş değildir. Aynı sürede Schoenberg'in de oniki nota düzenini geliştirme çalışmaları dışında başka hiçbir eser vermediğini görüyoruz. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yaşamış Alman şairi ve oyun yazarı Georg Bücher'in aynı adlı oyununu libretto seçen, oyunun yirmi beş sahnesini on beşe indiren Berg, musiki bakımından geleneksel biçimleri işlemektedir: süit, sonat, scherzo, rondo, vs. Berg operası için şunları söylüyor: "Wozzeck'i bestelemekle opera sanatında reform yapmak, ya da bir okul kurmak, başka bestecilere örnek olmak istemiş değilim. İyi musiki yazmak, Büchner'in ölmez oyununun şiir özünü musikiyle anlatmak, bir de tiyatroya doğasında bulunan bir şeyi, daha da yeğinlikle vermek istedim. Demektir ki, musikinin tiyatroya karşı olan sorumluluğunu unutmadan besteleme amacını gözettim. Dinleyici, bu eserdeki musiki biçimlerini ne kadar yakından tanırsa tanısın, bu biçim-

lerin kuruluşunu, işlenişini çözümlemekte ne kadar görgülü ve bilgili olursa olsun, perde açıldıktan kapanana kadar o dinleyicinin, salondaki öbür dinleyiciler gibi, herhangi bir dinleyici gibi, eserdeki biçim çalışmasının farkına varmamasını, yalnız ve yalnız opera kavramının bilinci içinde kalmasını istiyorum. Bana öyle geliyor ki bunu da başardım."

"Wozzeck"ten sonra Berg, iki tane çalgı musikisi eseri verdi. 1923-25 yılları arasında bestelediği keman, piyano ve nefes çalgıları için oda konsertosunda henüz oniki nota tekniğine yanaşmış değildir. Bununla birlikte, Schoenberg'in yönteminin bazı özelliklerini konsertoda görüyoruz. Özellikle, ilk bölümde temi kuran notaların ikinci çeşitlemede tersine dizilmesi, üçüncü çeşitlemedeyse çevrilmiş olarak sıralanması.. 1926 yılında bestelenmiş, yaylı kuartet için "Lirik Süit"te ise Berg ilk olarak oniki nota yazısını kullanmıştır. Bununla birlikte eserin tümü, oniki nota dizisine dayanmamaktadır. Berg'in tümünde oniki notayı kullandığı ilk eseri, 1929 yılında bestelediği *Der Wein* (Şarap) adlı, soprano ve orkestra için konser aryasıdır.

Berg'in son eseri keman konsertosudur. Besteciyi bu musikiyi yazmaya götüren duygu, yakın bir dostunun, Gustav Mahler'in dul karısının kızı Manon Gropius'un ölümü oldu. "Bir Meleğin Anısına" diye bir sunu taşıyan konsertoyu Berg, Manon için bir ağıt olsun diye besteledi ama eser sonuçta bestecinin kendi ağıtı oldu. İki ana bölümü olan eserde bir konu, bir "program" izlenmektedir: genç kızın saflığı, canlılığı, sevinci, ölümle savaşı, can çekişmesi, sonuçta kendini ölüme bırakışı... Oniki nota dilini kullanışında Berg'in bu eserde gösterdiği hüner, tonal armoniye bağlanabilecek sonuçlara varması bakımından önemlidir. Böylece Berg'in, atonal musikiyle tonal musiki arasında bir bağ kurma çabasında olduğu, dizisel yapıyı tonal musiki gereklerine uydurmak istediği görülmektedir.

ANTON WEBERN

İkinci Dünya Savaşının sonundan bu yana genç bestecilerin en çok örnek aldıkları besteci Anton Webern (1883-1945) olmuştur. O kadar ki 1945'ten sonrasına "Webern çağı" adı verilebilir. Webern'in eserlerinin aşırı kısalığı, dış görünüşlerindeki aşırı yalınlık, gençleri bu örneği seçmeye götürmüştür. Webern çağının artık tarihe karışmaya başladığı bugünlerde bile bestecilik alanı, Webern'in kişiliksiz kopyalarıyla doludur. Pierre Boulez gibi, Luigi Nono gibi, Webern'den aldıklarını kendi kişilikleri içinde eritmeye çalışanlar ve sonra yeni yollara yönelenler pek azdır.

Ömrü boyunca Webern'in ilgi görmemesinin sebebi, eserlerinin pek az çalınmış olmasıdır. Hele ömrünün son on yılında siyasî sebepler yüzünden Webern'in musikisi - hele ana yurdunda - hemen hemen hiç icra edilmemiştir denebilir. Ancak 1945'ten, Nazilerin politika alanından silinip gitmelerinden sonradır ki musiki dünyası, çağımızın bu büyük yenileyicisinin musikisini yavaş yavaş tanımaya başlamıştır. Amerika'da Columbia firmasının Webern'in (sonradan bulunan unutulmuş eserler dışında) bütün eserlerini dört tane uzun çalan plâk üstünde toplayıp yayınlaması (bugüne kadar hiçbir bestecinin yaramadığı ergi) musikisinin artık bütün dünyaya yayılması imkânını hazırlamıştır. Kuşku yoktur ki bestecilerin büyük bir çoğunluğunun bütün eserlerini birkaç plâklık tek bir albüm içinde toplamak imkânsızdır. Wagner'in tek bir operasının altı tane plâk gerektirdiğini hatırlamak yeter. Webern'in eserlerinin kısalığı bu ergiye yol hazırlamıştır. Gereksiz süslerden, gereksiz tekrarlardan kurtulmuş, anlatılmak isteneni en kestirme yoldan anlatmış olan bu musiki, Webern'in ileriyi gösteren çalışmalarının yalnız bir yanıdır.

Webern'in opus numarası taşıyan ilk eseri, 1908 yı-

linda yazmış olduğu, Brahms, Wagner, Strauss ve Schoenberg etkileri taşıyan "Passacaglia"dır. Webern bu eseri bestelemeden dört yıl önce Schoenberg ile tanışmıştı. "Viyanalı Üçler", Schoenberg ile iki öğrencisi, Berg ve Webern, her gün buluşurlar, çalışırlar, tartışırlardı. O yılların, atonalitenin geliştiği yıllar olduğunu bir kere daha hatırlatalım.

"Passacaglia" Webern kişiliğinin önemli çizgilerinden birçoğunu taşımaktadır. Özellikle motif, tını ve ayırtı çeşitlemeleri... Bestecinin sonraki çalışmaları hep bu çeşitleme (variation) ögesine dayanacaktır. Bir düşünüşü geliştirmek, büyütmek değil, geliştirmek, Webern'in musikisinde başlıca özellik olmuştur. "Passacaglia" henüz tonal musikidir. Fakat Webern, Op. 3 şarkılarından başlayarak atonal alana girecektir. Bir yandan da eski biçim anlayışından, özellikle bakışımlardan *(symetrie)* kaçınacak, melodik-ritmik hücrelerin sonat gereklerine göre değil kontrapuanta yöntemlerine uygun olarak gelişmesi üzerinde çalışacaktır. Çalgı tınıları bakımından Webern, çizgilerin türlü çalgılar arasında parçalanması, dağıtılması bakımından Schoenberg ve Berg'den çok daha ileri gitmiştir. Bu bakıma Webern'i, resimdeki noktacılara benzetenler vardır. Doğru değil. Çünkü Webern'de çizgilerin parçalanması bir "noktalama" değil, "zincirleme" ortaya çıkarmaktadır. Her halkası ayrı renkte bir zincir... Bundan başka, resimdeki noktacıların tersine Webern, musikisinde, ister ince olsun ister kalın, bir doku kurmayı gözetmemiştir.

Webern'in Op. 9 Bagatelleri, Op. 10 Orkestra İçin Beş Parça'sı, Op. 11 Viyolonsel ve Piyano için Üç Parça'sı, en kısa eserleri arasındadır. Bu eserlerdeki on dört parçadan her biri ortalama kırk saniye kadar sürer. Webern'in kısalık kaygısı yalnızca, romantik musikinin uzunluklarına karşı bir tepki sayılmamalıdır. Besteci, tek bir düşünüşü anlatmak, Schoenberg'in Webern için dediği gibi "bir nefeste bir roman anlatmak" için kısa olmak istemiştir. Ger-

çi kısalık kaygısına Schoenberg'te de rastlıyoruz ama bu besteci Op. 19 piyano parçalarında birkaç saniyelik süreler içinde "romanlar anlatma" başarısına erişmişken, sondaki eserlerinde Brahms'ın kullandığından ayrı olmayan bir zaman ölçüsüne dönmüştür. Oysa Webern kısalıktan hiç ayrılmamıştır. Bundan başka Webern kısa parçalarında, büyük biçimleri, kısaltılmış, özetlenmiş olarak sunmuş değildir; yepyeni, kendine özgü biçimler işlemiştir. Webern'in musikisi yalnız kısalığıyla değil, sessizliğiyle de dikkat çeker. Denebilir ki hiçbir besteci, Webern kadar, sükûtu değerlendirme başarısını göstermiş değildir.

Bestecinin oniki nota düzenine ilk başvurduğu eser, 1925 yılında yazdığı Op. 17 "Geleneksel Üç Koşuk"tur. Soprano ve çalgılar için yazılmış olan bu eserde yeni düzenin gerektirdiği yeni bir ritm anlayışı kendini göstermektedir. Op. 17'ye gelene kadar, armoniye dayanmıyan bir çoksesin gerektirdiği özgür bir ritm anlayışının sonuçlarından biri olan üçlemeler (triolet'ler) türlü birleştirmeler ve hızlarda, başka bestecilerin tek ve çift ritm birliklerinden faydalanmalarını andırırcasına kullanılmaktadır. Op. 17'de, Schoenberg'in ilk oniki nota eserlerinde görüldüğü gibi, nota tekrarlarından ileri gelen ve kimi inceleyicinin "mors alfabesi ritmi" diye adlandırdığı bir ritm anlayışı belirtmiştir.

Webern, Op. 11 ile Op. 19 arasındaki bütün eserlerini insan sesi için yazmıştır. Hem, bestecinin eserlerinin büyük bir çoğunluğu "vokal" musikidir. Op. 20 yaylı trio, Op. 11 viyolonsel parçalarından bu yana yazdığı ilk çalgı musikisi olmuştu; demektir ki Webern, 1914'ten 1927'ye kadar - çalgı refakatiyle de olsa - yalnız insan sesi için musiki yazmıştır. Oniki nota dizisini, tonal musikinin ve geleneksel armoninin yarattığı biçimlere uydurmaya çalışan Schoenberg'e karşılık Webern, salt ve toptan çeşitleme ortamını seçmiştir. Tek bir ayrıntı, söz konusu trio'dur. Bu eserde Webern'i, Schoenberg'teki gibi bir uyumlulukla değilse bile, gene de klâsik biçimlerin içinde

görüyoruz. Bununla birlikte çeşitleme düşünüşü gene de eksik değildir. Op. 21 Senfoni ve Op. 22 Kuartet'te ise Webern başka bir klâsik ögeyi ele almıştır: tekrarları.. Ne var ki klâsik ustalardan beri hiçbir bestecide kuruluş oranları, tekrarları bu eserlerde olduğu kadar gerekli ve görevli kılmamıştır.

Webern yalnız eserlerinin içindeki sessizlik sürelerine değil, bir eseriyle öbürü arasındaki sessizliğe de önem vermiştir. Bu bakıma Webern'in her bir eseri, hele trio'dan sonra yazdıkları, bestecinin yeni araştırmalar süresinde "başından geçenleri" değil, doğrudan doğruya araştırmanın sonucunu, amacını, kendisini yansıtır. Webern 1908'den 1943'e kadar 31 eser vermiştir. Demektir ki her bir yıla, ortalama uzunluğu beş dakika olan tek bir eser düşüyor. Op. 20 Trio'dan sonraki eserler arasındaki süre kimi kere üç dört yıl kadar uzamaktadır.

Piyano için ve orkestra için yazdığı çeşitlemelerde ve yaylı kuartetinde Webern, çokses arıklığının sınırına varmış sayılabilir, Koro eserlerindeyse besteci, bu arıklık yanında, belki çalgı eserlerinde olduğundan daha da çok, ses güzelliği, tını güzelliği araştırmaktadır. Bundan başka bu eserler, özellikle kantatları, Webern'in dramatik musiki yazma isteğinin tanıtlarıdır. Bestecinin doğa sevgisi de bu eserlerde en güçlü anlatımını bulmuştur.

VARÈSE VE YENİ SÜS DÜNYALARI

Webern de, musikide son sözü söylemiş değildi. Gerçi yeni bir musikinin kapısını aralamıştı ama, batı musikisinin artık gereksizleşmiş, işe yaramaz geleneklerinden daha birçoğunun yerine yenileri konmalıydı. Oysa Webern, genellikle, gelenekler içinde çalışmıştı. Getirdiği en önemli yenilik, belirli yükseklikleri olan sesleri bir yandan yeniden yorumlanmış çokses yöntemleri içinde, öte yandan gelişmiş bir tını bilinciyle, sonuçta düşey yazıyı da, yatay yazıyı da aşan yeni bir görev anlayışına uyarak yapıyla

ilintili amaçlar için kullanmaktı. Ne var ki Webern ritm sorunlarıyla olsun, doğrudan doğruya akustik sorunlarıyla olsun, aynı orantıda ilgilenmemişti. Eşit aralıklı *(tempéré)* düzeni de sorguya çekmiş değildi. Başlıca eserlerinden birçoğunu 1920'lerde, demektir ki Webern'in oniki nota yazısına yeni bir görünüş kazandırmaya başladığı sıralarda veren Edgar Varèse (1885-1965) dizisel yazı ile hiç ilgilenmemiş, doğrudan doğruya söz konusu sorunlara, musiki sanatının ana ögesi olan "ses maddesi"nin daha somut bir yolda kullanılışıyla ilintili sorunlara eğilmiştir. Varlığı sonuçlar Webern sonrası dünyasını yöneltmektedir ve Varèse, musiki yaratıcılığında yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinilmeyip çevremizdeki bütün seslerden yararlanılması yolunda girişilen ve elektronik gereçlerden yararlanarak musiki yapılması sonucuna varan çalışmaların öncüsüdür.

Bugün belki hiçbir çağdaş bestecinin yirmini yüzyıl toplumundaki durumu ve musiki piyasasındaki başarısının katı, çağımızda musiki yoğaltıcılarının beğeni geriliğini, Edgar Varèse'in durumu ve tecimsel başarısızlığı kadar iyi anlatamaz. Varèse, orta dinleyicinin anlayış ve benimseme yetisini, öbür çağdaş ustalara kıyasla çok aşan ilericiliği yüzünden bu duruma düşmüştür. Bugün ancak sınırlı bir çevre Varèse'in sanatına ilgi ve saygı göstermektedir. Bununla birlikte Varèse'in musikisinin her çalındığı yerde, ister bestecinin yanında isterse ona karşıt olsun, yeğin tepkilerle karşılaşması, orta dinleyicinin bu musikiye hiç olmazsa ilgisiz kalmadığının tanıtıdır.

Varèse'in musikisinin çok seyrek çalınması bir kere, alışılmış çalgılar için musiki yazmamasından ileri gelir. Eserleri arasında piyano ya da keman musikisi, şarkı resitallerinde yer alabilecek parçalar, sahne musikisi vs. yoktur ki musiki icracılığının geleneksel kesimlerinde onun eserlerine bir yakınlık gösterebilsin. Bundan başka Varèse'in musikisi, diyelim ki Schoenberg'in dizisel düzeni gibi, musiki öğretiminde yer alabilecek kurallar ve

kuramlar da vermemektedir. Başvurulan ses gereçlerinin akustik niteliklerine dayanan bu musiki kuram olarak ancak sesbilimle ilgili olanları düşündürmektedir ki bu yolda bir öğretim için de konservatuardan çok fizik sınıfları görevlidir.

Varèse'in musikisi görünürde bütün gelenek bağlarını kopartmıştır. "Görünürde" demek gerekir, çünkü eserleri gene de Fransız musikisinin soylu geleneklerine, özellikle Leonninus ve Perotinus gibi ortaçağ ustalarına, sonra Berlioz'a, Satie'ye ve Debussy'ye bir şeyler borçlu olduğunu sezdirmektedir. Ne var ki "gelenek" söz konusu olduğunda Edgar Varèse asıl, yepyeni bir geleneğin başlatıcısı olarak önem kazanır. Oysa Varèse'in akademik çerçeve içinde sağlam bir musiki eğitimi görmüş olması bakımından, yaratıcı kişiliği musiki tarihinin en büyük devrimcilerinden biri olarak kazandığı durumun tam karşıtı bir yolda gelişseydi bu olağan sayılabilirdi. Ne var ki her öğretileni körükörüne tanımaktan kaçınan, gereksizliklere başkaldırmasını bilen, varsayımları sorguya çeken Varèse daha Paris'te Schola Cantorum'da Vincent d'Indy'nin öğrencisiyken, d'Indy'nin kişilik kurutucu öğretimine başkaldırmış, buna karşı Roussel ile Widor'un öğrettiklerinde kimliğine daha yakın yanlar bulmuş, Debussy, Massenet ve Romain Rolland'ca korunmuş, bunların yanında Mahler, Richard Strauss ve Busoni gibi çağın ileri gelen musiki düşünürleri genç Varèse'in ilerici davranışlarını candan desteklemişlerdi. Varèse'in o günlerde ne türlü bir musiki yazdığı konusunda elde bir tanıt yoktur. İlk dünya savaşı sırasında Berlin'de bestecinin ilk eserlerinden birçoğu yanmış, elde kalanları da besteci kendi yoketmiştir. Varèse bunların, 1921 yılından sonra Amerika'da yazdığı eserlerle beliren uslûbunun bir simgesi olamıyacağını, eski şeyleri saklamanın gereksiz olduğunu söylüyor.

1921'den 1965'e kadar Varèse katalogundaki eserlerin sayısı yalnızca on dörttür. 1937 yılından başlayarak

İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar besteci musiki yazmayı bırakmıştı. Çünkü eldeki gereçlerin istediği türden bir musikiyi engellediğine inanıyordu. 1938 yılına varana kadar eldeki gereçlerle, demektir ki çalgılarla, ne yapılabilirse yapmıştı. Burada "ne yapılabilirse yapmıştı" gibi önem küçültücü anlam rengi olan bir deyişin kullanılması yanıltmasın; çünkü Varèse'in çalgı musikisi alanında verdiği eserler musiki sanatının evriminin en ileri durumunun örneği olmuşlardır. Çalgıların düşünülmemiş, araştırılmamış imkânlarını son sınıra kadar araştırma ve uygulama çabasını gösteren Varèse bu ortamı beklenmedik bir zenginliğe ulaştırmış ve çalgı eserlerinden çıkan veriler yeni bir çağın, elektronik ve "somut" musiki çağının temeli olmuştur.

Varèse çalgılarını tını özelliklerini, başka bestecilerin tonaliteyi kullanmaları gibi kullanır. Varèse'in musikisi için geleneksel anlamda armoniden söz edilemez. Çünkü onun musikisinde armoni kavramı, türlü çalgıların türlü alanlarda çıkardıkları seslerin birleştirilmesi yönünden ele alınmalıdır. Varèse notaları, tınılardan ayrı olarak düşünmemiştir. Diyelim ki klarinetin ses alanındaki üç "re" notası birbirlerinden ayrı şeylerdir; klarinetin en alt "re"si ile trombonun aynı yükseklikteki "re" notası, akustik özelliklerinin ayrılığı açısından, aynı görevi doldurama z. *Octandre* gibi, *Intégrales* gibi eserleri hep Varèse'in tını araştırmalarının ufuk açıcı sonuçlarıdır. Bunların yanında Varèse, ortalama (tempéré) düzeni de, belirli nota yükseklikleri olmayan çalgılar için, vurma çalgıları için yazdığı *Ionisation*'da sorguya çekmiş, bu çalgıların yanında iki tane de canavar düdüğü kullanarak söz konusu düzenin sınırlarına bilinçle başkaldırılması gerektiğini anlatmıştır.

Ancak şu var ki Varèse, bütün soylu yaratıcılar gibi, gereçlerini amaç saymamış, her şeyden önce anlatımı gözetmiştir. Bununla birlikte musikinin "fizik" etkisi çoğu

kere dinleyiciyi, bu musikinin anlamına ulaştırmaktan alıkoyar. Fransız tenkidçi Emile Vuillermoz'un da belirttiği gibi "her dinleyişte bu eser gittikçe artan bir saygı ve hayranlık uyandırıyor; eseri inceledikçe, çalgıların kullanılışındaki değişiklikten çok musikinin özü, güzelliği ilgi çekmeye başlıyor." Tenkidçi "İntégrales"dan söz etmektedir; fakat dedikleri, Varèse'in bütün eserleri için doğrudur. Yalnız değişik bir teknik, yalnız yeni gereçler bir besteciyi büyük yapmak için yeterli değildir. Varèse'in büyüklüğü de, nitekim, değişik ortamları, değişik gereçleri, yeni biçimleri hep özün, kişisel anlatımın hizmetine koşmasındadır.

Edgar Varèse yıllar önce "gün gelecek, bestecilerle mühendisler elele verip çalışacaklar" demişti. Bugün kestirisinin doğru çıktığını görüyoruz. Nitekim, ikinci dünya savaşından önce, eldeki gereçleri gözettiği amaçlar için yeterli bulmayıp bestelemeyi bırakan Varèse, ikinci dünya savaşı sırasında manyetik şerit üzerine ses kaydetme tekniğinin gelişmesi üzerine, bu ortamın sağladığı kolaylıklardan yararlanıp yeniden eser vermeye başlamıştır. Son on yıl içinde Varèse "manyetik şerit musikisi" ortamında - kendi deyimiyle *son organisé* (düzenlenmiş ses) ortamında - iki eser vermiştir: Çalgılar ve manyetik şerit için *Deserts* (Çöller) ve 1958 Brüksel Sergisinde Philips pavyonu için mimar Le Corbusier'nin işbirliğiyle bir "sanatlar birleşimi" (mimarlık-musiki-resim) olarak hazırladığı *Poème Electronique*.. Özellikle bu ikinci eser, on beş kanaldan stereofonik olarak yayınlanıp dinleyiciyi çepeçevre sarması ve ışıkla, hareketle, renkle ve mimarlıkla birleşmesi bakımından bestecinin musikiyi hem de uzay *(espace)* içinde varolan bir olay diye görüşünün örneğidir. Hangi ortam için yazmış olursa olsun Edgar Varèse, bütün eserleriyle, 1960 yılında yaşayan bestecilerin en önemlisi, en büyüğü, en güçlüsü durumundaydı. Ölümünden, 1965'ten bu yana ise musikinin evrimi, Varèse'den alınacak derslerin bitmediğini göstermektedir.

ELEKTRONİK VE "SOMUT" MUSİKİLER

Genel anlamında elektronik musiki tanımı, her türlü elektronik gereçten yararlanarak musiki icra etme ya da hazırlamanın bütün alanlarını kapsar. Bununla birlikte, manyetik şeridin gelişmesinden önce, elektronik çalgılarla yapılan musikinin burada konumuzla ilgisi yoktur. Çünkü bu çalgılar (Theremin, Hellertion, Trautonium, Ondes, Martenot vs.) orkestra çalgılarınınkine kıyasla değişik tınılar sağlamış olmakla birlikte, musiki yaratıcılığında yeni bir yol açabilmek imkânlarını verememişlerdi. Elektronik çalgılarla yapılan, bilinen ses dünyasının biraz daha genişletilmiş olarak yansıtılmasından ileri gidememiştir.

Sınırlı tanımıyla elektronik musiki, yalnız elektronik ses üretme gereçlerinden yararlanarak hazırlanan musikiyi anlatır. Özellikle Almanya'da Kolonya radyosunun stüdyosunda çalışan besteciler topluluğu, bu yolda çalışmalar yapmaktadırlar. Kolonya okulu bestecilerinin çalışmaları, manyetik şeritten yararlanarak musiki hazırlayan öteki bestecilerden, birincilerin ses kaynağı olarak yalnız elektronik ses üretme gereçlerini, öbürlerininse mikrofondan yararlanarak toplanmış doğa seslerini kullanmaları bakımından ayrılır. Doğa seslerini mikrofon aracılığıyla toplayıp sonradan manyetofonda istedikleri gibi değiştirip bestelerinde gereç diye kullanan besteciler yaptıkları musikiye türlü isimler verirler. Edgar Varèse bu yoldaki musikisine, yukarda belirtildiği gibi "son organisé" düzenlenmiş ses) diyor. New York Columbia Üniversitesinin laboratuarında çalışan Vladimir Ussachevsky ile Otto Luening *tape music* (manyetofon musikisi) deyimiyle yetiniyorlar. Fransız radyosunun stüdyolarında Pierre Schaeffer önderliğinde çalışan bestecilerse musikilerini *musique concrète* (somut musiki) deyimiyle anlatıyorlar. Kolonya okulunun Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert, Gottfried Michael Koenig gibi bestecilerinin

genellikle yalnız elektronik ses vericilerden yararlanmalarına karşılık, "somut musiki" bestecileriyse yalnız doğa seslerini, somut sesleri, bir de çalgı seslerini kaynak olarak kullanıyorlar. Bunların dışında kalan bağımsızlar, özellikle Edgar Varèse ve Amerika okulu, hem elektronik kaynaklara, hem de doğa ve çalgı seslerine başvuruyorlar.

Elektronikle ilintili kaynakları musiki yaratıcılığı ortamı olarak kullanma ancak, manyetofonun 1945'ten sonra bir yaygınlığa ulaşması nedeniyle ikinci dünya savaşından sonra gerçekleşebilmiştir. Bununla birlikte İtalyan piyanist ve bestecisi Ferrucio Busoni, elektroniğin musiki yaratıcılığında kullanılmasından söz etmişti. Bestecileri elektroniğin imkânlarını araştırmaya götüren sebep, bir yandan çalgıların sınırları, öte yandan da musiki icrasının bestecinin isteklerini, düşüncelerini aslına uygun olarak, bozmadan, değiştirmeden yansıtamamasıdır. Nitekim bu engeller yüzünden on yıla yakın bir süre bestelemeyi bırakan Varèse ancak ikinci dünya savaşından sonra manyetofon üstünde çalışarak yeniden bestelemeye başlamıştır. Bu ara 1948 yılında Pierre Schaeffer, gürültülerden yararlanarak hazırladığı bir konser sunmuş, 1951 yılında Fransız radyosu özel olarak gereçlenmiş bir stüdyoyu Schaeffer'e ve onunla birlikte çalışanlara ayırmış, birkaç ay sonra da Almanya'da, Kolonya radyosundaki stüdyo kurulmuştur. Amerika'da Luening ile Ussachevsky manyetofon musikisi üzerindeki ilk deneylerini 1951 yılında yapmışlardır.

Manyetofon musikisiyle geleneksel musiki arasındaki başlıca ayrılık, manyetofon musikisinde, geleneksel musikiye karşıt olarak, bestecinin nota kâğıdı üzerine geçirdiği "ses düşünüşleri"nin icra yoluyla sunuluşu diye bir olayın yokluğudur. Manyetofon musikisinde (ister elektronik musikide, ister somut musikide ya da bunların birleşimi musikide olsun) elektronik ses verme gereçlerinin, ya da doğa seslerinin (bu ara çalgı seslerinin) sağladığı "ham ses maddesi", bestecinin yaratış yöntemleri gere-

ğince, bir beste ortaya çıkarmak amacıyla, işlenir. Manyetofon musikisi oluşumunda ilk evre, bu sesleri manyetik şerit üzerine kaydetmektir. Sesler sonradan asıllarına ya çok az benzeyecek, ya da hiç benzemiyecek gibisinden değiştirilir. Gereç böylece hazırlanınca besteci artık bestesini yapmaya hazırdır. Manyetofon musikisinde eser önceden düşünülmüş olmakla birlikte nota kâğıdı üzerine yazılmaz. Bu türlü musikinin, bestecinin anısına yardımcı olsun diye, kâğıt üzerine yazılması gerekebilir ama bu notalama, geleneksel notalamayla ilintisiz olabileceği gibi henüz gelişmiş değildir; bundan başka hazırlanan musiki icra edilmiyeceği için, geleneksel notalamanınkine yakın bir kesinlik gerekmez bile..

Eserlerini hazırlarken bestecilerin başvurdukları ana yöntemler şunlardı : 1) Alınan seslerin yüksekliğini, manyetofonun hızını yavaşlatarak ya da hızlandırarak, değiştirmek (Pierre Schaeffer bu iş için, "phonogène" adını verdiği bir gereç kullanır; bu gereçte şerit üzerine kaydedilmiş sesler, kromatik gamın derecelerine göre dönüş hızı ayarlanmış olarak çalınır ve yeniden kaydedilir); 2) Sesin çıkmasını sağlayan ilk darbeyi (*attaque*'ı) kesip atmak ve sesin yalnız gövdesinden yararlanmak; 3) Sesi manyetofonda tersten çalarak kullanmak; 4) Seslerin armoniklerini süzmek, ya da bunların büyüklük aralarını değiştirmek; 5) Yankılandırmak, Manyetofon musikisinin geleneksel çalgılarla birlikte kullanıldığı da olmuştur. Lueining ile Ussachevsky'nin "Rapsodik Çeşitlemeleri"nde, ya da "Poem"inde manyetofon musikisi, orkestra eşliğiyle çalınır. Varèse'in *Deserts*'inde ise orkestra ve "düzenlenmiş ses" bölümleri birbirini izler. İki ortamı birleştiren eserlerin sayısı son yıllarda artadurmaktadır.

İster doğrudan doğruya elektronik seslerden, ister doğa seslerinden yararlanarak yapılsın, manyetofon musikisinin besteciye çok geniş imkânlar verdiği, bundan başka gerçekleşmek, ses haline gelmek için icracının keyfine uyruk olmayan "tamamlanmış" musiki eserleri ya-

ratma erkinliğini sağladığı bir gerçektir. Nitekim manyetofon musikisi, tıpkı resim sanatında olduğu gibi, yaratıcıyı gereçlerinden tam bir özgürlükle ve kesinlikle yararlanmakta ve ortaya, "icracı-yorumcu" denen bir aracıya başvurma zorundan kurtulmuş, dinleyiciye doğrudan doğruya ulaştırılabilen eserler çıkartmakta erkinleştirmektedir. Tanımak gerekir ki bu türlü musiki henüz deney evresindedir. Ne var ki, deneyci davranışın bundan böyle musikinin oluşunu ve anlamını kogullayacağı anlaşılmaktadır. Elektronik musiki, bugün için, Varèse'in *Deserts*'i ve *Poème Electronique*'i gibi, Stockhausen'in *Gesang der Jünglinge*'si (Gençlerin Şarkısı) ya da *Kontakte*'si gibi şaheserlerden yoksun değildir.

Bir yandan çalgıların sınırlarını aşma çabaları, öte yandan elektronik ve "somut" musikilerin sağladığı ses malzemesinin işlenişindeki yeni kurallar çoğu besteciyi yeni yöntemlere, yeni kuramlara götürmekte esinlemiştir. Bunların arasında iki Fransızın çalışmaları, özellikle üstlerinde durulmasını gerektiren bir önem ve anlam taşıyor görünmektedir. Yaratış hayatının daha önceki evrelerinde dinle ilgili konularda esinli, çoğu kere önemsiz ve bayağı bir musiki yazan Oliver Messiaen (1908) bugün bir yandan manyetofon ortamı için hazırladığı bir eserinde *(Timbres-durées)*, öte yandan çalgı musikisine getirdiği yeni değerlerle, çağdaş bestecilerin en üst katına yükselmiştir. Messiaen özellikle doğa seslerinin, hele - kendi özel ilgi alanı - kuş seslerinin kesinlikle notalanması ve elde edilen ritmik niceliklerden yaratış oluşumunda yararlanılması yolundaki çalışmalarıyla yazılı musikinin dar sınırlarını genişletmeye başlamıştır. Pierre Boulez (1925) de, Messiaen gibi, musikide zaman ölçüsünün ritmik açıdan değerlendirilmesi ve sürelerin tınılarla ve ses yeğinlikleriyle birleştirilmesi yolunda çalışmalar yapmaktadır. Boulez de manyetofon ortamıyla ilgilenmiştir. Musikisindeki etkiler bakımından bir Webern sonrası bestecisi olan Boulez dizisel yöntemleri yalnız nota yüksekliğle-

rinin düzenlenmesine değil, ritmlere, tınılara ve ayrıntılara da uygulaması bakımından, daha kapsamlı, daha "toptan" bir dizisel bestecidir. Alışılmış gereçler dışında gereç arama kaygısı Boulez'i uzak doğu musikisine, özellikle İndonezya halk musikisiyle ilgilenmeye götürmüştür.

CHARLES IVES VE AMERİKAN MUSİKİSİ

Amerikan bestecileri arasında etkisi özellikle Fransa'da, hele Boulez'in yıllarca yönettiği *Domaine Musicale* konserleri çevresinde duyulan bir Amerikalı besteci, manyetofon musikisiyle yetinmeyip, ses dünyasının en akla gelmedik gereçlerinden yararlanmaya çalışan John Cage'dir. Cage adı özellikle "hazırlanmış piyano"nun hazırlayıcısı olmasıyla anılır. Piyanonun telleri arasına lâstik gibi, tahta parçası gibi, vida gibi türlü şeyler yerleştirip çalgının gerek tınısı, gerekse notaların ses yüksekliklerini değiştirmesi, bundan başka türlü gürültüler (bu ara rasgele açılıp kapatılan radyolar) için hazırlandığı sur (sans) işlemlerine dayanan parçalar Cage'i ilerici bestecilerin adı en çok geçenlerinden biri olma durumuna yükseltmiş, etkisi gitgide bütün dünyaya yayılmıştır. Öğrencilerinden biri, Morton Feldman (1926) Cage'in deneylerini uygulaması yanında bir de, icracıya büyük özgürlükler sağlayan notalama yöntemiyle tanınır. "Graph" yöntemi diye tanınan bu notalama yönteminde her bir çalgının ancak ne türlü bir zaman ölçüsü içinde, belirli sürelerde çalgının hangi alanlarında çalacağı gibi sınırlı yönaltmeler belirtilmiş, gerisi çalgıcının kendine özgü eylemlerine bırakılmıştır. Feldman'ın doğrudan doğruya geleneksel notalama yoluyla hazırlanmış eserleri bu bestecinin yaratış gücünün tanıtları olmakla birlikte "Graph" yöntemiyle yazdıkları, yaratış oluşumunun önemli bir bölümünü icracıya bıraktığı için, bestecinin kişisel özellikleri üzerinde bir yargıya varılmasını güçleştirmektedir. Ne var ki, çalgı-

cıyla bestecinin işbirliğini sağlayan yoldamların gelişe-durduğu bir çağda, bu yolda yargılar için yeni dayanaklar gerekir.

Amerika'nın, çağdaş musikinin en büyük ustaları yanında yer alabilecek güçte bestecisi Charles Ives (1874-1954) hiçbir zaman ün kazanma, musikisini piyasaya sürme ve piyasanın gereklerine uyma amacını gözetmediği için besteleri ancak ömrünün son yıllarında tanınmaya başlamıştır. Eserlerinin çoğunu 1915 yılından önce veren, sonraları birkaç şarkıdan başka bir şey yazmayan Ives, ömrünün ilk kırk yılında verdiği eserlerle yirminci yüzyıl musiki yaratıcılığının en önemli öncülerinden ve en kişisel anlatıcılarından biri olarak tanınmıştır. Özgürlüğünü elde tutmak için besteciliği meslek seçmeyen Ives, gördüğü sağlam musiki eğitimlerine rağmen, sigortacı olarak hayata atılmış, ancak geceleri musiki yazmıştır. Ives'in kişisel özgürlük anlayışı, musiki anlayışında da kendini gösterir. Geçen yüzyıl sonu ve bu yüzyılın başlarında verdiği eserler daha sonra başka bestecilerin yaydığı ve kuramlaştırdığı dil yenilikleriyle doludur. Birden fazla tonalite kullanılmasını Stravinski ve Milhaud'dan önce, atonaliteyi Schoenberg'den önce, halk musikisinin sanat musikisi gereklerine göre yorumlanmasını Bartok'tan önce, çeyrek tonları Haba'dan önce uygulayan Ives'dır.

Ives'in musikisindeki en önemli öge, birbirlerinden bağımsız düşünüşlerin birlikte sunulmasıdır. Hele bu özelliği Ives'in musikisinin çalınışını çok güçleştirir. Bağımsız düşünüşlerin birlikte sunuluşunu Ives, bir bando şefi olan babasının türlü bando topluluklarını ayrı yerlere yerleştirip herbirine ayrı musikiler çaldırmasının etkisiyle yönelmiştir. Özellikle akustik alanında durup dinlenmez bir araştırıcı olan baba Ives oğlunun musiki evrimini geniş ölçüde etkilemiştir. Bundan başka halk musikisinin dürtüsü ve Ives'ı birbirlerinden ayrı yüzeylerde, ayrı melodik düşünüşler, ayrı tempo ve ritm özellikleri içinde ilerleyen musikilerin "üstüste" konmasına götürmüştür.

Ives'in gençliğinde dinlediği köy musikisinin, bu yolda yönelişinde etkisi büyüktür. Amerikan kasabalarındaki halk musikisi çalgıcılarının çoğu usta çalgıcılar olmadığı için yaptıkları musiki çoğu kere yanlış notalarla ve bir çalgıcının ötekinden daha yavaş ya da daha hızlı çalması gibi beraberlik yoksunluklarıyla doluydu. Ives bu sesleri kendine özgü bir yazının ana ögelerinden biri olarak kullanmıştır. Bu bakıma Ives'in musikisindeki çoksesin bir "gerçek çokses" olduğu söylenebilir. *The Unanswered Question* (Karşılıksız Kalmış Soru) adlı eseri ayrı yerlerde, birbirlerinden ayrı musikiler çalan iki orkestranın kullanıldığı, iki ayrı şef gerektiren bir eserdir.

Charles Ives, ilk eserlerinde, Alman romantisminin etkisindedir. İlk şarkıları, senfonileri, Schumann ve Brahms yolunda, fakat bu etkinin kişisel bir anlatışla ve bestecinin ilerde musiki diline getireceği yeniliklerin ilk belirtilerini taşıyan kaynaşmalarla, birden fazla tonalitenin kullandığı geçitlerle, ritm aksamalarıyla beslendiği ve değiştirildiği eserlerdir. Dış dünya görünüşleriyle, musiki dışı konularla izlenmesi bakımından Ives bir izlenimci olarak da görülebilir. *Central Park in the Dark* (Karanlıkta Central Park) adlı eseri, dış dünya seslerinin verdiği izlenimlerin şiir dolu bir anlatımla sunulması bakımından bestecinin bu davranışının simgesi olarak sunulabilir. En ünlü ve örnekleyici eseri olarak, genellikle, "Concord, Mass." adını taşıyan ikinci piyano sonatı gösterilir. Her bir bölümünde, geçen yüzyılın Amerikan düşünürlerinden birinin (Emerson, Thoreau, vs.) çevresinin ya da kişiliğinin besteci üzerindeki izlenimlerinin anlatıldığı bu eseri "en anlamlı, en derin, en başarılı Amerikan eseri" olarak tanıtan tenkidciler vardır. "Concord" sonatının gerçekten, yalnız yüzyılımızın değil, musiki yaratıcılığının bütün geçmişinin en önemli eserlerinden biri olduğu yadsınamaz.

Ives etkisi ancak 1950'den sonra, daha genç Amerikan bestecilerinin musikisinde görülmeye başlanmıştır.

Bunların arasında en seçkini olan Elliot Carter (1908), Gustav Holst, Nadia Boulanger ve Walter Piston yanında gördüğü geleneksel yoldaki sağlam eğitimden yalnızca gelenek sınırları içinde bir musiki yazmakta yararlanmakla kalmamış, özellikle Ives'in "ilintisiz düşünceler" ögesini Ives'a kıyasla daha sağlam, daha tutarlıklı bir yapı sağlama yolunda kullanmıştır. Bir yaratıcı olarak Ives'ın katına yükselememiş olmakla birlikte Carter'ın özellikle yaylı kuartetleri, bu ara 1959 yılında yazdığı ikinci kuarteti bu besteciyi çağdaş yaratıcılığın en saygın katına yükseltecek güçte eserlerdir. Ives'ın gösterdiği yolda yürüyen Henry Brant (1913), ayrı yerlere yerleşmiş ve birbirlerinden ayrı musikiler çalan orkestralar için yazılmış eserleriyle ilgi çekmektedir. Bugünün ve geçmişin bütün üslûplarında deneyler yapmanın bir bestecinin evrimi için gerekli olduğunu belirten Brant her nekadar "bir eserimle bir öbürü arasında yüzeyde hiçbir dil ve uslûp benzeyişi yoktur" demekteyse de son eserlerinde ilintisiz düşünceler ögesinden çoğunlukla yararlanması eserlerini birbirine gitgide benzetmektedir.

Brant başlıca öğretmeni olarak bir başka deneyciyi, tanınmışlığını özellikle 1920'lerdeki haşarı davranışlarıyla sağlamış, Avrupa'da hem besteci, hem de piyano virtüozu olarak ün yapmış olan George Antheil (1900-1948)'i göstermektedir. Fernand Léger'nin bir filmi için hazırladığı *Ballet Mécanique* adlı eserini dört piyano ve türlü vurma çalgıları yanında iki tane uçak pervanesi ve elektrik zilleri gibi alışılanın çok dışında bir orkestra için yazmış olmasıyla çağımızın deneycileri arasında saygın bir yer edinen Antheil sonraları sürekli olarak ilgi çekici bir musikisi yazma başarısını gösterememiş, daha çok Hollywood filmleri için yazdığı art düzey musikisiyle ününü sürdürmüştür. Bununla birlikte Antheil'in bu "uslanma çağı"nın, uyumlu eserlerinin arasında, hele senfonilerinde, çarpıcı sayfalar eksik değildir.

Dizisel musiki yazan orta kuşak Amerikalıların en

önemlisi, gençliğinde Avrupa'da eğitim gördüğü sıralarda Schoenberg'in eserlerine karşıt bir davranış takınan, bununla birlikte gitgide Avusturyalı ustanın yöntemlerini benimseyen Wallingford Riegger'dir (1885-1961). Riegger, dizisel yöntemleri arık, yalın bir yazıyla, sağlam bir kuruluş ve kişisel bir anlatım amacıyla başarıyla kullanan bir bestecidir ve birkaç eseri, Schoenberk'inkilerle, Riegger yanına sonuçlara vararak, kıyaslanabilir. İleri gelen dizisel̈cilerden bir başkası, Roger Sessions (1396) Riegger gibi, artık yerleşmiş gelenekler arasında yer almış bir dili daha eski biçimlere uygulaması bakımından bir "ilerici" sayılamazsa da bugün, yukarda sayılan Amerikan bestecilerinin hepsi gibi, musiki yoğaltıcılarının çoğunluğunun beğenilerinde en azından yarım yüzyıl geride kalmış olmaları sebebiyle "aşırı modern" sayılmıştır. Aynı nitelendirme (yahut, suçlandırma) teknik ustalığını öznel değerlerle birleştiren, musikisinin hırçın, sinirli ritmleriyle ilgi çeken William Schumann'a da (1910) yöneltilmiştir. Bunların yanında, özellikle piyano musikisinde çalgının telleri üstünde çalmak, ya da tuşlara yumruk ve dirsekle dokunarak *tone clusters* (ses salkımları) adı verilen akorlar dizmek gibi araştırıcı çalışmalar yapmış olan Henry Cowell (1897-1965) musikisinin öbür ögelerinde aynı deneyciliği gösterememiş, eserlerinde çoğu kere anlamlı, tutarlıklı kuruluşlara ve olağan dışı anlatışlara varamamıştır. Belki de bu yüzden olsa gerek, Cowell, yukarda sayılan Amerikan bestecilerine kıyasla çoğunlukların ilgisini daha büyük ölçüde kazanmıştır.

Nitekim gelenekçi Amerikalılar öbürlerine kıyasla daha büyük bir ün ve saygınlık kazanmış durumdadırlar. Bunların arasında Samuel Barber (1910) on dokuzuncu yüzyıl geleneklerinin başarılı bir sürdürücüsüdür. Aaron Copland (1900) *Billy The Kid, Appalachian Spring* gibi bale eserlerinde Amerikan folklorunu tonal yöntemlerle birleştiren, eserlerinin büyük bir çoğunluğunda melodik güçten yoksun, cılız ve kuru bir yazıyı, Stravinsky'den

çıkma ritmik görünüşlerle birlikte kendine özgü bir uslûbun belirli nitelikleri olarak yükseltmiş bir bestecidir. Copland yanında bir "bilgisel tepkici" olarak tanıtılan Walter Piston (1894) da önemi aşırılıkla büyütülmüş bir bestecidir. Gelenekçiler arasında sağlam yapılı, aydınlık, hafif musikisiyle Douglas Moore (1893-1969) seçkin bir durumdadır.

Geleneğe bağlı Amerikan bestecilerinin en ünlüsü, denebilir ki, İtalya doğumlu Giancarlo Menotti'dir (1911). Menotti özellikle opera alanında tanınmış ve *Konsolos Medyum, Telefon* gibi operaları daha şimdiden repertuar klâsikleri arasında yer almaya başlamıştır. Operalarının librettolarını da kendi yazan Menotti besteciliğinin ve edebiyatçılığının kendi başlarına değerlerinden çok, musiki ile tiyatroyu kaynaştırmakta gösterdiği, bütün opera bestecilerine örnek olabilecek olağanüstü başarıyla seçkinleşmiştir. Puccini'yi izleyen Menotti, İtalyan gerçekçiliğini *(verismo*'yu) sürdürmüş, geliştirmiştir.

Bir yandan Birleşik Amerika'nın ülke büyüklüğü ve nüfus sayısı, öte yandan musikinin Amerika'da bestecilik dışında, özellikle bilimsel alanda ve icracılık alanında, bütün dünyaya örnek olabilecek bir gelişme, ilerleme ve bolluk göstermesi, doğrudan doğruya yaratıcılık alanındaki önemli kişilerin azlığına bakışları yöneltmektedir. Ives gibi, Riegger gibi, Carter gibi, Sessions gibi kişiler, John Cage gibi bir büyük düşünür çağdaş bestecilik alanında gerçi Amerika'yı Avrupa'nın başlıca ülkeleriyle boy ölçüşebilecek duruma yükseltmektedir ama bolluk ülkesi Amerika'dan bu alanda da bir bolluk beklenmesi çoğu gözleyiciyi hayal kırıklığına uğratmaktadır. Yalnız bolluk söz konusuysa Amerika bu bakıma, yeterinden çoğunu vermiştir. Büyük bir çoğunluğunun söyliyecek önemli bir sözü olmayan binlerce bestecinin ülkesi Amerika, musiki yaratıcılığı alanına ancak iki ya da üç büyük bireyle adını yerleştirmiş ülkelerden daha büyük şereflere hak kazanmış sayılamaz. Ne var ki, isterse tek bir büyük bes-

teciyle olsun, musiki coğrafyasında önemli bir yer almak, birçok ülkenin henüz ulaşmayı beklediği bir aşamadır.

SOVYET RUSYA'DA BESTECİLİK

Sovyet Rusya'da Bolşevik rejiminin musikiyi halka indirme isteği, halkın anlamıyacağı sanılan her türlü deneyici davranışa set çekmiş, Sovyet bestecilerinin araştırıcı çalışmalarını engellemiştir. Başlangıçta Sovyet bestecilerine halkın musikisine yönelmeleri salık verilmiş, "çarlık çağının romantismine" sırt çevirmeleri istenmiş, böylece yaratış çalışmalarına boyunduruk takılmıştır. Bununla birlikte, halkın hoşlandığı musikinin gene de "çarlık çağının romantik musikisi" olduğu görüldüğü için bu kere de bestecilere o yolda eser yazmaları salık verilmiş, Çaykovski gibi, Glazunof gibi, hattâ Bolşevik Rusya'sına dönmek istemeyip kendini Amerika'ya süren Rahmaninof gibi bestecilerin musikisi baştacı edilmiş, örnek gösterilmiştir.

Ülkenin yöneticileri ileri gelen Sovyet bestecilerini arada sırada "çökmekte olan burjuva biçimciliğine uyan" eserler yazdıkları için azarlarlar. Bu gibi bir suçlandırmayla ne demek istedikleri apaçık anlaşılmamaktadır. Çünkü, azarlanan bestecilerin ülkenin büyüklerince hoşa giden eserleri batının "çökmekte olan burjuva" çevrelerinin de hoşuna gitmektedir; biçimciliğe gelince, aynı eserler, söz konusu bestecilerin kötülenen eserlerine kıyasla batının biçimlerine çok daha uygundurlar. Sovyet bestecilerinin uğradıkları suçlandırmalardan sonra özür dilemek amacıyla yazdıkları eserlerin niteliklerine, öte yandan da Sovyet icracılarının çoğunlukla seçtikleri eserlerin türlerine bakarak bugün Sovyet Rusya'da rejimin bestecilere verdiği yaratıcılık reçetesini şöyle özetlemek eldedir: (1) Kolay anlaşılır ve söylenebilir melodiler yazmak; (2) Musiki dilinde her türlü deneyden kaçınmak; (3) Kakışmalı ("dissonant") çoksesten ve atonal, ya da

dizisel dilden kaçınmak; (4) Rahmaninof'unkinden daha ileri bir armonik dilden sakınmak; (5) Sovyet yaşayışını konu alan operalar yazmak; (6) Daha çok şarkı ve koro musikisi yazmak; ilgiyi genel olarak halkın şarkılarına çevirmek ve batıyı unutmak.

İlk bakışta şaşırtıcı olan, bir sanatçının nasıl olup da yaratış hayatını bu türlü bir diktaya uydurabildiğidir. Alman yazarı Thomas Mann da böyle bir soruyu karşılıksız bırakıyor. "Batılı bir yazar için Rusya'daki havayı anlamak güçtür, diyor. Onca, bir insanın, Şostakoviç'in, ülkenin yöneticileri önünde neden diz çöktüğünü anlamak çok güçtür. "Bununla birlikte ortaçağda sanatçılar kilisenin dogmaları altında yaşarlar ve kendilerini bir orantıda özgür sayarlardı. Bir sanatçı, çerçevesi aşılamayacak bir düşünüşün sınırları içinde çalışabilir mi? Bilmiyorum."

Thomas Mann bilsin bilmesin, gerçek ortadadır. Devletin yaratıcıya taktığı boyunduruğun savunuculuğunu yapan, azarlandığı zaman özür dileyen, hem de başta böyle bir ülkeyi kendine vatan diye seçmiş olan bir kişinin, yaptığı seçmenin sorumunu yüklenmesinde ve sonuçlarına katlanmasında beklenmedik bir şey yoktur. Bununla birlikte Sovyetlerin ileri gelen bestecilerinde, yaratış hayatına yüklenen dogmaların dışına doğru taşma istekleri de arada bir sezilmektedir.

Çağdaş Sovyet bestecileri arasında Sergey Prokofiyef (1891-1953) orta kuşağın üyesidir. Özellikle *İlya Muromets* senfonisiyle tanınan Reinhold Glière *Kafkas Skeçleri* ile ün yapmış Mihayl İpolitof-İvanof gibi Bolşevik devriminden önce yetişmiş bestecilerle, Şostakoviç, Hacaturyan, Hrenikof gibi "gençler" arasında yer alır. Prokofiyef, sanat görüşlerini, Sovyetlerin "toplumcu gerçekçiliğine" uydurmak için büyük bir çaba göstermiş değildir. Prokofiyef'in 1917'den ister önce ister sonra olsun, yazdığı eserlere bir göz atınca bunların büyük bir çoğunluğunda bir amaç tekliği görülür. Bu amaç tekliğinin ne

olduğunu Prokofiyef "daha yalın olmaya, daha çok melodi vermeye çalışıyorum. Toplum kakışmalardan usanmıştır. Daha yalın, daha melodik bir musiki istiyoruz. Daha duru, daha az karmaşık ruh durumları istiyoruz. Kakışmaları Bach da kullanmıştı. Oysa başkaları tuzun yanında bibere de el attılar. Böylece musiki bir karabiber kutusu oldu çıktı. Kakışmanın artık musikinin ögelerinden yalnız biri olarak eski yerine dönmesini ve melodinin gereklerine uymasını istiyoruz" sözleriyle anlatmıştır. Böyle bir konuşma herhangi bir burjuva çevrede, "çağdaş musikinin ağırlıklarından" söz eden, beğenileri gelişmemiş kişilerin çevresinde kulağa çalınabilir. Nitekim, "çökmekte olan burjuva beğenilerine" göre batıda yazılan ilerici eserlerin batının burjuva çevrelerinde hiç ilgi görmeyip rejimin salık verdiği "proletarya" musikisinin batı burjuvalarının gözdesi durumuna geçmesi de bugün Sovyet Rusya'da reçetesi verilen sanatın gericiliğinin, tepkiciliğinin bir tanıtıdır.

Prokofiyef, öbür yoldaş bestecilerin ileri gelenleri gibi rejimin isteğine aykırı musiki yazmakla suçlandırılmıştır. Çünkü Prokofiyef'te, yalınlık ve melodicilik eğilimleri yanında, Sovyet estetiğinin kurallarına tıpatıp uymayan yanlar vardır. Bir örnek, 1948 yılında Prokofiyef'in, Şostakoviç, Haçaturyan, Miyaskovski, Şebalin ve Popof'la birlikte Politburo'nun gözünden düşmüş ve eserlerinin repertuarlardan kaldırılmış olmasıdır. Bunun üzerine Prokofiyef ve beş yoldaşı Komünist Partisi Merkez Komitesine "yola getirildikleri için" teşekkür etmişler, bir daha yapmayacaklarını söylemişlerdi. Kısa zamanda yeniden göze girdiler. Yedinci Senfonisi, Prokofiyef'in yirminci yüzyıl ortasında değil de, on dokuzuncu yüzyıl sonunda yazılmış olduğu sanısını veren diliyle bir "özür dileme" eseridir.

Piyanist olarak Prokofiyef besteciliğinden ayrı bir meslek hayatı sürdürmemiş, resitallere ve orkestra konserlerine asıl kendi eserlerinin icracısı olarak çıkmıştır.

İlk piyano eserlerinde Prokofiyef, kurallara başkaldıran bir "afacan çocuk" ünü yapmıştır. Nitekim konservatuar bilgiçliği hiçbir zaman onu ilgilendirmemiş, Prokofiyef konservatuar sıraları dışında tek bir füga bile yazmamıştır; insan kulağının, bir arada çalınan üç melodiden çoğunu izleyemiyeceğine inanır. Onca kontrapuantada ana melodi dışında kalan sesler ancak bir fotoğrafın bulanık çizgilerine benzeyebilirler.

Prokofiyef'in önemli eserlerinden ilki, 1914 yılında yazdığı *İskit Süiti*, devrimden sonra, hele ömrünün son yıllarında yazdığı eserlere kıyasla çok daha ileridir. Devrimin ilk günlerinde yazdığı *Klâsik Senfoni*'nin biçimciliğine karşılık aynı yıl bir Sumer efsanesi üzerine bestelediği *Yedidirler Yedi* adlı eseri kakışmalarla beslenmiş bir "aşırı modern" eser olma bakımından "Klâsik Senfoni"nin tam karşıtıdır. Apaçık görülmektedir ki Prokofiyef kendine bir uslûp aramaktadır. Seçtiği, tonal ve modal armoni olmuş, kromatisme ancak yer yer işine geldiğince başvurmuş, izlenimcilikten kaçınmış, kakışmaları ancak musikinin "tadını tuzunu" arttırmak için kullanmış, özellikle melodiye önem vermiştir. Adı geçen eserleri yanında Eisenstein'ın filmi için yazdığı *Aleksandr Nevski* kantatı, *Peter ve Kurt* çocuk musikisi, *Kül Kedisi* bale musikisi, *Teğmen Kije* süiti özellikle ünlüdür.

Prokofiyef etkisi yanında Çaykovski, Mahler ve Sibelius'den de esinli bir musiki yazan Dmitri Şostakoviç'in (1906) başlıca niteliği, musikisindeki yapı mantığı ve orkestralama ustalığıdır. Eserleri arasında on bir senfonisi özel bir yer tutar; bunların hemen hemen hepsi, bestecinin kendi kendini tenkit niteliğinden yoksunluğunun tanıtı olarak gösterilebilecek aşırı bayağılıktaki sayfaları yanında, başarılı bölümleriyle Şostakoviç'i yirminci yüzyılın ileri gelen senfonicilerinden biri olma durumuna yükseltmiştir. Gençlik yıllarında, 1920'lerin Almanya'sında geçerlikte olan eğilimlerle ilgilenen, çağdaşı Viyanalıların musikiye getirdikleri yeni dile kulak veren ve

bunu uygulamaya çalışan Şostakoviç, *Mzensk'li Lady Macbeth* operasıyla rejimin zılgıtını yedikten sonra yola gelmiş, beşinci senfonisiyle yeniden göze girmişti.

Bir başka senfonici, Nikolai Miyaskovski (1881-1950) 27 tane senfoni yazmış, esin kaynaklarında öznelden nesnele doğru yönelmiş, Bolşevik devrimiyle birlikte esin kaynaklarını halkta aramaya başlamış, fakat doğrudan doğruya rejim konularını musikiyle anlatmaya yeltenmediği gibi, romantismin geleneklerine bağlı soyut bir anlatıma bağlı kalmıştır. Eserlerinde bir yandan kendi toplumunun folklorunu, Ermeni halk musikisini, öte yandan da Çaykovski'ye bağlanan Rus romantismi geleneğini yansıtan Aram Haçaturyan (1903) *Gayne* balesiyle bütün dünyada büyük bir ün kazanmıştır. Musikisi halk melodilerine dayanan çekiciliği dışında bir önem ve değer taşıyor değildir.

TÜRLÜ ÜLKELERDE MUSİKİ

Bu bölümde, bundan önceki bölümlerde sözü geçmemiş olan ünlü çağdaş bestecilere, uyruğu oldukları ya da doğdukları ülkelere göre bölümlere ayırarak değeceğiz.

Almanya'da günümüzün en saygın bestecilerinden biri olan Carl Orff (1895) ilkel musikiye yönelmiş, yalın ritmler ve melodilerle dinleyici üzerinde büyük bir etki gücü sağlayan bir musiki yazar. *Carmina Burana* kantatı ya da *Die Kluge* (Akıllı Kız) operası Orff'un uslûbunu en iyi simgeleyen eserler arasında gösterilebilir. Orff hem de çocukların musiki eğitiminde ritme dayanan bir eğitim yönteminin kurucusudur ve bu yöntem yurdumuzda da uygulanmaya başlamıştır.

Lied ortamında çalışan bestecilerin ileri gelenlerinden biri olarak Wolfgang Fortner (1907) gösterilebilir. Şarkıları yanında Fortner'in koro ve orkestra eserleri,

çoğu kere tonal musiki çerçevesi içinde olmakla birlikte, buluşlu bir yazı ile ilgi çekerler.

Daha ileri bir musikinin simgeleyicileri arasında "Paganini Değişimleri" bütün dünyada birçok orkestranın repertuarına girmiş olan Boris Blacher asıl, lirik sahne ortamında bir devrim sayılabilecek soyut operalarıyla kimi çevrede öfke, kimi çevrede saygınlık uyandırmış bir bestecidir. Dizisel yolda çalışan bir genç besteci, Hans Werner Henze (1926) ise *Boulevard Solitude* operasıyla ilersi için vaitler veren bir besteci olarak ilgi toplamıştır. Gençlerin yanında, bir önceki kuşaktan Werner Egk (1901) verimliliğiyle musikinin artamlarını bozmayan, genel olarak melodik okşayıcılığı olan eserler veren bir bestecidir.

Avusturya'da Viyanalı üçlerin başlıca izleyicisi Ernst Krenek (1900) türlü uslûplar denemiş, önceleri romantik bir yolda yazmış, sonra caz etkilerinden yararlanmış, sonra yeniden romantisme dönmüş, sonuçta dizisel yolda karar kılmıştır. Caz etkisindeki operası *Jonny spielt auf!* bugün pek seyrek oynanmakla birlikte, bir ad olarak Krenek'e ün sağlamıştır. Krenek gibi Nazilerden kaçıp Amerika'ya yerleşen Kurt Weill (1900-1950) dizisel yolda yazdığı ciddî eserleriyle değil, operet sahnesi için hazırladığı hafif musikisiyle, bu ara Bertholt Brecht'in methini yazdığı *Der Dreigroschenoper* ve Broadway'in operet sahnesi için hazırladığı *Lost in the Stars, Knickerbocker Holiday* gibi eserlerle ün yapmıştır. Önceleri Schoenberg çevresi bestecilerinden biri olarak tanınan Ernst Toch (1887) sonraları, orta dinleyicinin daha kolay anlayabileceği, daha melodik, daha aydınlık bir musiki yazma yoluna gitmiş, kendi kendini yetiştirmiş bir besteci olmakla birlikte musikinin sağlam işçiliğiyle saygınlık kazanmıştır.

İsviçre'de eski kuşağın ulusal bestecileri arasında başta, besteciliğinden çok ritmik jimnastik yöntemlerinin kurucusu Jaques Delcroze (1865-1950) ile halk musikisi

biçimlerini geleneksel sanat musikisinin büyük biçimleriyle uzlaştıran Gustave Doret (1866-1943) gösterilir. Sonraki kuşaktan Hindemith, Roussel ve Honegger etkilerini musikisinde birleştiren Conrad Beck (1901) ve ünü İsviçre sınırlarını aşmış Frank Martin (1890) İsviçre'nin kalburüstü bestecileri olarak sayılabilir. Hiçbir devrimci yanı olmayan bir uslûpta yazmaya başlayan Martin sonraları atonal ve dizisel yöntemleri benimsemiştir.

Belçikalı besteciler arasından Jean Absil (1893) Viyana okulunun getirdiği yeniliklerle etkilenmiştir; musikisinde çarpıcı karşıtlıklar, beklenmedik düşünüşler, yeğin ve güçlü bir çokses yazısı vardır. Hollandalı besteciler arasında on beşinci yüzyılın Felemenk bestecilerinin çokses ustalığını sürdürmeye çalışan ve musikisi, başka bir yanıyla değilse bile, çokses yapısı ustalığıyla ilgi çeken Willem Pijper (1894-1947) ile öğrencisi Henk Badings'in (1907) adları verilebilir. Badings son yıllarda manyetofon musikisi ile uğraşmakta ise de seçkin bir eser vermiş değildir.

İsveç'te Hilding Rosenberg (1892) Schoenberg etkisinden yararlanarak geleneklere körükörüne bağlanmaktan kurtulmuşsa da, verimliliğine ve eserlerinin sağlam işçiliğine rağmen, çağdaş musiki kürsüsünde önemli bir söz söylemiş değildir; hiçbir yanıyla, bir ilerici olarak da tanıtılamaz. Türlü ortamlarda musiki yazmış, bu ara din konularına saplanmış olan Rosenberg'in yanında Gösta Nystroem (1890) özellikle bir senfoni bestecisi olarak tanınır. Daha genç bir besteci, Dag Wiren (1905) yeni klâsikçiliğin İsveç'teki başlıca simgesi olarak gösterilebilir. Daha ileri bir uslûpta yazan Lars-Erik Larsson (1908) musikisi Avrupa'nın çağdaş musiki şenliklerinde sık sık çalınan, ileri bir dil ile yeni-klâsik ve yeni-romantik eğilimleri birleştirmiş bir bestecidir.

İsveç'in ilerici musikisinin sözcüsü durumunda olan Karl Birger Blomdahl (1916) bu ülkenin bestecileri arasında kendine özgü bir musiki yazmakta en ileri gitmiş

besteci olarak tanıtılabilir. Yeni-klâsik musikinin, özellikle Hindemith'in etkisi yanında dizisel yöntemleri kendi kişiliğine sindirmiş ve ayırıcı nitelikleri olan değişik bir dile ulaşmıştır.

Danimarka'da çağdaş okulun kurucusu ve en önemli bestecisi Carl Nielsen (1865-1931) tanınmışlığı gereksizce sınırlı kalmış bir bestecidir ve çağımızın büyük yaratıcıları arasında ön saflarda bir yer edinmeye hak kazanmıştır. Gençler arasında Niels Vigo Bentzon (1919) Danimarka'nın musiki yaratıcılığındaki geleceğinin umududur. Dizisel yazıyı da deneyen Bentzon yanında Knudage Rysager (1897) Fransız okulunun, özellikle Roussel ile Milhaud'nun etkilerini yansıtır.

İtalya'da Gian-Francesco Malipiero (1882), Rossini-Verdi-Puccini geleneğine sırt çevirmiş, eski İtalyan musikisinden, hem de İtalyan edebiyatı ve plâstik sanatlarından esinli bir musiki yazmıştır. Bütün ortamlarda musiki yapan Malipiero, önceki yüzyılların İtalyan operasına kıyasla çok daha yeğin bir dramatik gerçekçiliği olan eserler vermiş, oda musikisi eserlerinde ve senfonilerindeyse, geleneksel biçimlere bağlılık yerine, izlenimci bir tutumun dürtüsüyle, özgür biçimlere yönelmiştir. Malipiero ile aynı kuşaktan bir başka besteci Ildebrando Pizzetti (1880) de birçok opera yanında koro musikisi ve orkestra eserleri bestelemiş, genellikle din konularından ve İtalya tarihi ile ilgili konulardan esinlenmiştir. Dili gerici olmadığı gibi devrimci de değildir. Aydınlık, saydam, mantıklı bir lirism ile kendini anlatır.

Bir sonraki kuşağın bestecileri arasında Luigi Dallapiccola'nın (1904) seçkin bir durumu vardır. Dizisel yazının yapıcı ögelerini eski İtalyan musikisinin, özellikle Renaissance bestecilerinin ve klâsik öncesi ustalarının yorumunun elde ettiği sonuçlarla birleştiren Dallapiccola, *Hapishane Şarkıları* adlı koro ve çalgılar için eserinin, ya da keman ve orkestra için *Tartiniana*'sının da gösterdiği gibi, dengeli, anlatım aşırılıklardan kaçınan, uslu bir mu-

siki yazmaktadır. Daha genç bir İtalyan, Luigi Nono (1924) çok daha atılgan, fakat gene dengeli ve yalın bir musiki yazmakta, özellikle Webern etkisini yansıtmaktadır.

Çekoslovakya'da Bohuslav Martinu (1890-1959) en azından bu ülkenin önceki büyük bestecilerinin, Smetana'nın, Dvorak'ın, Janacek'in katında bir yaratıcıdır. Bununla birlikte Martinu, ulusal konulardan ya da yurdunun halk musikisinden esinli bir musiki yazmamış olmasından dolayı, bir ulusal besteci olarak anılmaz. Nitekim Martinu, Fransız musikisinin, özellikle öğretmeni Roussel'in etkisinde kalarak evrensel artamlarıyla seçkinleşen bir kişisel dil geliştirmiştir.

Yirminci yüzyılın en önemli dil yeniliklerinden birinin getiricisi Alois Haba'nın (1893) musikisi Çekoslovakya dışında, özellikle batıda, hemen hemen hiç tanınmamaktadır. Haba, nota aralıklarının yarım tondan daha aşağı orantılarda, özellikle çeyrek orantısında bölünmeleri üzerinde çalışmış olmasıyla tanınır. Piyano eserlerinin, bu türlü bir bölünmeyi gözeterek hazırlanmış eserlerin çalınmasına imkân verebilmesi için özel olarak hazırlanmış piyanolar gerektirir. Çeyrek ya da altıda bir tonları Haba piyanosunda, arp pedalleri gibi çalışan pedaller sağlar. Haba, çeyrek nota aralıklarını *Ana* adlı operasında, bundan başka bu türlü bir bölünmeyi kolaylaştıran bir gereç olan yaylı çalgılar için yazdığı eserlerde de denemiştir. Haba etkileri genç Yugoslav okulunda de sezilmektedir.

Romanya'nın en ünlü bestecisi Georges Enesco (1881) daha çok kemancı olarak tanınmıştır. Rumen rapsodileri en ünlü eseri olmakla birlikte önemsiz bir folklor musikisi olmaktan ileri gidememektedir. Bir başka Rumen bestecisi, Stan Golestan (1875) da "toprağının türkülerini" söyleyen bir bestecidir. Yunanistan'da da folklorla beslenmiş bir sanat musikisi Petros Petridis, Manolos Kalomiris, Nikola Skalkottas gibi bestecilerin musi-

kisini yöneltmektedir. Schoenberg'in öğrencisi Skalkottas hem de dizisel çalışmalarıyla ün yapmıştır. Yunan bestecileri arasında ilerici davranışın başlıca simgeleyicisi, mimarlık öğrenimi yanında musiki eğitimi de görmüş olan Yanis Ksenakis'tir. Ksenakis, ihtimal hesaplarına dayanan ve çalgıcıyı bu hesaplar içinde özgür bırakan eserleriyle ilgi çekmektedir.

Macaristan'da Bartok'a kıyasla çok daha geri ve geleneksel bir yolda yazan Yaszlo Lajtha oda musikisi eserleriyle küçük bir ün yapmıştır. Daha ünlü, fakat daha ileri olmayan bir başka Macar bestecisi Ernest von Dohnanyi Brahms etkisinde, güçlü bir kimlikten yoksun eserler vermiştir. Bunlara kıyasla çok daha ileri bir Macar bestecisi, Stravinski ve Prokofiyef etkilerini yansıtan Tibor Harsanyi'dir.

İngiltere'de Benjamin Britten (1913) bugün özellikle *Peter Grimes* gibi, *The Turn of the Screw* (Vidanın dönüşü) gibi operalarıyla ün yapmış bir bestecidir. Britten'in Purcell'den bu yana İngiltere'nin en önemli opera bestecisi saymak gerektiği gibi, Puccini'den bu yana - ve Menotti ile birlikte - operaları halk çoğunluklarının ilgisini kazanmış bir besteci olması bakımından, genellikle lirik sahne besteciliğindeki seçkin durumunu da tanımak yerinde olur .Nitekim Britten, bir bakıma Menotti gibi, opera sahnesi dışında, etkileyici bir musiki yazma ve çağımızın büyük bestecileri arasında bir yer edinme başarısını göstermiş değildir. "Gençlere Orkestra Klavuzu" ya da "Ceremony of Carols" gibi eserlerinin kazandığı ün bu gerçeği yalanlar değildir.

Öbür İngiliz bestecileri arasında, eski İngiliz madrigallerine yönelmiş olmasının sonucu usta bir çokses yazıcısı olarak sivrilen Michael Tippett (1905), Hindemith etkisinde bir musiki yazan Alan Bush (1900), yeni romantismi yansıtan Alan Rawsthorne (1905), dizisel yolda çalışan Humphrey Searle, yeni klâsik uslûpla başlayıp

manyetofon musikisi alanında deneyler yapan Thomas Eastwood adları sayılabilir.

Atlantiğin ötesine gelince, Meksika'nın en önemli bestecisi Carlos Chavez (1899) Meksika Hintlilerinin musikisi üzerinde yaptığı incelemelerin sonuçlarından kendi eserlerinde yararlanmış, böylece folklora dayanan bir Meksika ulusal musikisinin kurucusu olmuştur. *Sinfonia India*'sında Chavez yalnız Meksika Hintlilerinin melodi ve ritmlerinden değil, Hintlilerin vurma çalgılarından da eserin orkestrasının kuruluşunda yararlanmıştır. Genellikle Chavez'in musikisi kuru, asık suratlı, kötümser bir musikidir.

Güney Amerika'nın ileri gelen bestecisiyse Brezilyalı Heitor Villa Lobos'tur (1881-1959). Villa Lobos'un önemi yalnız dünyanın o bölgesinin sınırları içinde kalmış değildir. Brezilya halk musikisine dayanan, Brezilya doğasının, özellikle Amazon ormanlarının izlenimlerini yansıtan bu musiki, bestecinin olağanüstü yaratış artamlarıyla, çağımızın musikisinin kalburüstü değerleri arasında bir yer almıştır. Bach musikisinin yapı özelliklerinin verdiği izlenimlerin Brezilya halk musikisiyle birleştiği *Bachianas Brasileiras* adını taşıyan, orkestra, ya da oda musikisi toplulukları için yazılmış eserler dizisi ve bunlar gibi *Choros*'ları, Villa Lobos'un sayısı iki bine yaklaşan, hepsi aynı değerde olmayan, fakat en başarılılarında yaratıcısının deha kelimesiyle anlatılabilecek niteliklerini yansıtan eserlerinin en tanınmışlarıdır. Daha genç Brezilyalı besteciler arasında henüz Villa Lobos yanında adı anılacak çapta bir yaratıcının adı duyulmuş değildir. Francisco Mignone (1897) ve Camargo Guarnieri (1907) eserleri arasıra duyulan Brezilyalı besteciler arasında sayılabilir. Güney Amerika'nın dış ülkelerde musikisi kimi kere çalınan bestecileri arasında Arjantinli Alberto Ginastera'nın (1916), Şilili Alfonso Llona Letelier'nin (1912), adlarını verebiliriz.

Buraya kadarki bölüm, çağdaş musikinin mutsuz yıl-

larını, birinci ve ikinci savaşlar arasında küçük ulusal okulların önemsiz durumunu yansıtıyordu. 1945'ten bu yana musikinin gelişmesini önemli görünüşlerinden biri, gelenek yatağı sayılan ülkelerin dışında da evrensel çapta bir etki kaynağı olabilecek ulusal okulların kurulması, ya da bunun tam tersi olarak, büyük geleneklerin artık ulusal bir okulun biçimlenmesine destek olma gücünü yitirmiş görünmesidir. Bu sonuncu durumun en çarpıcı örneğini Almanya'da musiki yaratıcılığının sönmeye yüz tutmuş olmasında buluyoruz. Herhalde tek bir besteci, bir Karlheinz Stockhausen, Almanya'da bir ulusal okuldan söz edilmesine imkân vermeye yetmez, bu besteci gitgide yirminci yüzyılın ikinci yarısının belki en büyük bestecisi sayılabilecek bir duruma yükseliyorsa da. Ama kim bilebilir geleceğin bu ülkeye yeniden büyük yaratıcı kişilikler getirip getirmeyeceğini.

Nitekim İtalyan musikisi de yirminci yüzyılın bütün bir ilk yarısı boyunca, bu ülkenin musiki haritasındaki seçkin yerini saklama yetisi taşıyan besteciler yetiştirmemişti. Oysa ikinci savaştan sonra İtalya, musikisini on sekizinci yüzyıldan bu yana en yüksek yerine yerleştiren üstün nitelikte bestecilerin ülkesi oldu. Bunlardan Luciano Berio (1925), gerek elektronik musiki alanında verdiği *Momenti, Visage, Thema* gibi eserleriyle, gerekse insan sesi ve çalgı musikileriyle büyük bir şöhrete ulaştı. 1960'ların sonlarına doğru adının yaygınlaşmasıyla eserlerinin niteliklerinde belirli bir düşüşün koşut olarak ilerlediği Berio'nun yanında daha çok orkestra yöneticisi olarak tanınan Bruno Maderna (1920), en azından Berio kadar bir tanınmışlığa hak kazanmış olmakla birlikte daha çok mutlu azınlıklara sesini ulaştırmış özlü bir yaratıcıdır. Bu iki besteci hem de, dünyanın ileri gelen elektronik musiki çalışmalarından biri olan, Studio di Fonologia'yı kurmuş ve yönetmişlerdir.

Çağdaş İtalyan musikisi hem de, bundan önceki bölümlerde de adı geçen Luigi Nono yanında, Niccolo Cas-

tiglioni gibi, Sylvano Bussotti gibi bestecilerce de temsil edilmektedir.

İkinci savaştan sonra yükselen ulusal okulların arasında belki en ilginci, Polonya'nınki olmuştur. Bir yandan geçmişinin böyle bir gelişmenin ön belirtilerini vermemesi, öte yandan bu ülkeye egemen siyasî rejimin ileri musikiye engel sayılmış bir tutumu örneklemesi bakımından Polonya'nın bir "avant garde" okul çıkartması ve uluslararası musiki sahnesine egemen durumlardan birine geçmesi beklenmedik bir olay diye görülebilir. Özellikle Krzystof Pendereckı'nin (1933) musikisiyle ve Varşova radyosunda kurulan deneysel musiki çalışmalığının ürünleriyle örneklenen bu okul, yakın yıllarda bir Szymanowski'nin, daha önce bir Chopin'in (ve tarihin karanlıklarına gizlenmiş birçok bestecinin) simgelediği bir geleneğe, ancak bir çözüm çabasıyla elle tutulur hale getirilebilecek bağlarla bağlıdır. Bu geleneğin önemsiz bir bestecisiyken gitgide yeni dile yönelip günümüzün Polonya okulunun ileri gelen temsilcilerinden biri durumuna yükselen Witold Lutoslawski (1913) gelenek kavramının üstü kapalı ve öznel açıdan yapılmış yorumuna yöneltilmiş bir övgüdür.

İtalyan ve Polonya okullarının yükselişi, başka ulusların bestecilerince örnek alınmıştır. Bu ara Macaristan'da bir György Ligeti (1923) anayurdundan ayrılmış olmakla ve vatanıyla ilintilerinin gerginliği süregelmekle birlikte, çağdaş dilin önemli bir kesiminin, ritm, armoni ve melodi değerlerinin yokedilmesinin ve ses yığınlarının ögelerinin seçilmez duruma getirilmesinin baş temsilcisi olarak isim yapmış, böylece Macaristan'ın Bartok'tan bu yana en önemli bestecisi kimliğini taşımaya başlamıştır. Genç kuşağın György Kurtag ve Zsolt Durko gibi üyeleri, Macar musikisinin böylece ilerici musiki yolundaki evrensel çabalara katkısını sürdürmektedirler.

Sovyet Rusya gibi, batının akımlarına kapılarını kapama kaygısı içindeki bir ülke bile, ilerici musiki alanın-

da sesini duyurmuştur. Edison Vasiliyeviç Denisof (1929) gibi bir besteci gerçi kendini Şostakoviç'lerin, Prokofiyef'lerin vârisi saymaktadır ama, çağdaş etkileri tepmemiştir; evrensel dile kendini açık tutmuştur; önce dizisel, sonra da düşgeli yöntemleriyle yazmıştır. Batıda bir plâğı yayınlanmış, *Crescendo e diminuendo*'su, Sovyet Rusya'dan ileri musiki çıkmasına, yaratıcıların düşünsel ve duygusal yapılışlarıyla ilgili bir engelin bulunmadığının tanıtıdır.

TÜRKİYE'DE BESTECİLİK

Türkiye'de Tanzimat'tan bu yana özellikle aydın çevrelerde batının sanat musikisiyle iyi niyetli bir ilgilenme çoğunlukla gösteriş yüzeyinde kalmış, toplumda batı musikisine karşı dirençli ilgisizlik süregelmiştir. Atatürk devriminden önce batı yöntemlerine uygun bir musiki eğitimi sağlayan tek bir kurum yoktur. Gerçi sarayda, haremlik ve selâmlık bölümlerine ayrılan oda orkestraları kurulmuştu ve harem orkestrası, şefiyle birlikte, üyeleri yalnız kadın olan bir topluluktu; ne var ki bu orkestranın üeylerinin yöntemli olarak yetiştirilmeleri yolunda hiçbir olumlu eylem gösterilmemişti. Atatürk devrimine varana kadar da Türkiye'de batının sana musikisi çerçevesi içinde eser veren, adı anılmaya değer tek bir besteci yetişmemiştir.

Cumhuriyetten sonra Atatürk'ün önderliğiyle batı yöntemlerine uygun bir musiki eğitimi yolundaki çalışmalar birdenbire hızlanmış, Devlet Konservatuarı kurulmuş, dış ülkelere öğrenim için genç musikişinaslar gönderilmiş, bununla birlikte Ataütrk'ün ölümüyle canlanış, başlangıçtaki hızından düşmüş, duraksamaya, daha da beteri gerilemeye yüz tutmuştur. Bugün Türkiye'de bir musiki hayatı varsa bu, çoğu musiki kurumlarının birer Devlet dairesi olmalarından ileri gelen, esinsiz, imgelemsiz, buluşsuz, sorumsuz, varoluşsuz bir durumun "Devlet çar-

ki nasıl olsa döner" anlayışının aldatıcı görünüşünden başka bir şey değildir. Sanat musikisiyle, pek dar çevreler dışında, toplum ilgilenmemektedir ve Devlet de musikinin Türk kültüründeki yerini kütlelere bildirmek yolunda hiçbir olumlu çalışma göstermemektedir.

Bu iç karartıcı durum bireysel çalışmaları da etkilemektedir. Gerçi Atatürk yılları, eğitim görmek için dış ülkelere gönderilen musikişinaslar arasında yaratış yoluna gidenlerin de yetişmesini sağlamıştır. Bunlar dönüşlerinde öğretim ödevi almışlar ve birkaç genç yetiştirmişlerdir. Ne var ki Türkiye'de besteci başka ülkelerde olduğundan daha da mutsuz bir kişidir. Eserleri çalınmaz, çalınsa da ilgi görmez, önyargıların ve ulusal aşağılık duygularının etkisiyle çevresinde küçümsenir. Bu durum özellikle ilk kuşak Türk bestecilerinden çoğunu umutsuzluğa ve bunun sonucu olan verimsizliğe götürmüştür. Bu ilk kuşak bestecilerden birkaçı, Rus beşlerine özenti bir takma adla, "Türk Beşleri" adı altında öbeklenmişlerdir. Aralarında en önemlilerinin Adnan Saygun ile Cemal Reşit Rey olduğu söylenebilir. Beş bestecinin ortak yanı, Türk halk musikisiyle ve "klâsik" denen Türk musikisiyle ilgilenmeleri, halk melodi ve ritmlerini batı besteciliğinin yöntemleri içinde işlemeleri ve yerli konulara yönelmeleridir. Öğrenimini Paris'te Vincent d'Indy ve Eugène Borrel yanında yapan Adnan Saygun (1906) yurt içinde yaygınlıkla, yurt dışındaysa bir sınıra kadar ilgi gören *Yunus Emre Oratoryosu*'yla, eserinin musiki ile ilgili artamlarından çok seçtiği konunun ululuğu ile gördüğü saygınlığa hak kazanmıştık. Saygun asıl, 1938 yılında Washington'da Juilliard Kuarteti'nce ilk çalınışı yapılan ikinci yaylı kuartetiyle yaratış hayatında yeni bir evreye erişmiş ve Türkiye sınırlarını aşıp dünya çapında bir önem kazanma yolunda olduğunu düşündürmüştür. Gabriel Fauré ve Raoul Laparra öğrencisi Cemal Reşit Rey (1904) yerli konuları Fransız musikisine özgü bir dil ile anlatmıştır. *Karagöz* orkestra süiti, ya da *Fatih* senfonik

şiiri bestecinin yerli konulara olan eğiliminin tanıtlarıdır; buna karşı en başarılı eserlerinden olan *Collo que instrumental* doğrudan doğruya Fransız etkisinde, genellikle Ibert'in musikisini akla getiren bir eserdir. Beşlerin öbür üyelerine gelince, eğitimini Paris'te Nadia Boulanger yanında gören Ulvi Cemal Erkin (1906) etki ögesini, Anadolu ritmlerinin ve melodilerinin çarpıcılığında bulur. Bestecilik öğrenimini Viyana'da Josef Marx'ın öğrencisi olarak yapan Ferit Alnar (1906) da folklorun çekiciliğine vüvenir. Viyana ve Prag'da yetişen Necil Kâzım Akses (1908) yerli gereçleri çoğunlukla koyu orkestra renkleriyle, bulanık bir anlatımla ve solak bir yapıyla işler.

Eğitimini Paris'te Ecole normale de musique'de Jacques Thibaud ve Georges Dandelot yanında gören Ekrem Zeki Ün (1910), beşlerle aynı kuşaktan olmakla birlikte, onlar kadar bile tanınmışlığa erişmiş bir besteci değildir. O da gereçlerinde halk musikisinden, ya da "klâsik Türk musikisi" denen musikiden yararlanan bir besteci olmakla birlikte, yüzeyde kalmış bir ulusçuluğun saplantılarından uzak durması, yerli musiki ögelerinin batınınkilerle basmakalıp ve yapmacık görünüşlerde birleştirilmesi yerine, çoğunlukla klâsik biçimlere bağlı kalarak öznel bir anlatım araması onu bir bağımsız diye tanıtmıştır.

Bir sonraki kuşağın ileri gelen iki bestecisi, Bülent Arel ile İlhan Usmanbaş'tır. Musiki öğrenimini Ankara Devlet Konservatuarında Necil Kâzım Akses'in öğrencisi olarak gören Bülent Arel (1919), aydın, uyanık, araştırıcı bir musikişinastır. İlk eserlerinde bir yandan yüzyıl dönemeci Fransız musikisinin (Fauré, Ravel...) öte yandan Stravinski ve Şostakoviç'in birbirleriyle çelişik etkilerinin altındadır. Sonra dizisel musikiye yönelmiş, aynı sıralarda elektronik musikinin imkânlarıyla ilgilenmeye başlamış, 1959'da aldığı bir Rockefeller bursunun yardımıyla New York'a giderek Columbia-Princeton Elektronik Musiki Merkezi'nde çalışmalarına başlamıştır. 1959 ile 1962 arasında verdiği elektronik eserler *(Electronic*

Music No. 1, Stereo Electronic Music No. 1, The Scapegoat tiyatro musikisi, *Short Study, Wall Street Impression,* vb.) Arel'in yaratıcı kimliğinin en soylu, en başarılı örnekleridir. 1962'den sonra iki yıl süreyle Türkiye'ye dönen, sonra gene Amerika'ya gidip Yale Üniversitesinde musiki profesörü olan Arel, ne yazık ki bir besteci olarak çalışmalarını ancak, elektronik çalışmalarının ışığında önemsizleşen çalgı eserleriyle sürdürebilmiştir. Bununla birlikte, bestecinin hayatında yeniden bir yoğun ve verimli yaratış evresinin başlayacağı yolundaki umutlar sönmüş değildir.

Dizisel yolda çalışmış olan bir başka besteci, İlhan Usmanbaş (1921) Devlet Konservatuarında Adnan Saygun ve Ferit Alnar'ın öğrencisi olarak çalıştığı sıralarda, yeni-klâsik yolda, Bartok, Stravinski ve Hindemith etkileri taşıyan, bir konservatuar öğrencisinden beklenmiyecek olgunlukta eserler vermişti. Fromm ödülünü kazanan ve Amerika'da plâk üzerinde yayınlanan yaylı kuarteti bunlardan biridir. Daha sonra, özellikle Amerika'da Luigi Dallapiccola ile çalıştıktan sonra verdiği eserleri, bu ara keman ve piyano için çalışmalar, Ertuğrul Fırat'ın şiirleri üzerinde yazdığı Müzikli Üç Şiir, bestecinin çağdaş akımları yakından izlediğini, vardığı sonuçları kişisel bir anlatımla ve sağlam bir işçilikle sunma başarısına ulaştığını tanıtlamaktadırlar. Yakın yıllarda da vardığı yerde kalmakta kaçınan, kendine özgü yoldamlar ve evrensel aşamalardan öteye giden bir dil sunmuyorsa bile, dünyada olup bitenleri "günü gününe" izleyen, kendi deyişine, kendi kişiliğine sindirip sunan Usmanbaş, eserlerinin dış ülkelerde kazandığı başarıyla, yeryüzü çapında bir Türk bestecisi olma durumuna yükselmişti. Orkestra için *Senfonik Bölüm,* piyano için *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* gibi eserler, 1960'ların sanat musikisi diline Türkiye'nin önemli katkılarıdır.

Genç kuşağın bir başka üyesi, Devlet Konservatuarında Akses'in sınıfını bitirdikten sonra eğitimini Paris'te

Honegger ve Nadia Boulanger'nin yanında sürdüren Nevit Kodallı (1924), *Van Gogh* operası ve *Atatürk Oratoryosu* ile, geniş ölçüde seçtiği konuların etkisinden yararlanan bir ün kazanmıştır. Aynı kuşağın üyesi sayılabilecek iki besteci, Ertuğrul Oğuz Fırat ile Ali Doğan Sinangil, "resmî" bestecilerin adlarını ve musikilerini duyurma imkânlarından tümüyle yoksun oldukları için ancak pek az sayıda kişi tarafından tanınmaktadırlar. Ceza yargıcı olarak bir meslek hayatı sürdüren Fırat (1923), belki biraz da profesyonel musiki çevrelerinden uzak kalmanın etkisiyle, kişisel bir anlatıma ulaşmış bir bestecidir. Hem de ozan, ressam ve üstün değerde bir musiki denemecisi olan, böylece bir tüm sanatçı olarak kimliğini tanıtlayan Fırat'ın sayısı otuza yaklaşan eserleri hiç olmazsa "resmî" bestecilerinki kadar çalınca ve yayılsa, çağdaş Türk musikisi yaratıcılığının önemli bir zenginlik kaynağı açıklanmış olacaktır.

Bir sonraki kuşağın bestecileri, Türk musikisinin batıdaki ilerlemelere ayak uydurma çabasında ne kadar geri kaldığını, giderek Türkiye'de, bir genel akım olarak, bu yolda bir kaygının bulunmadığını doğrulamaktan öte bir görev dolduruyor değildirler. Bu olumsuz durumun başlıca sorumlusu, ilk kuşağın, "Beşler" kuşağının öğretileridir. Tarihî görevini doldurmuş, Türkiye'yi batı yoldamlarına göre musikinin de bestelendiği bir ülke durumuna getirmiş olan bu kuşağın üyeleri, henüz memleketin musiki hayatını ve öğretimini yöneltiyor durumundadırlar. Onların öğretileriyle yetişen pek az sayıda genç besteci, dış dünyaya kapalı sözde akademik bir hayatın boğuntusu içinde, günü geçmiş yöntemlerle, en azından yarım yüzyıl geride kalmış bir musiki anlayışıyla bestelemeye çalışmaktadırlar.

Üçüncü kuşaktan ancak tek bir besteci, Ali Doğan Sinangil kurulu düzenin yozlaştırıcı etkisinden kendisini koruma başarısını göstermiştir. Sinangil'in bu başarısı geniş ölçüde kendi kendini yetiştirmiş bir besteci

musikisinin ikinci savaştan sonraki evrimini yakından izleyen ve bu evrimin geliştirdiği yeni bir dile uygun eserler veren Sinangil'in musikisi Türkiye'de musiki çevrelerinde bile biliniyor değildir: bir eserinin yurt dışında (Darmstadt'ta) yapılan bir çalınışı da, bir olay olarak, Türkiye'de hiçbir yankı bulmamıştır.

SANAT MUSİKİSİNİN SONU MU?

Türkiye'de sanat musikisi bestecilerinin azlığı olsun, aralarında ilerleyen bir musikinin diline ve gereçlerine yönelenlerin daha da azlığı olsun, sanat musikisinin bütün dünyada gitgide kaybetmekte olduğu geçerliğin açısından bir gerçekçi durum gibi görünüyor.

Türkiye'de nitekim, batının sanat musikisi yolunda yaratan bestecilere hiçbir gereksinme duyulmadığı gerçeği artık tartışılmazcasına ortadadır. Ya başka ülkelerde durum nedir? Başka ülkelerdeki durumun, Türkiye'dekinden temelde ancak pek az farklı olduğunu belirtmek zorundayız. Onlarda sanat musikisine ihtiyacın olmadığı yolunda bir gözlem, Türkiye'nin durumundan ancak, bir tartışma konusu olabileceği yolunda ayrılır. Böyle bir gözlemi istatistiklerle doğrulamak gerektiğinde de ortaya çıkan gerçek, ikinci savaşı izleyen yıllar boyunca sanat musikisinin gördüğü ilginin gitgide gerilemekte olduğudur.

Oysa kısa süreler için, bütünüyle sanat musikisinin olsun, bu bütünün içindeki özel kesimlerin (hele "modern" musikinin) olsun, yığınların ilgisine ulaştığının bir "altın çağ" yaşamaya başladığının belirtileri görülmüştü. 1950 den bu yana ses çoğaltma dizgelerinden "klâsik" musikinin büyük ölçüde yararlanması ve yığınlara ulaşmıya başlaması, bu geniş çaptaki ulaştırmanın içinde yeni musikinin, özellikle elektronik musikinin, kısa bir süre için, geçmişte "modern" musikinin hiçbir zaman ulaşamadığı bir yaygın-

lığa varması gibi. Gerçi "klâsik" musiki oldum olası "popüler" musikiyle başa çıkamamıştı ama, musikinin demokratlaşmasının neredeyse sanat musikisinin lehine de sonuçlar sağlayacağı yolunda umut veren örnekler eksik olmamıştır.

Derken, 1960 yılından sonra, "popüler" musiki beklenmedik bir yolda gelişmeye başladı ve bu gelişme, 1960'ların sonuna doğru, sanat musikisinin köküne kibrit suyu ekecek orana ulaştı. Elvis Presley ile Bill Haley'nin yolunu açtığı rock and roll denen bir tür "popüler" musiki, The Beatles'da en büyük ticimsel başarısına ulaştı. Bununla da kalmadı, genç kuşakların, 1960'larda yaşı henüz otuza varmamışların simgesi oldu çıktı. Amerikan sığır çobanı musikisini ve zenci halk musikisini İngiliz vodvil ve operet gelenekleriyle, sonra da gitgide türlü musikilerle (*Hint musikisi, elektronik musiki, barok musiki,* Varèse ve Ives gibi bireysel yaratıcıların musikisi) birleştirmeye çalışan bu Liverpool'lu rock topluluğu, bütün bu musikilerin denektaşlarına göre değersiz sayılması gereken ürünler vermiştir.

Beatles'ın açtığı yolu birçok topluluk izledi. Bunlar da rock musikisinin denektaşlarını belirginleştirdiler. Bu denektaşlarına göre de Beatles'ın bir seçkinliğe varmamış olduğunun anlaşılması gerekirdi. Bu üstün şöhretli topluluk ancak "popüler melodi" ölçüleri içinde bir başarıya ulaşmış, Johann Strauss, Lehar ve Friml'den Gershwin, Kern ve Mancini'ye uzanan "eski moda" geleneğe önemli bir katkıda bulunmuş sayılabilir.

Başta Beatles olmak üzere, bütün rock toplulukları, bir kuşağın simgesi olarak çelişik bir durumun içindedirler. Rock musikisi, 1960'ların genç kuşağının kurulu düzene karşı ayaklanmasının ve bu düzenin yaydığı değerlerin yerine kendi bağlandıkları değerleri yerleştirme savaşına girişmelerinin bayrağı olmuştur. Oysa kurulu düzen, kısa bir yadırgama süresinden sonra, rock musikisini bağrına basmıştır. Kurulu düzenin can kaynağı olan sermaye, plâk-

larının satışı milyonlarla sayılan Beatles'ı ve öbür rock topluluklarını yok bilemezdi. Nitekim, genç kuşağın tutkularını, saplantılarını, düşkünlüklerini olduğu gibi musikisini de işletmeye, kullanmaya başlamakta gecikmedi.

Popüler musikinin büyük bir evrensel yaygınlığa ulaşmasına ters oranda olarak sanat musikisi gitgide yığınlar yanındaki ilgiçliğini yitiriyordu. Bütün dünyada, radyolarda "klâsik" musikiye ayrılan saatler gitgide azalmakta, bazı plâk şirketleri "klâsik" plâk yayınlamaktan tümüyle vazgeçmeyi düşünmektedirler. Bu gerileme hem de, sanat musikisinin bunca yüzyıllık geçmişi boyunca ulaşamadığı önemde gelişmelerin yer aldığı bir çağda olmaktadır. Ne var ki musiki dinleyicilerinin gittikçe büyüyen bir çoğunluğu bütün bu gelişmelerden habersizdir. Giderek, "popüler" musiki dışında bir musikinin varlığının farkında bile değildir. Çünkü bütün ulaştırım ortamlarında sanat musikisine, hele yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki gelişmeleri örnekleyen sanat musikisine verilen yer gitgide hiçe inmektedir.

Sanat musikisinin yokolmaya doğru gitmesi, kendilerini bu musikinin diriminden sorumlu sayanları özellikle tenkidcileri, eğitimcileri ve bir ölçüde bestecileri, şaşkınlık içinde, birbirlerini suçlandırmaya götürmüştür. Tenkidçiler eğitimcileri genç kulakları iyi musikiye alıştırma görevini yerine getirmemiş olmakla, eğitimciler tenkidçileri kurulu düzenin sözcüsü olmaktan öte bir önem taşıyan ve yığın eğitimi açısından bir görev doldıran eylemlerde bulunmamış olmakla suçlandırmakta, arada bir de tenkidçilerle eğitimciler elele verip besteciye, halkın benimseyebileceği *musiki yazmış olmadığı için saldırmaktadırlar.* Bestecinin ödevinin, halkın kolayca anlayacağı musiki yazmaktan çok ötelerde olduğu gerçeğini bir yana bırakırsak, tenkidcilerin ve eğitimcilerin birbirlerini suçlandırırken öne sürdükleri dayanakların yersiz olmadığını görürüz. Popüler musiki yaygınlığı ve sanat musikisinin bu

yaygınlık içinde yok olmaya doğru gitmesi herşeyden önce yeryüzü çapında bir eğitim başarısızlığının ürünüdür ve bunda hem eğitimciler, hem de öncelikle yığın eğitimcisi olarak görev doldurmaları gereken tenkidçiler suçludur. Musikinin demokratlaşmaya başlamasından bu yana, yalnızca, körleşmiş ve yozlaşmış alışkanlıkları sürdürmekten öteye gitmeyen kurulu düzenin (orkestra ve opera kurumları, radyo istasyonları, plâk şirketleri, konser düzenleyiciler) sözcülüğünü yapan tenkidçiler ve böyle bir düzenin değerlerini genç kuşaklara aktarmaktan ötesine akılları ermeyen musiki eğitimcileri, sanat musikisinin bugün içinde bulunduğu ve günün birinde ölümle sonuçlanabileceği anlaşılan bunaltının başlıca sorumlularıdırlar. Durum üzerinde gözlemler önce sürerken bile içinde bulundukları koşullanmadan sıyrılamayan bu kişiler, bunaltının nedenini, iyi musiki seven kuşağın üyelerinin yılların geçmesiyle öledurmalarında ve yerine genç kuşaktan "taze kuvvetin" gelmemesinde aramaktadırlar. Duruma dışardan ve üstünkörü bakıldığında böyle bir gözleme gerçi varılabilir ama, eski kuşağın öleduran üyeleri aslında, musiki sanatının ilerleyişine yabancı, giderek düşman, musiki sanatının yalnızca bir müze olarak sunan ve müzenin dışındaki yaşantılarla ilgilenmeyen kurulu düzenin baş müşterisi kişilerdi: bu bakıma yalnızca günün birinde nasıl olsa ölecek olan değil, hem de ölmesi, giderek öldürülmesi gereken kişiler. Bu yönde bir bilinçten ve bilgiden yoksun olduğu için, hedefini doğru seçmiş olsa bile, saldırışını yanlış silâhlarla yapan genç kuşak, kurulu düzenin bir başka kesiminin, moda, görenek, uyumculuk ve yoğaltıcı tutkuları gibi değerleri sömürmekle uğraşan kesimin tuzağına düşmüş ve onun oyununu oynamaya başlamıştır.

Bir günler, sanat musikisinin karşısında bir aşağılık duygusunun etkisiyle, popüler musikide güzellik felsefesiyle ilgili değerler aramaktan kaçınan halk sözcüleri, şimdi, bu musikinin bundan önce hiçbir çağda ulaşamamış olduğu para başarısının verdiği güç ve güvenle olacak, popüler

musikinin varoluş koşullarını bütün sanatların gerçek koşulları olarak genelleştirme çabasına girişmişlerdir. Onlara göre, ancak geçici etkiler, demek oluyor ki moda önemlidir. Bu görüşün yaygınlaşması, sanat musikisinin dirimine, bütün öbür etkenlerden daha öldürücü bir darbe indirebilir; çünkü, bütün sanat eserleri gibi, bir musiki eserinin de nesnel sayılabilecek belki tek değer ölçüsü, kalıcılığıdır.

Yukarda, Türkiye'de sanat musikisi bestecilerinin bir solukta sayılabilecek azlıkta olmasını, gerçeklere uygun bir durum olarak gösterirken, sanat musikisinin yığınlar açısından geçerliğinin bütün dünyada tükenedurmakta oluşunun Türkiye'de bulduğu yankılara işaret etmek istiyorduk. Böyle bir yıkıntı karşısında dünyada sayıları yüzbinleri bulan ve gittikçe de artan sanat musikisi bestecileri, alıcısı olmayan bir malı üreteduran gereksiz kişiler olarak uğraşlarını sürdüredurmaktadırlar. Yığınlara seslerini duyurmalarına (ve bu yolla geçimlerini sağlamalarına) yararlı olacak bütün ortamların tıkandığını gördüklerinden, üniversitelerin ve meslek teşekküllerinin kabuğuna çekilmekten, uğraşlarını orada sürdürmekten ve birbirleri için musiki yazmaktan başka çıkar yol bulamamışlardır.

John Cage'in sunduğu musiki anlayışı, yaratıcının duyarlığından ve seçmesinden geçmesi gerekmeden bütün seslerin musiki olduğu yolundaki anlayış, musikinin varabileceği en son aşamayı gösteriyordu. Yolun sonu böylece görünmüş olmakla birlikte oraya ulaşılanadek daha birçok aşamanın kaldığı düşünülebilirdi. Bu aşamalara varmak, bundan böyle, eserlerinin yayılıp yayılmayacağına aldırmadan, musikisinin gerek yaşadığı gün, gerekse gelecek günler için bir anlam ulaştırıp ulaştıramayacağını düşünmeden çalışmalarını sürmeyi göze alan bestecinin çabalariyle olanak kazanabilecektir. Yoksa (... ve "yoksa" demek artık çok kolaydır) batının musiki sanatı Cage'in ulaştırdığı yere, sonuna varmış sayılır ve aradaki aşamalar uğranılması gereksiz duraklar olarak unutulur, gider.

EK BÖLÜMLER : MUSİKİNİN TÜRLÜ ALANLARI, SORUNLARI, KONULARI

MUSİKİ BİLİMİ

Musiki üzerindeki yöntemlendirilmiş bilgilerin tümü, musiki biliminin kapsam alanına girer. Bu bilgilere, bilimsel inceleme ve araştırma yöntemlerinin uygulanmasıyla erişilir. Musiki sanatının oluşumu ve evrimi, genel olarak *insanın* bu sanatla olan ilintisi, musiki biliminin başlıca inceleme konularıdır Musiki bilgini bu bakımlardan musiki yaratısından (demektir ki besteciden) ve musiki icracısından (çalgıcı, ya da şarkıcıdan) ayrılır. Bununla birlikte, musiki yaratıcısının musiki bilimine başvurmak, musiki bilimiyle ilgilenmek zorunda olmayışına karşılık, musiki icracısı, yorumlarının uslûp gerçeklerine uygunluğunu sağlamak amacıyla. musiki biliminden yararlanmak, daha da ilerisi, bir musiki bilgini gibi hazırlanmak zorudadır.

Musiki bilgini de, buna karşı, musiki yaratıcısı olma zorunda değildir. Onun ödevi, yaratış oluşumunu, benzetiş yerinde sayılırsa, "lâboratuara getirmek, mikroskop altında incelemek", bilimsel çözümlenmesini yapmaktır.. Besteci musiki dünyasında sanatçı, yaratıcı olarak tanımlanır ve nitelendirilir; oysa musiki bilgini *(musicologue)* söz konusu dünyada bilim adamı, tarihçi, düşünür olarak yer alır.

Musiki denen olaya bilginin yakınlaşışı, türlü açılardan olabilir. Musiki bilgini konusunu doğrudan doğruya dıştan, nesnel bir açıdan ele alabilir. Demektir ki, seslerin doğasını inceler. Bu açıdan, musiki bilgini konusunu **sesbilim** *(acoustique)* açısından ele alıyor demektir. Vardığı sonuçlar o zaman doğrudan doğruya yaratış oluşumuyla

ilintili değildir. Bilginin konusu daha çok, çalgıların yapımı ve gelişmesi, seslerin uyumlanması gibi alanlardadır. Bununla birlikte, Hermann von Helmholtz gibi bir ses bilgininin çalışmalarının laboratuar sınırlarını aştığını, musiki yaratıcılığının çağdaş akımlarını etkilediğini tanımak gerekir.

Bilgin, ya da, ruh-bilim *(psychologie)* alanına yönelir. O zaman, yalnızca bestecinin yaratış çalışması sırasındaki ruh durumunu kendine konu edinmekle kalmaz; icracının ruh durumunu ve bu konunun yükselttiği türlü sorunları da ele alır. Bestecinin olsun, icracının olsun ruh durumlarının incelenmesinin uygulamadaki geçerliği özellikle eğitim alanında kendini gösterir. Musiki bilgininin bu yoldaki çalışmaları, hem bestecinin, hem de icracının eğitiminde uygulanan yöntemlerin belirmesini sağlamıştır.

Musiki bilgininin daha geniş bir çalışma alanı, genellikle tarih, özellikle musiki tarihidir. Tarih öncesi çağlardan başlayarak bugüne kadar musikinin evrimi üzerinde bilginlerin çalışmaları bugün, bu sanatın geçmişi üzerindeki bilgilerimizin başlıca kaynağıdır. Musiki bilgininin başvurduğu kaynaklar ile, öbür sanatların bilginlerinin kaynakları arasında önemli bir fark vardır. Musiki bilgini, yazılı ya da sesli kaynaklarını ancak, tarihin ilerlemiş çağlarında ele geçirmiştir. Diyelim ki bir plâstik sanatlar bilgini, mağara adamının ne türlü resimler yaptığı konusunda kaynak olarak doğrudan doğruya mağara adamının yaptığı resimlere başvurabilecek durumda olduğu halde, musiki bilgini mağara adamının kendisini seslerle anlatmak istediğinde ne türlü bir şarkı söylediği, ne türlü ritmlerin ortaya çıktığı konularında kaynaktan yoksundur. Edebiyat tarihçisi, hemen hemen yazının bulunduğu günlerden bu yana, bol bol kaynağa sahiptir. Oysa musiki tarihçisinin dayanağı olarak, bu türlü belgeler elde yoktur. Çünkü insanlar sesleri kâğıt üzerine kaydetmeye çok geç başlamışlardır.

Musiki bilimi *(musicologie)*, bugünkü durumuna nasıl erişmiştir? Musiki bilgininin öteki bilginler arasındaki durumu, tarih boyunca olduğu gibi, bugün de kesin çizgilerle belirmiş değildir. Bununla birlikte hiç olmazsa, çağdaş musiki biliminin temellerinin çok eski yıllarda atılmış olduğu söylenebilir. Gene de, bu temeller üstünde yapılan çalışmalar çok yakın yıllara, ondokuzuncu yüzyıl sonuna ve yirminci yüzyıl başına kadar birleştirilmiş, bir "çatı altında" toplanmış değildi. Almanların bu bilime verdiği *Musikwissenschaft* adı, ya da Fransızların, İtalyanların, İngiliz ve Amerikalıların kullandığı *musicologie, musicologia, musicology* terimleri, şunun şurası yüz yıllık geçmişi ya olan, ya olmayan terimlerdir.

Tarih boyunca, sürekli bir evrim içinde değilse bile, yer yer, ayrı ayrı, musiki üzerinde bilimsel ve usçu yöntemlerle çalışmalar yapıldığını görüyoruz. M.Ö. altıncı yüzyılda Pitagoras, sayı kuramlarını musikiye uygulayarak, ses aralıkları ölçülerindeki orantıları belirtmişti; bu orantıların bugün değişmiş olduğu henüz herhangi bir bilim adamınca öne sürülmüş değildir. . Bu bakıma Pitagoras'a ilk musiki bilgini demek yerinde olur. Musiki tarihi üzerindeki yazılara gelince, ilk çağlarda bu konudaki yazılar pek azdır. Plutarkos'un "Musiki Üzerine Deneme" sinde musikinin geçmişi üzerinde pek kısa birkaç söz vardır. Sonra onüçüncü yüzyıla varana kadar, bu konuda artık hiçbir yazıya raslanmıyor. Onüçüncü yüzyıldaysa, kim olduğu bilinmeyen bir İngiliz yazarının bıraktığı yazılarda, musiki tarihi üzerinde birkaç söz göze ilişiyor, o kadar!

Orta çağlarda, Avrupa'nın öğretim kurumlarına musiki öğreticileri, musiki uzmanı sayılan kişiler arasından değil, öbür konuların kuramcıları arasından seçilirdi. Bunlar, bugün konservatuarlarda raslanan öğreticiler gibi, aslında yaratıcı (besteci), ya da icracı kişiler değil, çoğunlukla aritmetik kuramcılarıydı. Bunların özellikle, ses aralıkları orantıları, aralık ilintileri, notalama kuramla-

rı, ses birleştirme kuramları üzerinde dersler verdiklerini biliyoruz. Bu bakıma bu öğreticileri musiki bilgini saymak ,fakat hiçbir zaman musiki yaratıcısı, ya da yaratıcıyı yönelten, yaratıcıyı yetiştiren kişiler olarak görmemek gerekir.

Ses-bilimin musikiye uygulanması konusunda yazan ilk önemli kişilere onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda rastlıyoruz: Tartini, Sauveur, Euler, Tyndall, anılması gereken ilk adlardır. Bununla birlikte, daha önce, onyedinci yüzyılda Athanasius Kircher adlı cizvit papazı *Musurgia* ve *Phonurgia* adlı kitaplarında ses-bilimle musikinin ilintilerini incelemeyi denemişti.

Bilimsel temellere dayanan musiki tarihçiliği ancak onyedinci yüzyılın sonlarında başlamıştır. Padre Giambattista Martini, Sir John Hawkins, Johann Nikolaus Forkel adları, musiki tarihçiliğinde yeni yeni gelişmekte olan bilimsel bilincin simgeleri olarak ilk ağızda sayılabilirler. Bu bilimsel düzen, ondokuzuncu yüzyılda da gelişe durmuştur. Bununla birlikte, ondokuzuncu yüzyılın üniversitelerinde bile musiki bilgisine bir yer verilmiş değildi. Musikişinas üniversitelere ancak, yaratış alanında icracı, ya da besteci öğrenci yetiştirsin diye alınırdı. Bir ayrıklık, Avusturya üniversitelerinde musiki bilimine yer verilmesi olmuştur. Fransa ve Belçika'da Fetis, Gevaert, Coussemaker, Van der Straeten gibi bilginler üniversite çerçevesi dışında çalışadururlarken Viyana'da tenkidçi ve gazeteci Eduard Hanslick'e, Viyana Üniversitesinde musiki tarihi ve musiki estetiği profesörlüğü ödevi verilmişti. Gitgide, bütün Avrupa ve Amerika'nın başlıca üniversitelerinde musiki bilgisi kürsüleri kuruldu. Bununla birlikte bugün gene ünlü birçok musiki bilgini çalışmalarını üniversite dışında sürdürmektedirler. Bugün, üniversitelere bağlı, ya da üniversite dışında çalışan ünlü musiki bilginleri arasından Paul Henry Lang, Alex Hyatt-King, Thurston Dart, Jacques Chailley, Marc Pincherle, Cesare Valabrega, Alfred Einstein vb. adları sayalım.

KONSERVATUARLAR

İlk konservatuarlar İtalya'da kurulmuştu. Bunların en eskisi, 1537 yılında Napoli'de kurulan *Santa Maria di Loreto* konservatuarıydı. *Conservatorio* kelimesi İtalyancada "yetimevi" anlamına kullanılır. Nitekim ilk İtalyan konservatuarlarının çoğu, yetimevlerine bağlı musiki okullarıydı ve yetimevlerindeki çocuklar bu okulların öğrencileriydi. İtalya'nın en eski konservatuarlarından biri de, 1615 yılında kurulan Palermo konservatuarıdır. Ülkenin diğer ünlü konservatuarları, çoğunlukla ondokuzuncu yüzyılda kurulmuştur. Bunların arasında, olağanüstü zenginlikteki kitaplığıyla tanınan, Bologna'daki *Liceo Musicale Rossini* 1864 yılında kurulmuştur. Roma'nın Santa Cecilia akademisinin *Liceo musicale*'si ise Bologna konservatuarından dört yıl sonra çalışmalarına başlamıştır. Daha eski bir konservatuar, 1807 yılında kurulan ve sonradan Giuseppe Verdi'nin adını alan Milano konservatuarıdır.

Fransa'da musiki okulları, ancak, İtalya örneğini izleyerek gelişmeye başlamıştır. Bununla birlikte belirtmek gerekir ki kilise, Hıristiyanlığın başlangıcından bu yana, bir yandan da musiki öğretimiyle uğraşmıştır. Gene de kilise, musikinin türlü dallarıyla geniş çapta uğraşamıyordu. Kilise eğitiminin kapsamına giremeyen dallar arasında başta tiyatro musikisi geliyordu. 1669 yılında Fransa'da Perrin adlı bir papaz bir musiki akademisi kurmuşsa da, ülkenin musiki hayatında çok daha önemli bir kurum, amacı tiyatro oyuncusu ve şarkıcı yetiştirmek olan, Kraliık okuluydu.

Paris Konservatuarının kurucusu, musikişinas olmamakla birlikte, Fransız Devrimi sırasında, bando musikişinaslarını bir araya getirip bir Garde nationale bandosu kurma çabası gösteren Bernard Sarrette olmuştur. 1792 yılında Garde nationale için bir musiki okulu kurulması işine girişen Sarrette, bu okulda musikinin her dalında öğretim yapılmasını sağlamıştı. Bir yıl sonra, "Conserva-

toire" adını alan bu kurum, o gün bugün dünyada birçok musiki eğitim kurumunun örneği olmuştur.

Bugün Paris Konservatuarının giderleri Devlet bütçesinden sağlanır. Fransa'daki öbür konservatuarların birçoğu, Paris konservatuarına bağlı sayılmakla birlikte aslında yönetim bakımından da, bütçe bakımından da Paris konservatuarının şubesi durumunda değildirler. Bunların giderleri çoğunlukla belediyelerce karşılanır. Bununla birlikte Devletin bu konservatuarlar üzerinde denetı vardır. Bu denet, Güzel Sanatlar Müdürlüğünün denetçilerince yapılır. Öğretmen atanması da, belediyelerin öne sürmesi üzerine, Devletçe yapılır. Konservatuarların yanında, ulusal musiki okulları da, tıpkı konservatuarlar gibi, Devletin denetine ve belediyelerin yardımına uyrukturlar. Bunların yanında bir de, yalnızca belediyelere uyruk, Devletle hiçbir ilintisi olmayan konservatuarlar ve musiki okulları da vardır. Fransız musikişinasları ve tenkidçileri genellikle, Devletin konservatuarlarla ve musiki okullarıyla gereğince uğraşmadığını, konservatuarlara belediyelerin olsun, Devletin olsun para yardımının çok sınırlı olduğunu, denetin etkileyici ve amaçlı olarak yapılmadığını, Fransa'da musiki eğitiminin, eğitimin öbür dallarına kıyasla dağınık ve yöntemsiz olduğunu öne sürerek yakınmaktadırlar.

Devlet ve belediyelere bağlı konservatuarlar ve musiki okulları yanında, Fransa'da özel öğretim yapan pek az musiki okulu vardır. Bunların arasında başta 1853 yılında kurulan ve din musikisi öğreten Niedermayer okulu ve 1896 yılında kurulan *Schola Cantorum* gelir. Alfred Cortot'nun kurduğu Ecole normale de musique ile Pierre Lucas'nın kurduğu Conservatoire internationale de musique, Schola ile Niedermayer yanında, Paris'in başlıca özel eğitim kurumlarıdırlar.

Almanya'da konservatuarlar on dokuzuncu yüzyılda kurulmaya başlamış olmakla birlikte orada da kilise, ge-

çen yüzyıla varana kadar, musiki eğitimi yüklenmiş başlıca kurumdu. Bunların arasında, Johann Sebastian Bach'ın kantorluğunu yaptığı, Leipzig'de St. Thomas kilisesi musiki okulu, Almanya'da kilise çerçevesi içinde musiki eğitiminin başlıca örneklerinden biridir. Aynı şehirde 1843 yılında Mendelssohn, Almanya'nın ünlü konservatuarlarından birini kurmuş ve Schumann gibi, Moschelos gibi, Ferdinand David gibi ünlü musikişinaslar bu konservatuarda öğretmen olarak çalışmışlardır. Almanya'nın ileri gelen öbür konservatuarlarına gelince, Berlin konservatuarı 1850 yılında kurulmuş ve Hans von Bülow gibi ünlü kişilerin öğretiminden yararlanmıştır; 1846 yılında kurulan Münih konservatuarında, Hans von Bülow ve Felix Mottl, 1872'de kurulan Weimar konservatuarında Franz Liszt, öğretmenlik yapmışlardır. Almanya'nın başlıca şehirlerinden hemen hemen hepsinde, Avrupa'nın musiki eğitiminde önemli yeri olan bir konservatuar vardır. Almanya yanında Avusturya'nın Devlet konservatuarı ancak 1909 yılında kurulabilmiştir. Bununla birlikte Salzburg'da *Mozarteuma*'a bağlı bir musiki okulu 1880 yılından beri çalışmaktadır.

Amerika'da ülkenin her köşesinde birçok konservatuar vardır ve bunlarda Avrupa'dan gelmiş birçok ünlü eğitimci öğretimle görevlidirler. Amerikan musiki okulları daha çok üniversitelerin birer bölümü olmakla birlikte, bağımsız konservatuarlar da pek çoktur. Bunların arasında Filadelfiya'nın Curtis musiki enstitüsü ve New York'un Juilliard musiki okulu en ünlülerdendir. Musiki öğretiminin en ileri yöntemlerinin uygulandığı Juilliard konservatuarı 1905 yılında kurulmuşsur. Okulun bugünkü yöneticisi besteci William Schuman okulun amaçlarını şu sözlerle anlatmaktadır: "Herbir kuşak kendi gereksinmelerinin bilincine kendisi varmadıkça, geleneğin yükü ancak kısırlık yaratır; musiki dilinin evrimi yanında musiki bilimi ve musiki öğretim yöntemleri de gelişmiştir; Juilliard konservatuarı bugün, kurulduğu yıl olan 1905'e

kıyasla çok daha değişik öğretim yöntemleri uygulamaktadır.

Yurdumuzda batı anlamında öğretim yapan ilk musiki okulu 1831 yılında, demektir ki birçok Avrupa konservatuarından daha önce kurulmuştur. Bu okul, Muzikai Hümayun Okuludur. Cumhuriyetten sonra, 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi, 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarının çekirdeği olmuştur. Alman besteci Paul Hindemith, Devlet Konservatuarının kurulmasında önemli çalışmalar yapmıştır. Ankara Konservatuarı yanında İstanbul'un Belediye Konservatuarı da dar sınırları içinde çalışmalarını sürdürmektedir. İzmir'de de, ilkel durumda olmakla birlikte, bir konservatuar vardır.

Sayılan kurumlar yanında Türkiye'de musiki eğitimi sağlayan başlıca iki okul, Askerî Mızıka Okulu, bir de Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nün musiki bölümüdür. Eduard Buckmayer gibi üstün yetide bir öğreticinin yönetiminde çalışan bu okul, Türkiye'nin musiki evriminde, başarıları pek seyrek anılmakla birlikte, önemli bir yer doldurmaktadır.

MUSİKİ TENKİDCİLİĞİ

Konuyu iyice yalınlaştırırsak, musiki tenkidcisi denen kişiyi, musiki olayları karşısında, özellikle musiki eserleri ve musiki icraları karşısında, öznel tepkisini bildiren kişi olarak tanıtabiliriz. Demektir ki musiki tenkidçisi, bir besteyi, ya da bir icrayı beğenip beğenmediğini söyleyen kişidir. Bu kişi beğenisini açıklamayı para kazanmak amacıyla yapıyorsa "profesyonel" musiki tenkidçisi olur. Öznel bir beğeni, hiçbir soruma uymadığına, "renkler ve beğeniler tartışılmaz" görüşüne sığdığına göre, musiki tenkidçisinin de bu bakıma hiçbir sorumu, hiçbir "hesap verme" zoru yoktur.

Bununla birlikte, musiki tenkidçisinin ödevi böylesi-

ne kolay, böylesine dümdüz, böylesine yalın değildir. Meslekten bir musiki tenkidçisi çoğunlukla bir gazetede beğenilerini açıkladığına göre, önce bir gazetecidir. Demektir ki, gazetecilik mesleğinin kurallarına uyacaktır. Ödevi, beğeni açıklamak yanında, hem de haber vermek, olay bildirmektir. Gazeteci olarak kendisinden gecikmeden, olayı doğrulukla, aslına uygun olarak bildirmesi istendiğine, sözünü ettiği olay da bir musiki olayı olduğuna göre, musiki tenkidçisinin, en geniş anlamında "musiki bilmesi" gerekir. Bu bakıma musiki tenkidçiliği, hem musiki biliminin, hem de gazeteciliğin bir kolu olur. Sonra, musiki tenkidi yazan kişi, bir musiki olayı karşısındaki öznel tepkilerini "beğendim" ya da "beğenmedim" gibi tek kelimeli anlatımlarla sunmayı kişisel saygınlığı açısından yeterliksiz sayacağı için, hiç olmazsa bir fıkra yazarının "edebî" yetisine ulaşmak zorundadır. Yoksa, okuyucu karşısındaki durumu hiçe iner. Bu sakınca, musiki tenkidini hem de edebiyatın bir kolu olma durumuna yükseltmiştir.

Musiki tenkidçisinin ödevi ve durumu kısaca, bu türlü anlatılabilir ama, tenkidçinin görevi nedir? Musiki tenkidçisi kime yararlıdır? Herhalde icracıya, ya da yaratıcıya, doğrudan doğruya mesleklerinin uygulanması bakımından değil. Bir musiki tenkidçisinden, musiki sanatının türlü dallarında söz etmek zorunda olduğu için, ilgilerini dağıtmış, çalışma alanını yaymış olması yüzünden, türlü dallarda çalışan musiki sanatçılarının herbiri kadar onların kendi dallarında yetili olması beklenemez. Öyleyse musiki tenkidçisinin musiki icracısına olsun, musiki yaratıcısına olsun, daha da ilerisi -arasıra, ödevi gereği, tenkid etmek zorunda olduğu- musiki bilginine olsun, yararlı olması, onlara bir şeyler öğretmesi aşırı bir istek olur. Öyleyse tenkidçi bütün bu kişilere nasıl yararlı olacaktır? Böyle bir soruya verilecek cevap gerçi tenkidçinin saygınlığını biraz düşürür ama, gerçeği konuşmaktan kaçınmıyalım: tenkidçi, musiki sanatının türlü dallarında çalışan

kişilere ancak,gazete, ya da dergi, ya da radyo gibi yayın ortamlarından yararlanarak, bu kişilerin adlarını ve çalışmalarını çevreye yaymakla, onları daha çok sayıda insana, başka bir anlatımla, yoğaltıcıya tanıtmakla yararlı olabilir. Bu bakıma, tenkidçi, gerçeklere boyun eğelim, bir reklâmcı durumuna geçer. Bununla birlikte, tenkidçiye, musiki çevrelerinde gösterilen korkuyla karışık saygı, tenkidçinin bu ödevinin etkisinin, çoğu kere meslekten reklâmcılarınkine kıyasla çok daha yüksek olmasını sağlamıştır.

Bir meslek olarak musiki tenkidçiliğinin onyedinci yüzyılın sonlarına doğru, ilk musiki dergilerinin yayınlanmasıyla başladığı söylenebilir. Bununla birlikte, musiki olayları üzerinde, öznel, kişisel tepkilerin geçmişi çok daha eskidir. Ne var ki bu eskiliğin ne günlere kadar uzandığı kestirilemez. Onsekizinci yüzyılda musiki tenkidçiliğinin ilgi çeken örnekleri arasında, Dr. Charles Burney'in "Genel Musiki Tarihi" nde, öznel yargıların bol bol öne sürülmesi bakımından, geniş ölçüde musiki tenkidçiliği yapmış olmasını, ondokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde Henry Fothergill Chorley'in Londra'da yayınlanan *Athaneum* dergisindeki yazılarının çağın en önemli musiki tenkidleri arasında sayılabileceğini belirtebiliriz. Onsekizinci yüzyıl Fransa'sında Jean Jacques Rousseau, "Musiki Sözlüğü" nü, çağının musikisi üzerinde öznel yargılarla doldurmuştur. Aynı sıralarda Almanya'da Johann Mattheson, *Critica Musica* adlı kitabını yayınlamış ve kendi deyişiyle "musiki üzerindeki, kimi gerçeklere uymadan düşünülmüş, kimi de düpedüz saçma kuramları" incelemiş ve yargılara bağlamıştı. Bir yandan da, Alman musikili oyunun *(Singspiel'in)* kurucusu Johann Adam Hiller, ilk musiki dergilerinden birini yayınlamaya başlamıştı. Hiller, musikinin hemen hemen her dalında olağanüstü yetisi olan bir musikişinastı; gazeteci olarak Hiller, çağın musiki akımları ve besteleri üzerinde dergisinde durup dinlenmeden öznel yargılar sunmuş ve dergisini bu türlü

yazılara hep açık tutmuştur. Hiller'in çağdaşları arasında, musiki gazeteciliğinin Almanya'daki öncüleri olarak, Christian Schubarth, Bach'ın hayatını ilk yazan Johann Forkel, tenkidçiliği gündelik gazeteciliğin bir dalı yapan Johann Rellstab ve Johann Rochlitz sayılabilir.

Ondokuzuncu yüzyıl Almanya'sının önemli musiki tenkidçilerine baktığımızda, aralarında ünlü bestecilere, ya da şairlere raslıyoruz. Şair E. T. A. Hoffmann, besteciliği yanında tenkidçilik de yapmış, *Allgemeine Musikalische Zeitung*'da Beethoven üzerindeki ilk önemli yazıları yazmıştı. Hoffmann, Beethoven'i romantismin bir simgesi olarak sunan ilk tenkidçilerdendir.

Carl Maria von Weber, tenkid yazıları da yazan önemli bestecilerin ilkidir. Bununla birlikte, çağının musiki düşünüşüne büyük etkisi olan bir tenkidçi-besteciye raslamak için romantik yüzyılda biraz daha ilerlemek gerekir. Karşımıza çıkan önemli kişi Robert Schumann'dır. Schumann 24 yaşındayken, *Neue Zeitschrift für Musik* adlı dergisini kurmuş, on yıl süreyle derginin sahibi, yayınlayıcısı ve baş tenkidçisi olarak çalışmıştı. Yazılarında hep, çağdaş musikiyi, çağının genç bestecilerini tanıtmak, desteklemek amacını gözetmiştir.

Fransa'da ondokuzuncu yüzyılın en önemli besteci-tenkidçisi Hector Berlioz'du. Berlioz'un bir musiki dergisi çıkaracak parası yoktu. Olsaydı da bu yola gitmezdi belki. Çünkü Berlioz, gelirini arttırmak için musiki tenkidçiliğine başlamış, bu işten hiç hoşlanmadığını da sık sık açıklamıştır. Bununla birlikte, Berlioz'un yalnız *Journal des Débats*'daki yazıları bile onu besteciler arasındaki en büyük edebiyatçı durumuna yükseltmeye yeter.

Çağın bir başka büyük bestecisi, Richard Wagner, musiki tenkidçiliği alanında çalışmıştır. Bununla birlikte musiki tenkidi söz konusu olduğunda Wagner ancak, günün çok daha saygın bir başka tenkidçisinin, Eduard Hanslick'in gölgesinde anılır. Hanslick ile Wagner birbirlerini bir kaşık suda boğabilecek kadar düşmandılar.

Wagner *Meistersinger* operasında Beckmesser tipiyle Hanslick'i gülünçleştirmek istemiştir. Öte yanda İngiltere'de George Bernard Shaw, musiki tenkidçisi olarak, Wagner'ciliğin güçlü bir savunucusu olarak tanınmıştır. Bir başka besteci-tenkidçi, Hugo Wolf, Brahms düşmanlığıyla ün yapmıştı.

Fransa'da Claude Debussy, Berlioz gibi, tenkidçilik mesleğinden hiç hoşlanmamakla birlikte, *Monsieur Croche antidilettante* adlı kitapta toplanan tenkid yazılarının da gösterdiği gibi, öznel, izlenimci tenkidin en başarılı örneklerini vermiştir. Günümüzdeyse, besteci-tenkidçilerin en saygını, en ünlüsü, Amerikalı Virgil Thomson'dur. Thomson'un besteci olarak geleceğe kalacağı sanılmazsa da, tenkid yazılarının üstün değeri yadsınamaz.

YORUMCULUK

Yaratıcıdan yoğaltıcıya ulaşırken bir aracının elinden geçme zorunda olması bakımından musiki sanatı bir özellik taşır. Musiki, daha doğrusu, bu bakıma bahtsız bir sanattır. Bununla birlikte son yıllarda, elektronik musiki, somut musiki, ya da genel olarak "manyetofon musikisi" adı verilen musiki türünün gelişmesiyle aracı ortadan kalkmış, yaratıcı eserini yoğaltıcıya, dinleyiciye, doğrudan doğruya sunma erkinliğini elde etmiştir.

Gene de "manyetofon musikisi", yüzyıllar boyunca gelişedurmakta olan musiki sanatının pek küçük bir bölümüdür ve olgunluk çağına varıp varmadığı henüz tartışma konusudur. Geri kalan eserlerin hepsi, dinleyiciye "yorumcu" dediğimiz kişinin aracılığıyla sunulur. Yorumcu, bir musiki eserini icra eden, ya da ettiren kişidir; çalgıcı, şarkıcı, ya da orkestra yöneticisi.. Bir resme, ya da bir heykele bakarken, bir başkasının gözlerinden yararlanmak zorunda değiliz. Bir şiiri, ya da bir romanı okumak için, onu birinin bize okuması gerekmez. Tiyatro eserlerini bile, sahnede görmeden, başkalarının bu eseri bizim

için oynamaları gerekmeden, okuyarak, anlayabiliriz; hiç olmazsa "edebî" yanının tadına varabiliriz. Oysa, gereci ses olan bir sanatta, musikide, "manyetofon musikisi" dışında, bir eseri ille de bir aracının bize sunması gereklidir. Musiki göz için olmadığına göre, bir musiki eserini notadan okuyup bir ses olayı karşısında bulunduğumuzu taslamak, bu sanatın amacına ve olumuna aykırı düşmesi bakımından yersizdir, yanıltıcıdır. Bir notanın "grafik" yanının tadına varmakla musiki eseri anlaşılmış olmaz. Göz, kulağa olsa olsa, ufak bir yardımcıdır.

Bestecinin düşüncesindeki, duygularındaki ses dünyasını gerçekleştiren kişi, icracı, yalnızca kâğıt üzerinde gördüklerini uygulamakla yetinmez. Onlara kendinden birşeyler katar. İşte bu "kendinden birşeyler katma", genellikle, tanımı gereği, bestecinin öz duygu ve düşüncelerine saygısızlıkla sonuçlanır. Burada "saygısızlık" derken, icracının kendinden kattığı şeylerin değeri üzerinde bir yargıya varmış olmuyoruz. Tersine, bir gerçeği gözlemiş ve bildirmiş oluyoruz. İcracının kendinden kattığı şeyler, bestecinin anlatmak istediklerine, bestecinin düşüncelerine ve duygularına kıyasla, daha iyi, ya da daha kötü şeyler olabilir. Sorun bu değildir. Sorun, bestecinin düşündüğü eserin, ister iyi, ister kötü yolda olsun, bozulması, değiştirilmesi, yoğaltıcıya kendi gerçeğinden ayrılan bir çehreyle sunulmasıdır. Öyleyse eserin kendi gerçeği nedir? Bunu kimse bilemez. Belki, eserin yaratıcısı bile.. Yaratış oluşumunun belirli süreler içinde gelip geçen esintilerin doğurduğu imgelere dayandığını tanıyorsak, musiki yaratıcısının bütün yapabileceği bu imgeleri nota gibi sesle tümünde ilintisiz bir gereçten yararlanarak kâğıt üzerinde tutmaktır. Oysa, diyelim ki edebiyatta, imgeler, kelimelerle anlatılabilecek düşünce ve duygular halinde belirir. Bunlar kelime olarak kâğıt üzerine yazıldığında eser kendini tamamlar. Resimde imgeler, renk-biçim birleşimi olarak belirir ve ressam bunları, yakalayabildiğince, "kâğıda" geçirir. Eser gene, gereken ya da gerekmeyen düzeltmeler

dışında, tamamlanmıştır. Artık yoğaltıcıya (okuyucu, ya da seyirciye) olduğu gibi sunulabilir. Fakat musikide öyle mi? Kâğıt üzerindeki çizgileri, noktaları, sözleri bir başka kişi, icracı, seslendirip dinleyiciye sunacaktır.

İcracı bu işi, notaya, kâğıt üzerindeki çizgilere, noktalara, harflere, kelimelere yüzde yüz bağlı kalarak yapamaz. Kendi duygularını, kendi sanılarını, kendi izlenimlerini, kendi düşünüşlerini işin içine katmak zorundadır. Çünkü notalama, ne denli ileri bir yöntemle yapılmış olursa olsun, kesinlikten çok uzaktır. Bir kaç örnek, notalamada kullanılan kelimelerdeki kesinlik yoksunluğunu belirtmeye yetecektir sanırım. Diyelim ki bir besteci eserinin çalınış hızını anlatmak için *andantino* kelimesini kullanmış olsun. "Andantino" nun ne kerte hızlı bir tempoyu anlattığını, güveniniz, kimse bilmez. Giderek, "andantino" nun, "andante" den daha mı hızlı, yoksa daha mı yavaş anlamına geldiği konusunda tartışmalar süregelmektedir. Nitekim, "andante" gibi, "allegro" gibi, "largo" gibi, tempo hızı anlatan kelimelerin anlamı, çağdan çağa, daha doğrusu besteciden besteciye, daha da ilerisi, bestecinin bir eserinden öbür eserine değişmiştir. Tıpkı bunun gibi, ayırtı katlarını anlatan *piano, pianissimo, forte, fortissimo* gibi kelimeler de kesin bir yeğinliği anlatmaktan uzaktır. Bu durumda icracı, kendi sezgilerine, kendi duygularına, kendi bilgilerine başvurmaktan başka ne yapabilir? İşte bunun içindir ki icracı, ister istemez yorumcu durumuna geçtiği için, bu durum içinde çalışmasını güçlendirmek amacıyla, bir bilim adamı gibi hazırlanmak, sezgilerini, duygularını, az ya da çok bilimsel kesinliği olan gerçeklere bağlamak, türlü çağlarda, türlü bestecilerle ayırtı, hız ve -daha da önemlisi- tını anlatan sözlerin ne anlama geldiğini incelemek, bestecinin ruh durumunu, düşüncelerini, duygularını yansıtmaya sıra geldiğinde bunu, sorumsuzcasına, "kendinden birşeyler katarak" değil, gene inceleme, araştırma yoluyla bestecinin ruh durumlarını,

duygularını, düşüncelerini kavramaya çalışarak yapmak zorundadır. Hele notalamanın daha da az kesin olduğu eski çağların musikisinin icrası gerektiğinde icracının tam bir bilim adamı gibi çalışması gerekir.

Beethoven'den bu yana bestecilerin, metronom sayıları kullanarak, eserlerinin ne hızda çalınacağını kesinlikle göstermiş olmaları da, uygulamada, olumlu sonuçlar vermiş sayılamaz. Bugün konserlerde icracıların metronomla sahneye çıkmaları metronomu bestecinin bildirdiği hıza göre çalıştırıp tempoyu aldıktan sonra çalmaya başlamaları raslanmış bir olay değildir. İkincisi, böyle bir yola başvurulsa bile, metronomun verdiği temponun icra boyunca, icracının bünyesiyle ve heyecanlarıyla ilintili türlü etkiler altında, değişmiyeceğine güvenilemez. Hele, icracının, daha önceden metronom yoluyla edindiği tempo hızını icra sırasında değiştirmeden vereceğine hiç güvenilemez. Metronom sayılarıyla hızları belirtilmiş parçaların hemen hemen hepsinin türlü icraları arasındaki hız başkalıkları metronomun, musiki eğitimi dışında, pek de yararlı olmadığının tanıtıdır.

Notalamanın kesinlikten uzak bir yanı da, notalama yöntemlerinde çoğu kere kolaylık olsun diye, kısaltmalara gidilmesinin sonucunda belirmiştir, Özellikle süslemelerde ve bazı ritmlerin yazılmasında kolaylık uğruna yanlış notalamaya gidilmiş olması icracıları yanlış icralara götürmüştür. Bugün bu kısaltmaların ne yolda çalınması gerekeceği bilimsel araştırma konusudur. Bu yolda inceleme yapmış olmayan bir icracının, bestecinin duygularına kendi duygularını katma konusundaki en iyi niyetlerine rağmen, ele aldığı eseri yanlış tanıtacağında kuşku olmaması gerekir.

Ne var ki, bütün bu güvenilmez yanlarına rağmen icracı-yorumcu bugün, musiki dünyasının en önemli kişisidir. Dinleyici, bestecinin varlığı üzerinde ancak, orkestra yöneticisi bay filânca ya da piyanist bayan falancanın olumlu, ya da olumsuz etkisinden kurtulabildiğinde düşü-

nür. Besteciler, eserlerini halka sunacak diye, icracıların kulu kölesi olurlar. Bunu hem de, eserlerinin kimi kere göz göre göre yanlış tanıtılması pahasına yaparlar. Sevinmek gerekir ki, manyetofon musikisinin gelişmesiyle, bu gülünç durum sona ermiş değilse bile, besteciye hiç olmazsa bir kurtuluş kapısı açılmıştır. Artık besteci, bir ressam ya da edebiyatçı gibi, eserini doğrudan doğruya gerçekleştirebilir ve bir aracıya sığınmaksızın dinleyiciye sunabilir.

ORKESTRA YÖNETİCİLİĞİ

Orkestra şefi denen kişi yakın bir çağda ortaya çıkmıştır. Daha önce, ondokuzuncu yüzyıla varana kadar, orkestraların başında, bir yandan klavsen çalıp armonileri dolduran ve bu işi genellikle doğaçtan yapan, elleri boşaldığında da, gene klavsen başından, çalgıcılara tempoyu veren bir yönetici vardı. Bugünün orkestra şefi o günlerde yoktu. Beethoven'in gününde bile, bugünküler gibi çalışan orkestra şefleri, musiki sahnesinde henüz belirmemişti.

Konser dinleyicisi, orkestra yöneticisine dıştan baktığında, kürsüye çıkıp, musikinin hareketlerine uyarak elini kolunu sallayan bir insan görür. Nitekim, şef denen kişinin gerçekten gerekip gerekmediğini, orkestranın yöneticisiz çalıp çalamayacağını soran dinleyiciler az değildir. Gerçi bir orkestra şefsiz çalabilir. Günümüzde bile bazı orkestralar yöneticisiz çalmayı denemiş ve başarmışlardır. Bununla birlikte, orkestralara "kişiliğini" veren ,orkestra musikisi icralarına ayırıcı yorum özelliklerini sağlayan, doğrudan doğruya şefin kendisidir. Şef ile orkestra üyeleri arasında bir ruh bağlantısı bulunduğu bir gerçektir. Şefin duyguları, anıları, bilgisi, düşünüşleri, kimi kere sözün ve elkol-gövde hareketlerinin ulaştırıcılığı bile gerekmeden, şef ile orkestra üyeleri arasındaki bu ruh bağlantısıyla, çalgıcılara ulaşır. Orkestra yöneticisinin çaldırdığı eserde bir geçidi unuttuğundan çalgıcıların, önlerinde nota olduğu halde, o geçidi çalamamaları gibi aca-

yip görünen 'hynotique" olaylara pek sık raslanır. Bu bakıma bir orkestrayı koskoca bir "çalgı", şefini de onun çalgıcısı saymak yerinde olur. Orkestranın iyi, ya da kötü çalgıcılardan kurulmuş olmasının ortaya çıkan icraya etkisi, iyi ya da kötü yapılmış bir çalgının vereceği sonuçlara benzetilebilir. Demektir ki kötü bir orkestrayı yöneten iyi bir şef, kötü bir piyanoda çalan iyi bir piyaniste benzetilebilir. Tersi de doğrudur.

Orkestra şefinin nitelikleri arasında başta, önderlik yetisi gelir. Bir orkestra yöneticisi, orkestra üyelerini bilgisiyle ve yetkisiyle etkileyebilmeli, yalnız işini bilmekle kalmamalı, orkestrasının üyelerini işini bildiğine, yaptığı işin doğru olduğuna inandırabilmelidir. Şefte bu yeti yoksa orkestrasının üyeleri onu küçümseyecek, onun istediği gibi çalamayacak, başarılı çalışlara belki de hiçbir zaman ulaşılamayacaktır.

Piyano ya da keman çalmanın olduğu gibi, orkestra yönetmenin de bir tekniği vardır. Orkestra yöneticiliğinin teknik sorunları arasında başta tempo vurmak gelir. Tempo vurmanın türlü yöntemleri vardır. Bu bakıma, ünlü şeflerden birçoğunun tempo vuruşu birbirine benzemez. Bununla birlikte, şefin tempo vururken yaptığı el, ya da değnek hareketlerinin, orkestra üyelerinin çalınan parçanın hareket hızını açıkça görebilecekleri kadar açık ve belirli olması gerekir. Büyük ve kesin hareketlerle tempo vuran şefleri çalgıcılar çoğunlukla beğenirler.

Genellikle, orkestra yönetme tekniğinde, sağ elin tempo vurma, sol elinse şefin anlatımla ilintili isteklerini orkestra üyelerine ulaştırma için kullanması, kuralcılarca tanınmıştır. Şefin tempo ile ilintili hareketleri kendiliğinden, bu yönde yeğin bir düşünce çalışması gerektirmeden, tam bir erinçlikle yapılmalıdır ki şef düşünüşlerini musikinin daha önemli sorunlarına, çalgılarını tam zamanında çalmaya başlamalarına, ya da susmalarına, ayırtı katlarının gerçekleşmesine, anlatımla ve uslûpla ilintili sorunlara yöneltebilsin. Demektir ki, orkestra yöneticiliği

tekniğinin üstünde herşeyden önce tam bir egemenlik kurulması gereken ilkel sorunu, tempo vurma sorunudur.

Teknik sorunlar dışında, orkestra yöneticisi, musikinin bütün sorunları üzerinde gelişmiş bir kuramsal bilgiye ve bunları uygulama yetisine sahip olmalıdır. Yeni bir eserin notasını aldığında eserin yapısını, temlerin gelişimini, çalgı tınılarının dengesini, armonik, ritmik ve melodik yapının birbirleriyle ilintili özelliklerini görebilmeli ve orkestra kürsüsüne çıktığında bunları uygulayabilmelidir. Belirtmek gerekir ki bütün bu sorunlar üzerinde orkestra üyeleri hiç düşünmezler ve herşeyi kendilerine yöneticinin anlatmasını beklerler. Demektir ki orkestra yöneticisi, önderlik yetisi, teknik yeteneği, duygu ve düşünce ulaştırma yolunda "hypnotique" gücü yanında, tam bir musiki bilgini gibi çalışmak ve bu çalışmanın sonucunu, orkestranın aracılığıyla vereceği yorumlarda gerçekleştirmek zorundadır. Geniş bir repertuarı olmak, program yapmasını bilmek de yöneticinin başlıca sorumları arasındadır. Programına koyduğu eserlerin birbirlerine olan ilintilerini ve karşıtlıklarını gözetmek ve bu bakıma dengeli bir program sunmak şefin görevidir. "Şeflik başarısının yüzde ellisi, dengeli programlar yapmaya bağlıdır" sözündeki aşırılık pek küçüktür.

Bugünkü türden yöneticilerin ancak ondokuzuncu yüzyılda musiki sahnesinde görünmeye başlamış olduklarını biliyoruz ama, çalgıcı ya da şarkıcıları yöneten kişilerin eski Yunan'dan bu yana varolduğu da bir gerçektir. Eski Yunan tiyatrosunda koroyu, "choragus" adı verilen, çoğu kere yüksek bir yere çıkan, ayağına ses veren bir cisim bağlayan ve böylece tempoyu şarkıcılarına duyuran, ya da parmaklarını şakırdatan bir yönetici vardı. Kilise musikisinde de, bugünün musikisine kıyasla çok daha yalın, çok daha önemsiz olan yorum sorunları, ya da şarkıcıların beraberliğini sağlamayla ilintili sorunlar, yöneticinin el hareketleriyle, çoğunlukla ellerini öne ve geriye kımıldatmasıyla çözülmeye çalışılırdı. Bundan başka pa-

pazların, şarkıcıların ilgisini toplamak amacıyla, değnek, mendil (kimi kere de değneğe bağlanmış mendil) gibi araçlara başvurdukları bilinir. Bu türlü yönetim onaltıncı yüzyıla kadar sürmüştür.

Onaltıncı yüzyıldan romantik çağa varana kadar orkestra yöneticileri değnekle, ya da Lully'nin yaptığı gibi, kalın, ağır bir sopayla yere vurarak, tempoyu gürültüyle verirlerdi. Berlioz bile, temponun böyle gürültüyle verilmesinden acı acı yakınmıştı. Bach da, orkestra yönettiğinde, klavsende hem çalar, böylece kendi bölümünü çalmayı ya da söylemeyi beceremeyen çalgıcı ya da şarkıcılara klavsende onların melodilerini çalarak destek olur, hem de elleri boşaldığında el hareketleriyle çoğu kere de ayaklarıyla yere vurarak tempo verirdi. Aynı çağlarda klavsenci yöneticiler yanında, kemancı yöneticiler de vardı. Kemancı yöneticilere, ondokuzuncu yüzyılın ortasından beri artık pek raslanmamaktadır.

Tempoyu el yerine, değnek yardımıyla vermek ondokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar, kimi kere yaygınlıkla başvurulan, kimi kere de unutulan bir yöntem olmuştur. Beethoven, Mendelssohn ve Webern'in değnek kullanarak orkestra yönettikleri bilinir. Oysa Ludwig Spohr Londra'da değnekle yönettiğinde, dinleyiciler yepyeni birşey görmüş gibi şaşmışlardı. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında değnek kullanan şefler azdı. Bununla birlikte yirminci yüzyılda değnek genellikle yeniden kullanılmaya başlanmıştır.

Orkestra ve yöneticileriyle ilintili "deneyler" arasında, Wagner'in Bayreuth temsillerinde denediği, seyirci gözünden gizli orkestrası ve yöneticisi; Hans Von Bülow'un kimi kere yöneticisiz, kimi kere de notasız, ezbere çalan orkestrası; Rusya'da ve Amerika'da denenen şefsiz orkestralar, ilgi çekici örneklerdir.

ORKESTRA

Orkestra diye, ne türlüsünden olursa olsun çalgı topluluğuna diyoruz. Genel anlamında, orkestrayı kuran çalgıların sayısı da, türü de belirli değildir. Yalnız tek bir türden çalgıların yer aldığı orkestralar vardır. Örnek: Bali'nin *Gamelan* adı verilen vurma çalgı orkestraları, ya da Rusların balalayka orkestraları.. Uygulamada orkestra kelimesi genellikle bando kelimesine karşıt olarak kullanılır. Bu kullanılıkta, orkestrada yaylı çalgıların bulunması gerektiği anlaşılır. Çünkü bandoda çoğunlukla yalnızca nefes çalgıları vardır. Bununla birlikte bu karşıtlık da pek kesin değildir. Çünkü bandolarda da hiç olmazsa tek bir tür yaylı çalgı kullanılır: kontrabas.

Orkestra teriminin tanım sınırsızlığına karşı, senfoni orkestrası deyince, ne türlü çalgılardan ve aşağı yukarı kaç çalgıcıdan kurulmuş bir orkestradan söz edildiğini bildirebiliriz. Senfoni orkestralarının üye sayısı, 80 ile 120 arasında değişir. Bununla birlikte, daha küçük orkestralarda 40-50 kişiyle yetinildiği de olur. Herhalde, bir senfoni orkestrası üyelerinin yarısından çoğu, yaylı çalgıları çalanlardır.

Senfoni orkestrasında çalgı öbeklerinin bir yönteme ve belirli amaçlara göre kurulmasına onyedinci yüzyılın ilk yarısında başlanmıştır. Orkestra ilk, operaya eşlik için kullanılmıştır. Monteverdi, opera orkestrasında yaylı çalgıları kullanan ilk besteci diye bilinir. Çalgılarda türlü ses etkileri arayan ve bu ara türlü yaylı çalgıların, keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas öbekleri durumunda, yöntemli olarak kullanılması alanında hazırlayıcı çalışmalar yapan da odur. Geride kalmış sayfalarda, doğrudan doğruya musiki tarihiyle ilintili bölümlerde bu konuya daha geniş olarak değinilmiştir. Onyedinci yüzyıl ortalarında Alessandro Scarlatti de dört bölüğe ayrılmış yaylılar için yazan ilk bestecilerdendir. Obua ve flütleri de Scarlatti, orkestrasında, başlıca nefes çalgıları olarak kullanmıştı.

Bununla birlikte, onsekizinci yüzyılın ilk yarısında bile, bugünün orkestrasının henüz kesinlikle biçimlenmemiş olduğunu görüyoruz. Haendel gerçi, bugünkü orkestrada kullanılan bütün başlıca çalgıları (klarinet dışında) kullanırdı ama, bugünkü birleştirmelere uygun olarak değil. Çünkü, Haendel çağında çalgı yapımı henüz, bugünkü ileriliğine varmış değildi. Bu durum, çalgılardan çıkan seslerin güçsüzlüğü sonucunu doğururdu. Haendel orkestrasında, bugünün orkestralarına kıyasla daha çok sayıda obua ve fagot kullanıldığını biliyoruz. Bunun nedeni, o çağın obua ve fagotlarının ses yeğinliklerinin, bugünkülere kıyasla çok daha düşük olmasıydı. Bu yüzden, daha güçlü bir ses elde etme amacıyla, bazı bölüklerde daha çok sayıda çalgıya başvurmak gerekirdi. Gene de, senfonik musikinin yavaş yavaş gelişmeye başlamasıyla, orkestra kuruluşunun bugünkü durumuna yaklaştığını görüyoruz. Bir örnek, yaylı çalgıların o zamanki kuruluşunun, bugünkü kuruluşa uymasıdır. Bir ayrılık, viyolonsele o zamanlar henüz, bugün verilen önemin verilmemesidir. Trompetler ve tımballere gelince, bu çalgılara da ancak, parlaklık gerektiren geçitlerde başvurulurdu ve özellikle trompete, romantik çağda gösterilen ve melodi geçitleri atamak gibi davranışlarla beliren ilgi, orkestra yazısında pek gösterilmezdi. Ne var ki, gereksiz bir genelleştirmeye kaçmamak amacıyla, onsekizinci yüzyılın birçok bestecisinin bu ara Vivaldi'nin, Telemann'ın, Jeremiah Clarke'ın solo trompet için eser vermiş olduklarını belirtmek gerekir. Öte yanda klarinetin, onsekizinci yüzyılın ilk yarısında henüz orkestraya girmemiş olduğunu görüyoruz. Trombon ve arp, çoğunlukla operada kullanılır, doğrudan doğruya çalgı musikisi eserlerinde bunlara pek başvurulmazdı.

Klarinete senfoni orkestrasında bir yer veren besteci diye Mozart gösterilir. Bununla birlikte Gluck'un da, Haydn'ın da operalarında klarinete başvurmuş oldukları biliniyor. Haydn 1759 yılında ilk senfonisini, yaylı çalgı-

lar, iki obua ve iki kornodan kurulmuş bir orkestra için yazmıştı. Haydn'ın orkestrada klarinet kullanması, Mozart'ın verdiği örnek üzerine olmuştur. Haydn'ın olgunluk çağı senfonilerinde, genellikle "ikili orkestra" diye anılan orkestrayı görüyoruz: yaylılar ve iki flüt, iki obua, iki klarinet, iki korno, iki trompet, iki fagot.. Bu orkestraya Beethoven, "Eroica" senfonisinde bir üçüncü korno, dokuzuncusundaysa bir dördüncü korno eklemiştir. Bununla birlikte, daha önce, beşinci senfonisinde, bir *piccolo* (küçük flüt), ve üç trombon kullanmıştı. Beethoven'in orkestrasını, bölüklenmesi ve kadrosu aşağı yukarı kesinleşmiş bir orkestra diye gösterebiliriz. Daha sonra, romantik yüzyılda, bu temel-kadro üzerine besteciler, türlü etkiler için, türlü çalgılar eklemişlerdir. Genellikle, ikili yerine, "üçlü orkestra" - demektir ki, başlıca nefes çalgılarının üçer üçer kullanıldığı bir orkestra- yaygınlaşmış, "alto obua" diye tanıtabileceğimiz İngiliz kornosu gibi, bas klarinet gibi, tuba gibi, saksafon gibi çalgılar nefes çalgıları arasında kimi kere yer almış, vurma çalgıların sayısı arttırılmış, piyano ve arp'a arasıra orkestra içinde de ödev verilmiştir.

Orkestralama diye, bir musiki parçasını orkestra için düzenleme işine denir. Gözetilen başlıca amaç, türlü çalgıların tınıları arasındaki uyum ve karşıtlıkları, orkestralanan parçanın melodik, ritmik ve armonik bakımlardan taşıdığı "soyut" özelliklere uygulamak ve bu özellikleri "somut" duruma geçirmektir. Genellikle "orkestralama" terimi, "çalgılama" terimine karşıt olarak kullanılır. Çalgılama deyince, herbir çalgının teknik özellikleri, alanı, tını nitelikleri, sınırları ve birbirleriyle birleştiklerinde ne türlü sonuçların ortaya çıkabileceği konusundaki bilgilerin tümü anlaşılır. Bu bakıma çalgılama bir bilim, oysa orkestralama bir sanat olarak gösterilir. Bununla birlikte orkestralamayı, çalgılamadan ayrı bir konu imiş gibi ele almak doğru değildir. Çünkü çalgılama bilgisi olmayan bir

orkestralayıcı musikinin temel kurallarını bilmeyen bir besteci kadar bile olumlu bir sonuca ulaşamaz.

Orkestralama yöntemleri, onsekizinci yüzyılda Mannheim senfonicileriyle ve Mozart ile Haydn'la birlikte bir kesinliğe ulaşmıştır. Bu besteciler, senfoni orkestrasının temel kuruluşunu kesinleştirdikleri gibi, çalgı tınılarının birbirleriyle olan ilintilerinin dengeli bir tümlük halinde gerçekleştirilmesiyle ilgili yöntemleri de belirtmişlerdir. Orkestranın ve orkestralama sanatının daha sonraki evrimi, bu yöntemlerin sağladığı temele dayanmaktadır.

"Oda orkestrası" terimine gelince, oda orkestrası, adının da anlattığı gibi, bir odaya, ya da küçük bir salona sığabilecek kadar az çalgıdan kurulmuş yaylı çalgılara, nefes çalgılarına, ya da ikisinin birleşimi topluluklara denir. Oda orkestralarında klavsen, ya da piyano, pek seyrek olarak da vurma çalgılar bulunabilir. Bununla birlikte oda orkestrası terimi son yıllarda daha çok, çalınan musikinin özellikleriyle ilintili olarak kullanılmaya başlanmıştır. Demektir ki, oda musikisinde aranan içtenlik, gösterişsizlik, herhangi bir orkestra eserinde kendini gösteriyorsa, o eseri çalan orkestraya oda orkestrası denebilir. Nitekim, küçük bir senfoni orkestrası kadrosunda oda orkestraları vardır. Bununla birlikte çalınan musikinin taşıdığı oda musikisi nitelikleri ne denli yeğin olursa olsun, yüz kişilik bir orkestra için yazılmış bir esere oda musikisi, bunu çalan orkestraya da oda orkestrası denemez.

ODA MUSİKİSİ

Başlangıçtaki anlamına göre, oda musikisi, kilise ya da tiyatro musikisine karşıt olarak, soylu kişilerin sarayında, "odasında" çalınmak üzere hazırlanan musikiye denirdi. Bu bakıma oda musikisi, toplumun "üst katının" üyelerinin özel eğlencesiydi. Bugünkü anlamına göre, oda musikisi, orta büyüklükte bir odada, iki ya da daha çok kişinin çaldığı, bununla birlikte her bölüm, her "parti"

için tek bir çalgıcının atandığı musikiye denir. Genel olarak tek piyano musikisi, ya da tek keman musikisi oda musikisi sayılmaz ama, bu musikinin özelliği nerede çalındığıyla belirecekse, tek piyano musikisini, ya da tek keman musikini, hem de eşlikli tek çalgı musikisini oda musikisinin sınırları dışında tutmak için sebep yoktur. Oda musikisinde, bir topluluğu kuran çalgıların üst sayısının ne olacağı da kesinlikle belirmiş değildir. Bu bakıma, oda musiki nerede biter ve orkestra musikisi nerede başlar, bu konuda bir anlaşma yoktur.

İlk oda musikisi eserlerinde şarkı bölümü vardı. Bu eserlerde, özellikle İngiliz bestecilerinin yazmış olduklarında, "viyoller ve insan sesi için uygundur" kaydının bulunması bu eserlerin hem çalınabilir, hem de söylenebilir olduğunu, çalgı atanmasının kesinlikle yapılmamış bulunduğunu gösterir. Daha sonra, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda, küçük çalgı toplulukları için yazılmış eserlerde insan sesine başvurmaktan vazgeçildi. Yüzyılımızda, böyle eserlerde yeniden, seyrek olmakla birlikte, insan sesi kullanılırdı. Schönberg'in "Pierrot Lunaire" i, soprano ses ve küçük oda musikisi topluluğu için yazılmış olması bakımından oda musikisidir; Boulez'in "Marteau sans maître" i, ya da Webern'in oda musikisi topluluğu eşlikli şarkıları da kolayca aynı bölüme girer. Gene de, insan sesi kullanıldı. Schönberg'in "Pierrot Lunaire"i, soprano sınırları dışında tutmak doğru olmaz. Hele, yalnız piyano eşliğiyle değil, kimi Schubert lied'inde olduğu gibi, klarinet, ya da kornonun piyanoyla birlikte icraya katıldığı eserlerin, oda musikisi olup olmadığı konusundaki kuşkuların inandırıcı bir nedeni bulunamaz.

Oda musikisi nerede, nasıl başlamıştır? Bu konuda kesin bilgi yoktur. Çünkü oda musikisi icraları, bir kamu olayı değildi. Bu bakıma tarih kayıtlarına geçmemiş, özel çevrelerin gelip geçici olayları arasında kalmıştır. Bununla birlikte, elde kesin tarihler yoksa bile, ilk oda musikisi

icralarının İngiltere ve İtalya'da yapıldığı, çağın da onyedinci yüzyılın başları olduğu biliniyor.

Oda musikisi topluluklarının en yaygını, en çok bestenin ortamı, yaylı kuartettir. İlk kuarteti 1582 ile 1652 yılları arasında yaşamış Gregorio Allegri'nin yazmış olduğu da kesinlikle söyleniyor. Bununla birlikte, Allegri'nin kullandığı dört çalgı nedir? Bu konuda kesin bir anlaşma yoktur. Bilinen, Allegri'nin çağında viyolonselin bulunmadığıdır. Kestirilere göre bu bestecinin kuarteti, iki tiz, bir orta (ya da tenor) ve bir de pes viyol için yazılmıştır. Allegri'nin eseri bulunana kadar, ilk kuarteti Alessandro Scarlatti'nin yazmış olduğu sanılırdı. Scarlatti'nin kuartetlerinin 1715 yılında bestelendiği sanılıyor. Öyleyse, çağın bir başka büyük bestecisi, Johann Sebastian Bach çağında kuartet yazıldığını bilmiyor muydu? Böyle bir soru akla geliyor. Çünkü Bach, birçok oda musikisi eseri yazmış olmakla birlikte, yaylı çalgı kuarteti yazmış değildir. Sanılara göre Bach, bu ortam için musiki yazılmış olduğunu bilmediği gibi, dört yaylı çalgı için eser vermeyi de düşünmemişti. Bach'ın saygı gösterdiği ve orkestra süitlerinden beş tanesini kopya ettiği Johann Friedrich Fasch (1688-1758) ilk kuartetlerden birini yazmış olmakla birlikte, Bach'ın bu esere raslamadığı anlaşılıyor.

Johann Stamitcz'in kurucusu olarak tanındığı Mannheim okulu bestecileri, orkestra musikisini geliştirmeleri, sonat biçiminin temel ögelerini kurmaları, bu ara büyük yapısı bakımından üç bölümlü olan bu biçime bir dördüncü bölüm, "menuetto" bölümü de eklemeleri ile iki büyük klâsik ustanın, Mozart ile Haydn'ın musikisini hazırlamışlardır. Klavsen ile bir pes sesli çalgının birleştiği "basso continuo" yönteminden vazgeçmeleri de armoni ve kontrapuanta yazısında pes sesin daha büyük bir özgürlükle işlenmesini sağlamıştır. Böyle bir ortam içinde, orkestra musikisinin olduğu gibi, oda musikisinin de gelişeceği doğaldı. Nitekim Mannheim okulu bestecileri yalnız orkestra musikisiyle değil, oda musikisiyle de uğraşmışlardır.

Bunların arasında özellikle Johann Schobert ,oda musikisi topluluğu içinde ilk piyano kullanan besteci olarak tanınır. Ne var ki Mannheim okulu bestecilerinin gerek oda musikisinde, gerekse orkestra musikisindeki başarıları, Haydn ve Mozart gibi iki büyük yaratıcının gölgesinde unutulmuş, ancak daha sonra, musiki bilimi çalışmalarının sonucunda aydınlatılmıştır. Haydn'ın "yaylı kuartetin ve senfoninin babası" diye tanınmasının nedeni buradadır. Gerçekte Haydn, bu iki türün de kurucusu değildi. Mannheim okulunun hazırladığı temel üzerinde çalışıyordu; Stamitz'lerin, Richter'lerin, Holzbauer'lerin, Schobert'lerin hazırladığı ortamı, yaratış gücüyle genişletiyor, zenginleştiriyordu.

Haydn, sonat biçiminin -ilk bölüm biçimi anlamına sonat biçiminin, "sonat allegro" biçiminin- özellikle gelişme ("developpement") evresine kazandırdığı zenginliklerle seçkinleşir. Mannheim bestecilerinde bu evrenin Haydn'a kıyasla taslak halinde olduğunu görüyoruz. Kuartet yanında Haydn, "piyanolu trio'nun babası" diye de anılmaya hak kazanmıştır. Gerçi çağında piyano, yeni yeni gelişmekte olan bir çalgıydı. Bununla birlikte Haydn'ın bu topluluk için, piyano, keman ve viyolonsel üçlüsü için yazdığı eserler, Mozart'a, daha sonra Beethoven'e ve bütün romantik bestecilere örnek olmuş, piyanolu, trio, kuartet kadar yaygın ve bestecilerin ilgisini çeken bir ortam olmamakla birlikte, denebilir ki oda musikisi topluluklarında kuartetten hemen sonra gelen bir yer almıştır.

Ondokuzuncu yüzyılda hemen hemen bütün besteciler oda musikisi için az ya da çok eser vermişlerdir. Başlıca ayrılıklar arasında, genel görüşe uyup şarkıyı oda musikisi saymazsak, Berlioz'u, Liszt'i, Mussorgsky'yi gösterebiliriz. Bu bestecilerde oda musikisi eseri yoktu. Bunların yanında, oda musikisi yazarı olarak tanınmıyan besteciler bile küçük topluluklar için bir iki eser vermişlerdir. Operacı Wagner, klarinet ve yaylı kuartet için bir adagio; bir başka operacı, Verdi, bir yaylı kuartet; sen-

fonici Bruckner ise bir yaylı kuintet yazmıştır. Piyano bestecisi Chopin'de bile, önemsiz olmakla birlikte, viyolonsel ve piyano için bir sonat, bir de piyanolu trio görüyoruz. Bütün romantik besteciler arasında Beethoven'in oda musikisi eserleri, özellikle kuartetleri, hele bunların sonuncuları, en üstün önemde yer tutar. Beethoven'in son kuartetleri, bugün bile, kuartet yazan bestecilerin örneği oladurmaktadır. Brahms'a gelince, kendinden önce bütün ortamlarda, bütün biçimlerde yapılmış çalışmaların en üstün yüzeyde gerçekleşmiş bir özetini veren bu besteci, oda musikisi eserlerinde de, en azından Beethoven'inkilerin yanında yer alabilecek olgunlukta eserler vermiştir.

Yirminci yüzyılda, oda musikisinin geleneksel toplulukları için hemen hemen bütün besteciler eser vermeyi sürdürmüşlerdir, Bununla birlikte, yirminci yüzyıl, oda musikisi alanında asıl, alışılmamış çalgı toplulukları için yazılmış eserlerle ilginçleşmiştir.

ÇALGILAR

Mannheim okulundan ve Haydn'dan önce orkestra, bugün bildiğimiz orkestradan ayrıydı. İtalyan operasının ilk bestecilerinin sesle çalgı eşliği için kurdukları orkestra, lavta, lir, klavsen, viyoller, flajole (bugünkü flütün ilkel biçimi) gibi çalgılardan kurulmuştu. Günümüzün orkestrasından ayrı olmakla birlikte bu orkestranın, daha sonra Mannheim bestecilerinin ve Haydn'ın geliştireceği orkestranın kökü olduğu söylenebilir.

Çağdaş orkestranın çalgılarına gelince, senfoni orkestrasının temel topluluğu yaylı çalgılar öbeğidir. Yaylı çalgılar bölümü, birinci ve ikinci olmak üzere bölünen kemanlardan, viyolalardan, viyolonsel ve kontrabaslardan kurulmuştur. Yaylı çalgılar, özellikle kemanlar üzerinde bilgi, daha önce, tarih bölümünde yer almıştır. Burada, orkestranın öbür çalgıları, özellikle nefes çalgıları üzerinde duralım.

Nefes çalgılarının en eskisi flüttür. Flütün en eskisinin de *syrinx,* ya da "pan boruları" adiyle tanınan flüt olduğu bilinir. Bu flüte eski Mısır mezarlarında raslanmıştır. *Syrinx*'in özellikle eski Yunan'da yaygın olduğu biliniyor. Flüt daha sonra, iki türde gelişmiştir: yandan üflenen ve uçtan üflenen flütler.. Uçtan üflenen flütler 1700 yılına kadar yaygınlıkla kullanılmış, sonra yerini "Alman flütü" denen yandan üflenen flüte bırakmıştır. Uçtan üflenen flütler -ki bunlara Fransızca *flageolet,* Almanca *Blockflöte,* ya da İngilizce *recorder* denir- bugün gene, bir yandan eski musiki icralarında, öte yandan musiki eğitiminde, yaygınlaşmıştır. Flüte 1677 yılında ilk anahtarı takan kişinin kim olduğu bilinmiyor. Alt seslerde parmak hareketlerinin aşırı güçlüğü yüzünden, sesi anahtar yardımıyla vermenin gereğine varan bu bilinmez bulucudan sonra ikinci anahtarı 1726 yılında, Büyük Friedrich'in flüt öğretmeni Quantz'ın taktığı biliniyor. Yüz yıl kadar sonra, 1832 yılında Boehm, 14 delikli bir flüt yapmış, fakat 14 deliği dokuz parmakla (onuncu parmak çalgıya destek olmaya yarar) kapatmanın elde olmaması yüzünden anahtar sistemine başvurmuş, daha sonra, 15 delikli ve 23 anahtarlı, maden flütü yapmıştır. O gün bugün, bütün flütler, Boehm'ün kurduğu mekanizma temeli üzerine yapılmaktadır.

Kamışlı çalgılara gelince, çift kamışlı çalgıların başlıcası obua Avrupa'ya bundan bin yıl kadar önce doğudan, Haçlı Seferleriyle birlikte gelmiştir. Doğuda obua, yüzyıllar boyunca, türlü adlar altında kullanılmıştı. Geçmişinin elli yüzyıla vardığı kestirilebilir. Bununla birlikte ancak onaltıncı yüzyılda, İtalya'da orkestra tomurcuklanırken, böyle bir çalgının varlığı göze çarptı. Çift kamışlı çalgıların hepsini ilk kullanan besteci olarak Johann Sebastian Bach gösterilir. Bach, "Haçlanma" musikisinde ("Passion" larında) obuayı, sonraları İngiliz Kornosu diye tanınan daha pes sesli obuayı ve ondan da pes sesi olan fagotu toplu olarak kullanmıştır. Bununla birlikte, Bach'ın kul-

landığı İngiliz kornosu bugünkünden ayrıdır. O zamanlar bu çalgıya *oboe da caccia* ("Av borusu" diye çevirelim) denirdi. Daha sonra, bu çalgıya kıyasla çok daha gelişmiş bir çalgı olan İngiliz kornosu, 1760 yılında Ferlandis da Bergamo tarafından yapılmıştır. Fagota *(basson)* gelince, bu çift kamışlı, pes sesli çalgıyı da ilk yapan, 1540 yılında, Alfranio adlı bir Katolik papazıdır. Çift kamışlı bir maden fagot sayabileceğimiz sarusafonu 1856 yılında Sarrus adlı Fransız bando şefi yapmıştır. Bugün pek seyrek kullanılmaktadır.

Tek kamışlı çalgılara gelince, bugün geniş bir ses alanı olan klarinet, *chalumeau* adıyla anılan ilkel biçiminde, ancak tek oktav alanı olan bir çalgıydı. 1690 yılında Alman çalgı yapıcısı Johann Christoph Denner klarineti geliştirdi ve iki oktav içinde kromatik olarak, yarım seslerle çalınabilen bir çalgı durumuna getirdi. Klarinetin anahtar yönteminin gelişmesi, flütün evrimini izledi. Boehm yöntemi geliştikten sonra, Fransız klarinetçisi Hyacinthe Klosè, ondokuzuncu yüzyıl ortasında bu yöntemi klarinete uygulayarak çalgıyı bugünkü durumuna getirdi. *Corno di bassetto* diye tanınan alto klaineti 1770 yılında Passau'lu Horn yaptı. Bugün orkestrada kullanılan "si-bemol" ya da "la" klarinetlere kıyasla daha pes sesi olan bu "fa" çalgıya pek seyrek başvurulmaktadır. Bununla birlikte Mozart birkaç orkestra eserinde bu çalgıya yer vermiş, Mendelssohn ve Beethoven bu çalgı için musiki yazmışlardır. Si-bemol klarinetten bir oktav aşağıda ses veren bas klarineti 1793 yılında Dresden'li Gresner yapmış, daha sonra Adolphe Sax çalgının mekanismasını geliştirmiştir. Bugün alto klarinetin de, bas klarinetin de mekanismesi, si-bemol, la, ya da bandolarda kullanılan do ve mi-bemol klarinetlerin benzeridir.

Belçikalı çalgı yapıcısı Adolphe Sax ilk saksofonu 1840 yılında yapmıştı. "Aile" halinde saksofonlar (soprano, alto, tenor, bariton ve bas) bugün özellikle cazda kullanılmaktadır. Bu bakıma saksofonlar caz orkestrasında

yaylı çalgı yerini tutar. Bandolarda da saksofon başlıca çalgılardandır. Bandoda kemanların ödevini klarinetler görür. Soprano ve bas saksofonlar bugün cazda da pek seyrek kullanılmaktadır. "Aile" yi kuran saksofonlar öbürleridir. Saksofon da klarinet gibi tek kamışlı bir çalgıdır. Fakat klarinet gibi tahtadan değil, madenden yapılmıştır. Bütün delikleri de anahtarla kapanır. Oysa klarinette parmakla kapanan delikler vardır.

Bakır çalgılara gelince, trompet, kornet ve *fluegelhorn*'un, birbirlerine çok benziyen bu çalgıların geçmişi eski yüzyıllara dayanır. 1815 yılına kadar orkestrada pistonsuz trompetler, bugünün borazanlarına benziyen trompetler kullanılırdı. Pistonu trompete ilk o yıl, Blumel adlı çalgı yapıcısı uygulamıştır. Bugün orkestrada trompet, bakır çalgılar korosunun en tiz sesli çalgısıdır. Trombon, bu pes sesli bakır çalgı, ondördüncü yüzyıla varana kadar, büyük bir trompet olmaktan öteye gidememiştir. On dördüncü yüzyılda İtalya'da, adı bilinmeyen bir çalgı yapıcısı, trompet seslerinin, ses dizisine uyumunu sağlamak için sürgü kullanırken, yalnız yapımda kullanılan bu aracı doğrudan doğruya çalgının bir parçası olarak kullanmayı denedi. Böylece sürgülü trombon ortaya çıkmış oldu. Bugün sürgülü trombon genellikle kullanılmaktadır. Bunun yanında, Blumel'in trompete piston uygulamasiyle birlikte trombona da piston takılmasına başlanmıştır.

Kornonun en ilkel biçimi, koç boynuzundan yapılan Yahudi çalgısı "şofar" dır. Kornonun bugün İngilizce konuşan ülkelerde, Fransız kornosu diye tanınması bu çalgı Fransız krallarınca avlarda kullanıldığı içindir. Kornoya piston, Blumel'in buluşundan sonra uygulanmaya başlanmıştır. Ancak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında pistonlu korno, çok daha ilkel el kornosunun (sesin el yardımiyle yükseltilmesini sağlandığı korno) yerini alabilmiştir. Tuba ailesindeyse, birçok çalgı vardır. Bugün genellikle kullanılan, trompetinkine benzer ağızlığın içine

üflenerek çalınan ve çalgıcının elinde dik duran, pes sesli tubadır. Wagner tubası denen çalgı genellikle tuba değil, tenor ve bariton seslere göre yapılmış kornolar diye tanıtılabilir.

Vurma çalgılar, ailesinde, nota yüksekliği belirli, tembal, çan, vibrafon, ksilofon gibi çalgılar yanında, nota yüksekliği belirsiz davullar, tamtamlar, kastanyet, zil vs. vardır. Bu çalgılar da Avrupa'ya doğudan gelmiştir. Avrupa musikisinde zil *(cymbale)* kullanılması doğrudan doğruya Türk mehter musikisi etkisiyledir. Vurma çalgılar orkestrada çoğunlukla tını etkileri için kullanılır. Bunların anlatıcı musikide ödevi büyüktür.

BANDO MUSİKİSİ

Askerî bando musikisi söz konusu olduğundan Mehterhane musikisine öncelikle değinmek uygun düşer. Çünkü Türk askerî musikisinin çok uzun bir geçmişi vardır ve bu musikinin, Avrupa'nın gerek sanat musikisi, gerekse bando musikisi üzerinde etkileri olmuştur. Bu konuda Mahmut Ragıp Gazimihal'in verdiği bilgiler şöyle özetlenebilir:

İlk çağ uygarlıklarından daha önceki çağlarda ordular musikiden yararlanmaktaydı. Bu ara Türk askerlik tarihinde musikinin yeri üzerindeki anılar M.Ö. dördüncü yüzyıla kadar inmektedir. Daha önceki çağlarda da Türklerin bir musikisi olduğu sanılmaktaysa da, bu sanıyı destekleyecek kesin belgeler yoktur. Gazimihal, "Mehterhane" kelimesinin ve aynı anlama gelen "Tabilhane" ve "Nakkarhane" kelimelerinin öz Türkçe olmayışına bakarak, Mehterhane ocağının kaynağının Türk değil de Arap ya da Fars olduğunu sananların yanıldığını öne sürüyor. Bundan başka, Mehter takımlarında kullanılan çalgıların adlarının (zurn, nefîr, tabil, zil) aynı yanlış sanıyı uyandırabileceğine değiyor. Bu adların aslında, Türklerin İslâmlığı tanımalarından sonra kullanılmaya başlandığını, oysa kurumun olsun, çalgıların olsun kaynağını Orta As-

ya Türklerinde bulduğunu belirtiyor. Orhon Yazıtlarına (M.S. yedinci yüzyıl) ve Kaşgarlı Mahmut'un "Arapça İzahlı Türkçe Lûgatlar Divanı" na, Farabî ve Harezmî gibi bilginlerin musiki üzerindeki kuramsal yazılarına, Fars ve Çin kaynaklarına dayanarak Gazimihal, "Tabilhane" nin kağanlar sarayındaki en eski adının *tuğ* olduğunu, tuğu kuran çalgıların da *yırağ* (sonra bizde zamanla *zurna* adını alan çalgı), *borguy* (öbür adlarıyla *boru*, ya da *buğ*, Arapça adiyle *nefîr*), *küvrük* (sonra bizde *kös* adını alan çalgı, büyük davul) *tümrük* (sonraki adiyle *tabil*, ya da *dühül*, bugünkü adiyle *davul*) ve *çeng* (zil, Fransızca adiyle *cymbale*; bundan başka *gong* kelimesi de buradan türemiştir) olduğunu belirtiyor.

Çin kaynaklarına göre M.Ö. ikinci yüzyılda Türk kağanının sarayına giden bir Çinli general orada tuğ takımını dinlemiş, dönüşünde tuğ çalgılarını Çin sarayına götürmüştü. Kağan sarayının Tuğ musikisi daha sonra Hindistana da ulaşmıştı *Tabla* adı verilen Hint el davulunun sonra *tabil* adını alan Türk tümrüğü olduğu, Çin sarayında kullanılan *hu kya* adlı nefes çalgısının, Avrupa trompetinin atası sayabileceğimiz Türk borguyu ile aynı çalgı olduğu kestirilebilir.

Türklerin Orta Asya'dan batıya doğru göç etmeleriyle tuğ takımları da dağılmamış, Türklerin sonraki uygarlıklarında süregelmiştir. Arap gezgini İbni Batuta, dolaştığı her ülkede tabilhane takımlariyle karşılaştığını bildiriyor. Nitekim, İbni Batuta'nın çağına, on dördüncü yüzyılın ilk yarısına varana kadar başlıca Türk uygarlıklarının herbirinde, Selçuklularda, İlhanlılarda, Özbeklerde ve Memlûklarda tabilhane takımları vardı. Osmanlı Mehterhanesinin "kat" sayısı da, bu kurumun Orta Asya Türklerinin geleneklerini sürdürdüğünün bir tanıtıdır. "Kat" terimi, mehterhane musikisinde herbir çalgının sayısını anlatır. Demektir ki dokuz katlı takımda, herbir çalgıdan dokuz tane vardır. Kaşgarlı Mahmut, Balasagun Türkmenlerinde dokuz sayısının kutsal olduğunu belirtiyor; bu

bilgiyle, Osmanlı Mehterhane musikisinin tek sayılı katları, (üç, beş, yedi, dokuz) bu ara dokuz katlı mahter takımlarının varlığı arasında bir ilinti kurulabilir. Osmanlı Mehter takımları, sanıldığı gibi, yalnızca Yeniçeri kıtalarında kurulmuş değildi. Osmanlı ordusunun her sınıfında, her bölümünde, yaya olsun, bindirilmiş olsun, mehter takımları vardı. Mehterhane, sivil hayata da ulaşmıştı. Her kasaba ve köyün mehter takımları olduğu gibi, esnaf loncalarının da mehter takımları vardı. Bunların yanında Avrupa'daki Türk elçilikleri de kendi mehter takımlarını kurmuşlardı. Özellikle bu yolla, mehter musikisinin Avrupa bando musikisini yönetenlere etkisi oldu. Batı saraylarından Türkiye'ye bu konuda inceleme yapmak üzere uzmanlar gönderildi. Bununla birlikte, Avrupalıların ilgisini asıl, mehter kurumunun kendisi, teşkilâtın sağlamlığı ve genişliği çekmişti; mehter musikisi, Avrupa'da gelişedurmakta olan ve bando musikisini de etkileyen çokses musikisinden bambaşka birşeydi. Bu bakımdan mehter musikisi, Avrupa musikisiyle birleşemedi. Avrupa musikisine yalnızca geçici etkileri oldu. Beethoven'in dokuzuncu senfonisinin son bölümü, "Atina Yıkıntıları" ve "Egmont" musikilerinin kimi bölümleri, Mozart'ın "Türk konsertosu" adiyle anılan keman konsertosunun son bölümü ve La majör (çeşitlemeli) klavye sonatının *Rondo alla turca* bölümü bu etkinin izlenim yoluyla gerçekleşmesinin başlıca örnekleri arasındadır. Mozart'ın sözü geçen rondo'sunda sol el ritmi davul düm-tek'lerine, sağ el melodisi de zurna melodisine benzetilmiştir.

Avrupa'da bando musikisinin ve genellikle nefes çalgıları orkestrası musikisinin evrimi, Orta Çağ boyunca, Avrupa'nın toplum koşullarına bağlı kalmıştır. On ikinci yüzyıldan önce Avrupa'da halk musikisi gezgin çalgıcıların ve şarkıcıların elindeydi. Bunlar şenliklerde bir araya gelirler, çalarlar, söylerlerdi. Bu çalgıcılar trompet, ya da büyük davul çalamazlardı. Çünkü prensler engel olurlardı çalmalarına.. Prenslere göre trompet olsun, büyük

davullar olsun ancak saraya bağlı musikişinasların, toplumun üst yapısında önemli bir yeri olan kişilerin çalabileceği çalgılardı. Bu çalgılar yalnız, "resmî" törenlerde ve şölenlerde kullanılırdı. İngiltere'de Sekizinci Henry'nin olsun, Kraliçe Elizabeth'in olsun, bandoları vardı. Elizabeth'in, 1587 yılında, saray bandosunda daha az sayıda başka çalgıların yanında, on tane trompet ve altı tane trombon olduğu biliniyor. 1680 yılında Saksonya Prensinin yirmi trompet ve üç davuldan kurulmuş bir bandosu vardı. Öbür sarayların hemen hemen hepsinde trompet ve davul bölükleri kurulmuştu. Alman İmparatorluğunda krallık trompetçileri ve ordu davulcuları bir de dernek kurmuşlardı.

Halk çalgıcılarının prensler önünde trompet ve davul çalmaları yasaktı ama bunlar, prenslerin gözünden uzak, çalışmalarını sürdürürlerdi. Onüçüncü yüzyılda, asılarının korunması amaciyle bir de dernek kurmuşlardı. Bu derneği kuranlar özellikle, gezginlikten yorulup, bir kente ya da kasabaya yerleşmek, kendilerine gezgin çalgıcı gözüyle bakılmasını önlemek istiyenlerdi. Üç ülkeye, Fransa, İngiltere ve Almanya'ya yayılan bu kurum, her üç ülkede çalışan kent ve kasaba çalgıcılarını koruyordu. *Innungen* adını taşıyan bu derneklerin ilki 1288 yılında Viyana'da kurulmuştu. Dernek, sarayın da kendileriyle ilgilenmesini sağlamış, Kont Peter von Ebersdorff'u saray temsilcisi olarak seçmişti. Viyana'da kurulan ilk dernek sonraları bütün Avrupa'da kurulan bu türden derneklerin örneği oldu ve halk musikişinasları, Almanya'da olduğu gibi, İngiltere'de ve Fransa'da da sarayca korunmaya başladılar. Bu ara, 1426 yılında İmparator Sigismund, Augsburg kasabasına, bir trompet ve davul bölüğü kurma yetkisini tanıdı. Ondördüncü Louis de, Lully'yi askerî bandolar kurmakla ödevlendirmişti. Bununla birlikte askerî bandoları saray pek önemsememiş olacak ki aynı Louis, 1683 yılında "aşırı giderlerin kısılması için, bandolardaki üye sayısının azaltılmasını" emrediyordu. Oysa aynı sıralarda

bir batılı gözlemci, Edirne'de dinlediği Mehter takımı ile ilintili olarak "henüz bu kadar güzel tanzim edilmiş bir şey" duymadığından söz ediyor.

Onyedinci yüzyıla varana kadar bando trompetçileri çaldıkları musikiyi kulaktan öğrenirlerdi. Bununla birlikte, kasaba bandolarının ödevlerinin gitgide artması, kullanılan çalgıların türünün de, sayısının da artmasını sağladı. Musiki sanatının her dalında gitgide hızlanan evrimi, bando musikisi de, uzaktan bile olsa izlemeye koyuldu. Osmanlı İmparatorluğunda Mehter musikisi, kendi sınırları içinde kapalı ve durgun kalmışken, Avrupa'da bando musikisi gitgide gelişiyordu. Bu ara trombonlar genellikle kullanılmaya başlandı. Flütler, obualar bandoya girdi. Klarinetin, fagotun ve kornonun ortaya çıkmasiyle bando bu çalgılara da kuruluşunda yer verdi. On sekizinci yüzyılın ortasında bando musikisi artık kesin sayılabilecek bir çalgılamıya ulaşmış. Napoleon yıllarında askerî bandolarda hızlı bir evrim başladı. Zil, üçgen ve pes davul gibi, doğuda yüzyıllar boyunca kullanılan vurma çalgılar bandoya ilk bu yıllarda girdi.

Birçok bandoyu bir araya getirip çaldırma yolunda ilk çaba diye, 1838 yılında Rus Çarı Nikola Berlin'e geldiğinde yapılan şenliklerde Prusya Kralının onaltı piyade bandosuyla, onaltı suvari bandosunu bir araya getirip çaldırması gösterilir. Böylece 1.000 nefes çalgısı ve 200 vurma çalgısından kurulmuş bir topluluk, Çar Nikola'nın karşısında çaldı. Bu tarihten oniki yıl önce Osmanlı İmparatorluğunda, Mehterhane kurumu kaldırılmış, yerini batı yöntemlerine uyan "bando mızıka" ya bırakmıştı.

Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası, bugün, yalnız törenlerde değil, aynı zamanda konserlerde de, senfonik bando için ya doğrudan doğruya yazılmış, ya da düzenlenmiş "ciddî" musiki çalan büyük nefes çalgıları topluluklarının bir örneğidir. Belirtmek belki gerekmez ki bütün dünyada, özellikle batı ülkelerinde, bu türlü senfonik bandolar çoktur. Bir yandan askerî tören musikisi, kendi sı-

nırları içinde, ulusal özelliklerden gitgide uzak, evrensel bir tekliğe, fakat hiçbir musiki değeri taşımıyan bir tekliğe bürünmüşken, öte yandan da senfonik bando musikisi, sanat musikisinin donuk bir yankısı olsa bile, gene de sanat musikisine koşut bir yolda gelişmiştir. Jean Jacques Rousseau, ansiklopedisinde, Fransa'da tek bir trompetçinin bile doğru nota üfliyemediğinden yakınmıştı. Oysa bugün durum, Fransa'da olsun, gelişmiş senfonik bandoları olan öbür ülkelerde olsun, Rousseau çağından çok ayrıdır. Bugünün ileri gelen bandoları, ileri gelen senfoni orkestralariyle, çalış yetisi açısından boy ölçüşebilecek kattadırlar.

Amerika'da bando musikisi özellikle gelişmiş durumdadır. Bu türün Amerika'da ileri gelen yöneticileri Patrick Gilmore (1829-1892), "Marş Kralı" adiyle anılan John Philip Sousa (1854-1932) ve Edwin Franko Goldman'dır. (1878). Goldman bandosu bugün, senfonik bando musikisinin simgesi durumundadır ve bu topluluğun repertuarı, Hindemith gibi, Schoenberg gibi saygın çağdaş bestecilerin doğrudan doğruya bando için yazdıkları eserler taşımaktadır.

HALK MUSİKİSİ

Halk musikisi hernekadar konumuzla doğrudan doğruya ilintili değilse bile, bu musikinin sanat musikisine olan etkileri, halk musikisinin özellik ve nitelikleri üzerinde durmayı hele hergeydan önce halk musikisinin tanımını vermeyi gerektirir. Bugün halk musikisi deyince, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan da halkın sevdiği beğendiği, çoğunlukla dinlediği musiki anlaşılır. Genellikle halk çoğunlukları, halkın yarattığı, demektir ki belirli bir yaratıcısı olmayan, bireylere, kişilere bağlanmayan musikiyi, ya da bu türlü bir musikinin doğurduğu alışkanlıklara uygun musikiyi beğenir, dinler. Bu musikinin çoğunluklarca, sanat musikisine kıyasla benimsenmiş olması, yalınlığı, kolay anlaşılırlığı yüzündendir.

Halk musikisi, sanat musikisi oluşumunu koşullayan bireysel bilinçten uzak olarak, genellikle sözle, ya da dansla birleşerek, söze ve dansa seslerle bir yardımcı ortam sağlama dürtüsüyle, bilinçsiz olarak, kendiliğinden, doğaçtan varolur. Demektir ki, halk musikisi oluşumunda, sanat musikisini nitelendiren yaratış bilinci yoktur. Bu bilincin gereği olan evrim amacına, bu musikiyi geliştirme ve olgunlaştırma isteğine, halk musikisi söyleyicilerinde, ya da çalgılarında raslanamaz. Bu yüzden bugün halk musikisi, eski çağlarda ne türlü bir musiki uyguladığı yolunda yapılan araştırmalarda bir başvurma, sanıları destekleme ortamı olarak kullanılmaktadır. Bundan da anlaşılabilir ki türlü bölgelerin ,türlü ülkelerin halk musikisi tarihin karanlık çağlarından bugüne pek az değişmiş, pek az gelişmiştir. Bundan başka sanat musikisi, halk musikisini etkilemiş de değildir. Sanat musikisiyle ilgilenen kişilerin gelişmiş bir görgü ve bilgi katına, genel anlamiyle "kültür" katına erişmiş olmaları gerektiği için, halk musikisi yapan kişilerse çoğunlukla uygarlık çevrelerinden uzak bulunduklarından, uygarlık çevreleri içine girdiklerinde, uygarlık bilincine vardıklarında, sanat musikisini çoğunlukla ya karşı koyulması, ya da "bilinmezliklerine" bir türlü varamayacaklarını sandıkları için karşısında korkuyla karışık bir saygı duruşuna geçilmesi, eninde sonunda ilgilenilmemesi gereken apayrı bir dünya gibi gördükleri için, bu ilgiyi kendi benliklerinde uyandıramamışlardır. Buna karşı, sanat musikisinin açık düşünüşlü, uyanık, aydın yapıcısı, halk musikisiyle -tek başına bir ilgilenme ve inceleme amaciyle, demektir ki "intellectuel" bir gereksinmeyi doyurmak için, bile olsa - ilgilenmiş, sonuçta halk musikisi, çoğu kere gereksizce, sanat musikisini etkilemiş ve yöneltmiştir.

Halk musikisi, dürtüyle, sezgiyle, içgüdüyle, doğaçtan yapılan, hem de çevrenin alışkanlıklarını gözeterek yapılan bir musiki olduğu için, "ulusal nitelikler" denen şeylerin bir yankısı sayılır. Dolayısiyle halk musikisi in-

celeyicileri, türlü halk musikilerinin ritmleri, biçimleri, melodileri, çalgıları, söz ve musiki birleşmeleri gibi ögelerine bakarak, bu musikilerle ırk ya da ulus özellikleri, yaşama koşulları, iklim ve toplum durumları, dil ve doğa çevresi üzerinde bağlantılar kurmaya çalışmışlardır. Bu bağlantılara göre, diyelim ki, kuzey ülkelerinde yaşayan kamular, minör ses dizilerine bir eğilim gösterirler; bu eğilimin nedeni, minör dizinin üzüntü anlatması, kuzey ülkelerinin iklim ve doğa koşullarının da insanlarda üzüntü uyandıracak gibisinden olmasiyle açıklanır. Bununla birlikte daha aydınlık, daha sıcak ülkelerde yaşayanların musikisinde de minör dizilere raslanması, bu kere, bu toplumların çoğu kere boyunduruk altında yaşamış olmalariyle anlatılır. Örnek diye de Rus halk musikisi gösterilir. Rus ülkesinin iklim koşulları, sıcaktan soğuğa türlü ayrıntılar gösterir ama, Rus halkı yüzyıllar boyunca çarların eziyetini çekmiştir, denir.

Bununla birlikte çoğu ülkede, bu ara Rusya'da, küskün, üzgün şarkıların yanında, canlı, coşkun, sevinç dolu dansların yer almasının nedeni kolay anlatılmaz. Bu bakıma ortada bir toplumsal çelişme var gibidir. İnceleyiciler, küskün şarkıların yanında raslanan çılgın danslarda, üzüntüye karşı bir tepki görürler. Üstelik, bu danslarda raslanan sevincin aslında umutsuz bir sevinç olduğunu öne sürerler.

Halk musikisinin ritmik özelliklerini toplum olaylarına yaşama koşullarına daha büyük bir kolaylıkla bağlayabilen inceleyiciler, halk musikisinde kullanılan diziler için aynı bağlantıları kurmakta, benzer açıklamalar yapmakta biraz güçlük çekmektedirler. En güvenilir açıklama, bu dizileri, ilkel toplumlarda kullanılan çalgıların ses sınırlarına bağlayan açıklamadır. Bir örnek, Fin halk musikisinin çoğunluğunda raslanan beş sesli dizinin, bugünün minör dizisinin ilk beş notasına uymasıdır. Denir ki, Fin arpı *kantele*'nin ses sınırı, Fin musikisinin beş sesli dizisini koşullamıştır. Öte yandan İrlanda ve İskoçya'nın eski

şarkılarında Çin musikisinin beş sesli dizisi (batının sanat musikisinde kullanılan diziden dördüncü ve yedinci seslerin çıkartılmasiyle elde edilen dizi) genelliktedir. Bundan başka Afrika zencilerinin musikisinde, yedinci derecesi yarım ses düşürülmüş majör diziye, ya da altıncı derecesi yükseltilmiş minör diziye çok sık raslanmaktadır. Amerika'daki zencilerin musikisinin dizisel özellikleri üzerinde düşünenler, yedinci derecenin düşürülmesinin, tutsaklığın zenciye verdiği kederin bir anlatımı olduğunu öne sürmektedirler.

Öte yandan Macar halk musikisinde, doğu musikilerinde çok raslanan artmış ikinci, üç yarım sesten kurulmuş aralık, Macarların Slav değil, İskitlerden gelme oluşlarına bağlanmaktadır. Macar musikisinin dizisel özellliklerine bakarak, bu musiki üzerinde Slav musikisinin değil, özellikle Türk halk musikisinin etkisinin çok büyük olduğu öne sürülmektedir. Bundan başka aynı musikide süslemelerin çokluğu da, bu musikinin doğu musikilerine bağlanmasını gerektirmiştir. Denmektedir ki başlıca etken, çingenelerdir. Çingenelerse Hindistan'dan gelmiş göçebeler olduklarına göre, Hint musikisinin süslerini de birlikte getirmişler ve Macar musikisinin bünyesine yerleştirmişlerdir.

Türlü kamuların halk musikisinin nicelikleri, nitelikleri, özellikleri, etnologya ve etnografya çalışmalarında, kıyaslama yoluyla, az çok güvenilir ögeler olarak kullanılmaktadır. Çünkü bilinmektedir ki halk musikisi ögeleri, ses dünyasının en az gelip geçici, en direngen ögeleridir. Birtakım ses dizilerine, birtakım ritmlere, birtakım çalgı tınılarına kapılan bir ilkel toplum onları bir daha kolay kolay bırakmaz.. Bırakmadığı gibi geliştirmez ve değiştirmez de.. Birleşik Amerika gibi çağdaş uygarlığın en yüksek katına varmış, bu uygarlığın sağladığı ortamlarla sanat musikisini topraklarının dört bucağına yayabilmiş bir ülkede, Amerika bulunmadan önce o topraklarda yaşayan kızılderililerin olsun, türlü dış ülkelerden gö-

çüp gelenlerin olsun, halk musikilerinin değişmeden süregelmekte olması, bu direngenliğin en çarpıcı örneğidir. İngiliz, Alman, İskoç, İspanyol ve Zenci halk musikileri Amerika'da kendi başlarına yaşadıkları gibi, bir yandan da, özellikle sığır çobanlarının musikisinde, birleşik etkiler durumunda kendilerini göstermektedirler. Öte yandan, Kızılderili musikisinin de, özellikle ses dizilerinde, Çin, Rus ve İskoç musikisiyle birçok ortak yanı olmasının nedeni, henüz, inanılır bir açıklamaya bağlanmış değildir.

NOTA BASIMI

İçinde nota bulunan ilk basılı kitabın 1457 yılında Almanya'da, Mainz'de yayınlandığı biliniyor. Johann Fust ve Peter Schoeffer adlı iki kişinin yayınladığı bu kitabı basılı notanın ilk örneği olarak göstermek doğru olmaz; çünkü gerçi harfler basılıydı ama, nota yerleri, bunların sonra el ile yazılması için boş bırakılmıştı. Daha sonra, nota basımına başlandıktan sonra bile bir süre, kitaplarda boş yerler bırakıldığı, hiç olmazsa yalnızca bir porte, beş çizgi basılıp üstüne sonradan notaların herbir nüshaya birer birer el ile yazıldığı olmuştur. 1473'de Esslingen'de Conrad Fyer'in yayınladığı bir kitapta, Charlier de Gerson'un *Collectorium super Magnificat*'sında notalar, porte üzerinde yer almadan, yalnızca yüksekliklerine göre alt alt sıralanmış dört köşe biçimlerle yazılıyordu. 1476 yılında Roma'da Ulrich Han'ın yayınladığı *Missale*'de ise Gregor moledileri, ritmsiz olarak, yalnız nota yükseklikleriyle, porte üstünde yer alıyordu. Zaman değeri, ritmik değeri olan notaların ilk yer aldığı baskı olarak da Venedik'te 1480 yılında yayınlanan, Franciscus Niger'in *Grammatica brevis*'i bilinir. 1487'de Bologna'da yayınlanan Nicolo Burzio'nun *Musices opusculum*'undaysa ilk olarak, yalnız tek sesli bir melodi değil, bütün bölümleriyle, çoksesin her bölümüyle bir beste yer almaktaydı.

Nota yayımında ilk önemli kişi olarak, bu alanda Gutenberg'in yanında bir yer alabileceği tanınan Ottavio dei

Petrucci (1466-1539) gösterilir. Petrucci, gerek insan sesleri için, gerek lavta ve org için yazılmış birçok eser yayınlamıştır. Petrucci'nin bastığı ve yayınladığı *Hermonice musices Odhecaton* adlı eser, çok ses eserlerinin basılmış ve yayınlanmış ilk toplamı olarak bilinir. Petrucci'nin kullandığı yönteme göre herbir sayfa iki kere baskıdan geçerdi. Birincisine portre basılır, sayfa ikinci kere baskı makinasından geçtiğinde de notalar basılırdı. Kimi kere, harflerin basılması için üçüncü bir baskının da gerektiği olurdu. Petrueci'nin baskıları, temizliği bakımından, baskı işçiliğinin ilk başarılı örneklerinden gösterilir.

Petrucci klişeden çok, dizgiye başvururdu. Petrucci'nin dizgi yöntemi yanında, klişeyle yapılan baskılar da süregelmiş, bununla birlikte bu türde 1516 yılına, demektir ki Andreas de Antiquis, Petrucci ile boy ölçüşmeye kalkışana kadar önemli sayılabilecek yayınlar yapılmamıştır. Andreas, Petrucci'ye karşılık, tahta ya da maden klişeler kullanarak, tek baskıyla işini bitirebiliyordu. Öte yanda, aynı sıralarda, Peter Schoeffer (yukarıda sözü geçenin oğlu) dizgi yoluyla tek baskıya ulaşma başarısını gösterdi. Bu yöntemde, herbir nota porte çizgisiyle birlikte diziliyordu. Bir hayli zaman ve çaba gerektiren bu yoldan kısa zamanda vazgeçildi ve yerine, herbir nota dizildiğinde beş çizgiyi de birlikte, parça parça olmak üzere, kalıba yerleştirme yöntemine gidildi.

Sözü edilen bu baskıların hepsinde nota başları, bugün bildiğimiz nota biçimleri gibi yuvarlak değil, köşeliydi; "elmas biçimi" denen biçimdeydi. Yuvarlak notayı baskıda ilk kullanan bir Fransız oldu: 1530 yılı çevresinde, Avignon'lu Etienne Briard. Bununla birlikte, genellikle, onaltıncı ve onyedinci yüzyıl boyunca elmas biçimi başlı notaların basımda kullanılması sürdü gitti.

İngiltere'de 1575 yılında Kraliçe Elizabeth, ülkedeki bütün nota basımı işlerini iki bestecinin, William Byrd ile Thomas Tallis'in tekeline verdi. Nota basımı İngiltere'de 21 yıl süreyle bu iki bestecinin tekelinde kaldı. Tallis'in

1585 yılında ölmesiyle Byrd bu işi bir süre tek başına götürdü. 1598 yılında benzer bir tekel bir başka besteciye, Thomas Morley'e verildi.

Onaltıncı yüzyıl sonlarında klişe ile yapılan nota basımının iyiden iyiye yayıldığını görüyoruz. Bu yaygınlığı, Roma'da Simone Veruvio basımevinde çalışan iki Felemenklinin, Sadeler ile Van Buyton'un bakır klişeler kullanmalarındaki ilginçlik sağlamıştır. Bakır klişelerin musiki basımında kullanılmasına İngiltere'de onyedinci yüzyılın ilk yarısında başlanmıştır. William Byrd, Orlanda Gibbons, John Bull gibi ünlü İngiliz bestecilerin, İngiliz klavseni "virginal" için yazdıkları eserlerin ilk baskısı bu yöntemden yararlanarak yapılmıştır, Klişe basımı daha sonra, bakır yerine kurşun ve kalay karışığı daha yumuşak bir madenin kullanılması ve klişecinin gereçlerindeki gelişmelerle daha ucuza çıkarılabilmiştir. Klişe yoluyla nota basımına notaları olsun, susma işaretleriin olsun, doğrudan doğruya klişe yöntemleriyle değil de, levhalar üzerine delik açma yoluyla, bir ucunda nota ya da susma işareti bulunan uzun bir maden çubuğun öbür ucuna çekiçle vurup levhayı delerek klişeyi hazırlama yöntemi bugün de genellikle kullanılmaktadır. Bu yöntemin doğrudan doğruya klişeciliğe üstün yanı, levhanın delinen yerlerinin daha temiz, daha eşit baskı sağlamasıdır. Delme notalar yöntemini İngiltere'de ilk kullanan, Handel'in *Rinaldo* operasını yayınlayan John Walsh olmuştu. Bir başka yayınlayıcı, Thomas Cross, bu ileri yöntemin kullanılması karşısında kaygıya düşmüş, kendi yayınladığı eserlerin görünür bir yerine "Başka notalarda gördüğünüz saçmasapan deliklerden sakınınız" yazmıştı.

On sekizinci yüzyıl ortasında Almanya'da Gottlob Immanuel Breitkopf, dizgi yoluyla nota basımını geliştirmek istemiş, dizgide kullanılan notabaşı, nota sapı, porte, susma işareti vb. gibi parçaları iyice ufaltmış, fakat mozaik çalışması titizliği ve çabası gerektiren bu yöntemden son-

raları genellikle vazgeçilmiştir. 1798 yılında Almanya'da Alois Senefelder'in litografyayı, taş baskısını bulmasıyla, nota basımına da büyük kolaylıklar sağlanmıştır. Senefelder'in litografyayı, annesinin kendisinden yıkanacak çamaşırların listesini yazmasını istemesi üzerine rasgele bulduğu anlatılır. Senefelder, o ara elinin altında kâğıt olmadığı için eline geçen yumuşak ve düz bir taşın üstüne listeyi yağlı bir mürekkeple yazmış; sonra da aklına bir deney yapma esmiş; taşın üstüne bir kâğıt uygulamış ve yazılar olduğu gibi kâğıda çıkmış. Yağ ile ıslaklık arasındaki uyuşmazlıktan yararlanan Senefelder sonra litografyayı, bugün "kimyevî satıh baskısı" diye anılan yöntemi geliştirmiştir. Carl Maria von Weber de litografya ile ilgilenmiş, eserlerinden birini bu yolla kendi basmıştır.

Litografya o günden bugüne musiki basımında başvurulan başlıca yöntemlerdendir. Böylece, büyük güçlüklerle hazırlanan klişelerin, çok sayıda baskı yüzünden hırpalanması ve kullanılmaz hale gelmesi engeli ortadan kalkmıştır. Yerine klişelerden, çoğaltma kâğıdı üzerine "kalıp" alınmakta ve çoğaltmalar, ana klişeyi hırpalamadan bu yolla yapılmaktadır. Bundan başka çoğaltma kâğıdı üzerine el yazısıyla notaların yazılması da kimi kere klişe hazırlama güçlüğünden kurtulunmasını sağlamaktadır. Basımcılığın dizgiden kalıp alınmasını sağlayan yöntemleri, "stereotypie" ve "electrotypie"de nota basımında kullanılmaktadır. Bundan başka, basılı notayı yeniden çoğaltma, sayfadaki mürekkebi yeniden ıslak duruma getiren bir asidi sayfanın arkasına sürüp böylece işlenmiş sayfayı litografya baskısında kullanmayı sağlayan "anastatie" yöntemle yapılır. Basılmış notaları çoğaltmak için "photo-lithographie"ye de sık başvurulmaktadır.

FONOGRAF VE PLÂK YAPIMI

"Ses yazma" anlamına gelen "fonograf" terimi (İngilizler genellikle *gramophone* kelimesini kullanırlar, fakat bu kelimenin yanlış türemiş bir kelime olduğunu da

öne sürerler) ses kaydeden ve çoğaltan gereçler için kullanılır. Bugün fonograf kelimesi, genellikle yirmi beş ya da otuz santim çapındaki plâkların sesini veren gereçleri anlatır.

Ses kaydetme başarısını ilk gösteren bulucu Thomas Edison olmuş, Edison 1877 yılında kalay kâğıdı üzerine ses titreşimlerini kaydetmişti. Daha önce bu yolda Leon Scott ve Charles Cros, genellikle kuramsal alanda kalan çalışmalar yapmışlardı. Edison'un buluşu Alexander Graham Bell'i ve Charles Sumner Tainter'i etkiledi. Bell ve Tainter, bugünkiiler gibi düz plâklar üstüne değil, fakat silindirler üstüne ses kaydetme yöntemini geliştirdiler. Bu iki araştırıcı hem de, kalay kâğıdı yerine balmumundan yapılmış yüzeylere ses geçirdiler.

Düz yüzeyli yuvarlak plâkları ilk kullanan, Emil Berliner olmuştur. Edison'un olsun, Bell ya da Tainter'in olsun, tersine, Berliner hem de yüzey üstündeki ses çizgilerinin yansal *(lateral)* düzende kaydını sağlamıştır. Ötekilerin dikey *(vertical)* düzenine karşılık Berliner, bugün kullanılan yansal kaydı, iğnenin çizdiği yolun iki yanına ses izlerinin geçirilmesi yöntemini geliştirmiştir. Dikey kayıtta, adından da anlaşıldığı gibi, ses izleri dikey iniş ve çıkışlar halinde kaydedilir. Berliner hem de plâk çoğaltımının başlıca engelini de aşmış, ses titreşimlerinin bir kalıp üzerine kaydedilip, sonra o kalıptan istenildiği kadar plâk baskısı yapılması yöntemini de geliştirmiştir. Berliner'in 1892 yılında geliştirdiği bu yöntem bugün henüz plâk yapımında uygulanmaktadır.

Yirminci yüzyılda bir yandan yansal kayıt, öte yandan dikey kayıt plâk yapımında bir süre başlıca izleme yöntemi olarak kullanılmıştır. Amerika'da Columbia ve Fransa'da Pathé kumpanyaları bir süre, dikey izlemeyi uygulamışlardır. Öte yandan Amerika'da Victor kumpanyası, İngiltere'deyse Gramophone kumpanyası Berliner'in patentini satın almış ve yansal kayıtla plâklar yapmaya başlamıştır. 1908'den sonra Columbia da bu yönteme uy-

muştur. Daha sonra bütün kumpanyalar, Berliner yöntemine uymaya başlamışlardır.

1925 yılına kadar bütün kayıtlar "akustik" yöntemle, elektrikten yararlanmadan yapılırdı. Gramofonların motorları kurgu ve zemberekle çalışır, plâk üstündeki ses izleri, iğne, mika diyafram ve boru aracılığıyla büyütülürdü. 1925 yılında, önce radyo alanında kullanılmaya başlanan elektrikle ilintili yöntemler plâk yapımında da kullanılmaya başlandı. Böylece plâk kaydında boru yerine mikrofon ve büyülteç *(amplificateur)* kullanılmasına gidildi. Gene de kaydedilen plâkların sesini vermek için, uzun bir süre, akustik yönteme göre hazırlanmış fonograflar kullanıldı. Elektrik yöntemlerinin kullanılmasıyla ses titreşimleri alanının genişletilmiş olarak izlenmesi sağlanmış oldu. Bir yandan da, yansal izleme, elektrik yöntemlerine daha uygun görüldüğü için, dikey izlemeden vazgeçildi.

Plâk yapımında önceleri genellikle, dakikada 78 kere dönen plâklar kullanılıyordu. Plâk maddesi de, gomalaka denen kırılır bir maddeydi. 78 dönüşlü plâklarda, yirmi beş santim çapında olanlara üç dakika, otuz santim çapında olanlara beş dakika süreyle ses kaydetmek ancak eldeydi. Bu yüzden, uzun klâsik eserlerin plâğın bir yüzünden öteki yüzüne, arada durma olmadan, kaydedilebilmesi elde değildi. Bu büyük engele rağmen 78 dönüşlü plâklar, elektrik yöntemlerinin geliştiği 1925 yılından 1948 yılına kadar, yirmi yılı aşan bir süre, kullanılagelmiştir.

1948 yılında plâk yapımında yeni bir evre açılmış ve Columbia firması, dakikada 33 1/3 kere dönen plâkları piyasaya çıkarmıştır. Dönüş yavaşlığı yanında ses çizgilerinin 78 dönüşlü plâklara kıyasla çok daha ince olması plâğın bir yüzüne çok daha uzun sürede ses kaydedilmesini sağlıyordu. Böylece plâğın bir yüzüne yarım saati aşan uzunlukta ses kaydedilmeye başlanmış, uzunluğu yarım saati aşan, çoğu kere bir saate yaklaşan birçok eserin, plâğın bir yüzünden öbür yüzüne geçişlerde ancak bölüm

aralarında musikinin doğal akışını engellemiyen uygun kesilmelerle kaydedilmesi kolaylaşmıştır. Uzun çalan plâkların, 78 plâklarda kullanılan gomalaka yerine, plâstikten yapılmış olmaları da, bir yandan kırılmalarını önlemiş, öte yandan gomalaka plâklarda önlenmesi çok güç olan yüzey hışırtısını en aza indirmiştir. Dakikada 33 1/3 kere dönen uzunçalan plâkların Columbia firmasınca piyasaya sürülmesinden az önce Victor firması, dakikada 45 kere dönen, gene plâstikten yapılmış, 17 santim çapında plâklar yayınlamaya başlamıştı. Taşıdığı musikinin uzunluğu bakımından 78 dönüşlü plâklardan ayrı olmayan, fakat 78'lere göre ses nitelikleri çok yüksek olan bu plâklar bugün sanat musikisine elverişli sayılmamaktadır ve genellikle halk musikisinde, kısa parçalarda kullanılmaktadır. 1958 yılında, 33 ve 45 dönüşlü plâklar yanında, dakikada 16 kere dönen plâklar da yayınlanmaya başlamıştır. Bununla birlikte, 16 dönüşte üstün ses nitelikleri sağlama sorunu henüz çözülmediğinden olacak, bu plâkların kullanılışı yaygınlaşmamıştır. 16 dönüşlü plâklar bugün daha çok, üstün ses niteliği kaygısının kıyasla önemsiz olduğu konuşma kaydında - özellikle "edebî" plâklarda - kullanılmaktadır.

Son yılların plâk yapımında en ilginç evrimi, stereofonik izleme ve çoğaltma yönteminin gelişmesi olmuştur. Stereofoni önce, manyetik şerit üzerine yapılan kayıtlarda gelişmiştir. Bu arada, İkinci Dünya Savaşı sırasında manyetik şerit üzerine ses kaydetme yönteminin geliştiğini, sonra bu yöntemin endüstriye de aktarıldığını ve gitgide plâk yapımına erişen bir yaygınlığa ulaştığını belirtelim. Önce manyetik şerit üstünde denenmiş olan stereofonik kayıt çoğaltma, kısa bir süre sonra plâğa da uygulanmaya başlanmıştır. Plâk yoluyla musikinin dinleyiciye ulaştırılmasında amaç, sesin gerçeğe uygun olarak çoğaltılması olduğuna göre, stereofonik plâklar, konser salonunun ya da opera sahnesinin gerçeklerine çok daha

uygun bir dinlenme ortamı sağlamaktadırlar.

Stereofonide ses, manyetik şerit üzerine en az iki "yol" üzerine kaydedilir ve bu kayıt sonra plâğa, yivlerin herbirinin iki "duvarına", iki yanına iki ayrı ses yolu durumunda geçirilir. Tek yollu plâklarda, diyelim ki bir orkestranın bütün seslerinin plâk yivinin iki yanında toplu olarak izlenmiş olmasına karşılık, stereofonik plâklarda sesler, çalgı topluluklarına ya da tek çalgıların seslerine göre, bu yollara bölünmüştür. Stereofonik plâkları çalmak için özel bir iğne ve her bir yolun sesini büyülteçlere ulaştıracak, çift hücreli pikap başlığı, bundan başka iki büyülteç ve iki yükselteç gerekmektedir. Böyle bir plâk dinlendiğinde ses yollarından herbirindeki sesler, iki yükselteçe ayrılmış olarak duyulabilmekte, diyelim ki kemanlar bir yükselteçten, viyolonseller öteki yükselteçten gelmektedir. Stereofoni, dinleyiciye, konser salonunda edindiği uzay ve yön duyusunu sağlamakta, hem de karmaşık çokses eserlerinde her bir sesin, daha yüklü tınılara atanmış seslerin yükü altında kalmadan işitilmesine, eserlerin saydamlık ve aydınlıkla dinlenebilmesine olanak vermektedir. Genellikle, elektronik alandaki ilerlemeler bugün plâk yoluyla musiki dinlemeyi, konser salonunda "canlı" musiki dinlemeye kıyasla, daha büyük bir doyuruculuğa ulaştırmıştır.

RADYO VE MUSİKİ

Plâk gibi radyo da, musiki sanatını yığınlara ulaştıran bir araçtır. Hem plâk, hem de radyo, basılmış notanın tersine, musikiyi, kâğıt üstündeki birtakım biçimler ve yazılarla değil, gerçek niceliklerivle ses durumunda yoğaltıcıya sunmaktadır. Bu bakıma her iki ortam, basımcılığın gelişmesi edebiyat için ne denli yararlı olmuşsa musikiye öylesine yararlı olmuşlardır.

Bununla birlikte radyo, plâk ve "canlı" konserle kıyaslandığında, bu yararlılığında birkaç bakımdan geri kalır. Bir kere plâğın radyoya başlıca üstünlüğü, tıpkı bir

kitap gibi, onu elinde bulunduran kişinin evinde saklayıp, gerektiğinde başvurabileceği bir şey oluşudur. Oysa radyo, dinleyicinin herhangi bir anda dinlemek istediği eseri değil, program yöneticisinin istediği, uygun gördüğü eseri yayınlar. Bu bakıma kitap ve plâk ile radyo arasında bir kıyaslamayı, diyelim ki bir şiir kitabını okuyucunun evindeki kitaplığında bulundurmasıyla, herhangi bir radyo istasyonunun yaptığı şiir yayınlarında o kitaptaki şiirlerden birini rasgelip dinleyiciye sunması gibi bir benzetme yoluyla yapabiliriz.

Bundan başka radyo yayınları, ses nitelikleri bakımından, iyi bir plâktan çok daha düşük olduğu gibi, bir konserin gerçekliğinden de çok uzaktır. Gerçi son yıllarda radyo yayınlarında ses nitelikleri, doğal sese çok yakın bir ses verebilen ve bu bakıma plâkçılığın teknik ilerlemelerini çok yakından izleyen, FM *(frequency modulation)* yayınlarıyla ve stereofonik yayın yöntemleriyle çok ilerlemiştir. Bununla birlikte FM yayınlardan olsun, stereofonik yayınlardan olsun, ev radyolarının temiz bir ses alabilmeleri, gerçekleştirilmesi güç birtakım koşullara bağlıdır. Kullanılacak antenin üstün nitelikte olması, alıcı radyonun bulunduğu evin, bir kentin radyo dalgalarını engellemeyen ve yayın yapan istasyondan uzak olmayan bölgesinde bulunması gereği, FM ve stereofonik yayınlardan istenen sonuçların alınabilmesi için sağlanması gereken koşullardır.

Batıda hemen hemen her ülkede, bütün başlıca kentlerin, kimi yerde kasabaların bile, FM yayın yapan istasyonları vardır. Bununla birlikte, gerek FM'den olsun, gerekse, düşük ses niteliklerini göze alarak, "normal" yayından olsun, musikiyi yöntemli olarak, sanat musikisi görgüsü edinmek amacıyla dinlemek, radyo dinleyicisinin yayın programlarını sürekli olarak izlemesine ve kendi dinleme programını yapmasına bağlıdır ki bu da, plâğın sağladığı kolaylıklara kıyasla, boş yere zaman harcanmasını gerektiren bir iştir. Hele, bizde olduğu gibi, sanat musiki-

sine yeterince önem vermeyen radyo istasyonlarının çalıştığı bir ülkede, radyo yoluyla amaçlı olarak sanat musikisi dinleme isteği verimsiz ve tüketici bir çaba isteyen işlerdendir.

Ne var ki batıda, bir radyo yayınında ilk olarak klâsik musiki çalınmasından (1908 yılında New York Limanında Sandy Hook ile Bedloe adası arasında deneme yapan Alman Telefunken firması mühendislerinin, Verdi'nin *Il Travatore* operasından "Demirciler Korosu"nun plâğını çalmalarından) bu yana, radyo ile yapılan musiki yayımının, halkta musikiye olan ilgiyi arttırdığı istatistik bilgilerinden anlaşılmaktadır. Bu bakıma radyo, musikinin, uygun dinleme koşulları içinde, musiki dinleyicisine ulaştırılması bakımından değilse bile, dinleyicilerde sanat musikisine olan ilgiyi uyandırıp onları, daha uygun araçlardan yararlanarak musiki dinlemeye, daha da ilerisi, doğrudan doğruya musikiyle uğraşmaya, bir çalgı çalmaya, ya da musiki eğitimi görmeye götürmüştür. Demektir ki sanat musikisinin yayılmasında radyonun görevi, musikiyi yığınlara ulaştıran öbür araç ve ortamların gelişmesine bir destek olmasındadır. Konserlere gösterilen ilginin artmasında, plâk satışlarının yükselmesinde radyonun etkisi çok büyüktür.

Radyoyla sanat musikisi ilk olarak gerçi 1908 yılında yayınlanmıştı. Bir yıl sonra da gene New York'ta, radyoyla ilk canlı yayın yapılıyor, Manhattan Opera Kumpanyasından Marguerite Mazarin *Carmen* operasından bir arya söylüyor, bundan da bir yıl sonra Metropolitan Operasından yapılan bir yayında ünlü tenor Enrico Caruso'nun baş erkek rolünü söylediği *Cavalleria Rusticana* operası antene çıkıyordu. Bununla birlikte bütün bu sözü geçenler, deneme yayını olarak kaldı. Radyo daha bir on yıl süreyle yalnızca, telefon ve telgrafın yardımcısı bir araç olarak kullanıldı. Eğitim ve eğlendirim bakımından ne kadar yararlı olabileceği düşünülmedi; düşünülmüş olsa bile, düşünceler uygulama alanına aktarılmadı. Bugünkü

anlamına ve kapsamına uygun ilk radyo yayını 1920 yılında, Westinghouse kumpanyasının kurduğu KDKA istasyonuyla, Birleşik Amerika'nın Pennsylvania eyaletinin Pittsburg şehrinde yapıldı. Bu istasyonun verdiği örneği hemen başka girişkenler izledi ve birbiri ardından radyo istasyonları kurulmaya başlandı. Önceleri radyolar yalnız haber ve hafif musiki yayını yapıyordu. Bununla birlikte iki üç yıla varmadan Amerika'da sanat musikisi de, gitgide artan orantılarda, radyo yayınlarında yer edinmeye başladı. Pittsburg'un KDKA istasyonuyla aynı yıl, İngiltere'de Chelmsford'da da ilk ::programlı" radyo yayını yapılmaya başlanmıştı. İki yıl sonra İngiltere'de, bugün bizde kısaca "Londra Radyosu" diye anılan British Broadcasting Company kuruldu. 1927 yılında bu kurum, adındaki "Company" kelimesini "Corporation"a değiştirdi. Amacı halka bilgi ve eğlence yaymak olan, Devlet bütçesinden desteklenen bir ulusal kurum olarak çalışmaya başladı.

BBC'nin programlarında, musiki yayını sorununu amaçlı bir ilgiyle ele alışı, bu kurumun radyoda musiki yayını konusunda hep örnek diye gösterilmesini sağlamıştır. BBC'nin ilk musiki yöneticisi, daha önce İngiliz Ulusal Opera Kurumu'nun musiki danışmanlığını yapan Percy Pitt, halk beğenileriyle ilintiyi koparmadan, bu beğenilerin az daha üstüne yükselmeyi gözetmişti. Önce uyguladığı yöntem, sanat musikisiyle eğlence musikisini, ya da daha hafif program bölümlerini birleştirmekti. 1923 yılında yayınlanan bir program, bu tutumun örneğidir; bu program, Elgar'ın bir marşıyla başlıyor, ardınan Wagner'in *Meistersinger* operası açılış musikisi geliyor, sonra bir halk güldürücüsü numarasını yapıyor, sonra Saint Saens'ın Sol Minör Piyano Konçertosu çalınıyor, program bir operet şarkısıyla bitiyordu. Bununla birlikte, bu türlü karma programlardan kısa bir süre sonra vazgeçildi. Bir yandan hafif musiki ve eğlence yayınları, öte yandan sanat musikisi yayınları, programlar içinde kendi tümlükle-

rini korudular. Bu yolda daha ileri bir adım, BBC'nin yayınlarının, türlü dinleyici katlarına göre, üçe ayrılmasıyla atılmış oldu. Bunlardan birincisi, "Light Programme", adından da anlaşıldığı gibi, türlü eğlence yayınları arasında özellikle hafif musikinin yer aldığı bir programdır. Öbürü, "Third Programme", beğenileri incelmiş ve gelişmiş kişileri, aydınları gözeten bir programdır ve sanat musikisi alanında, çoğunlukların ilgisini kazanmış olan değil, kazanmış olması gereken eserleri yayınlar. Bu iki program arasında kalan yayınlarında da BBC, orta dinleyicinin gözetildiği, ağırbaşlı yayınlar sunar.

SİNEMADA MUSİKİ

Film için musiki yazmak bugün, sanatlarının soylu amaçlarını öne süren bestecilerce hor görülen bir çalışma alanıdır. Bununla birlikte çoğu da bir yolunu bulup sinemaya geçmeye, filmler için musiki yazmaya can atarlar. Bu çelişik davranışlarında bestecileri haklı görmemek elde değildir. Sinema musikisini hor görürler, çünkü bu türlü musiki, her nekadar sanat musikisi alanına giriyorsa da, çalışma yöntemleri ve bu yöntemlerin sonuçları bakımından, besteciyi değersiz, düzmece bir musiki yazmaya zorlayan bir alandır. Ama öte yandan besteciler, para kazanmak için arada bir amaçlarını, ülkülerini, daha da ileri gidelim, saygınlıklarını bir yana bırakıp filmler için musiki yazmak isterler. Çünkü sinema, besteciye en çok gelir sağlayan, bestecinin en az çalışmayla en çok para kazanabileceği bir iş kesimidir.

Oysa sinema, musikiye, yeni biçimler, yeni evrim ortamları sağlayabilirdi. Henüz de sağlayabilir. Ne var ki, bir "endüstri" dalı olarak sinema, birkaç ayrılık dışında, veriminin genelliğinde, "mutlu azınlıkları" değil, "kaba çoğunlukları" gözeten bir iş dalıdır. Film yapıcısı, para kazanabilmek, en azından parasını kurtarabilmek için, halk ne istiyorsa onu vermek, halkın alışkanlıklarına uymak,

demektir ki birtakım kalıpları, yöntemleri kullanmak zorundadır. Tanımak gerektir ki sinema bir teknik evrimi geçirmiştir; evrim süregelmektedir. Bir sanat olarak da kimliği güçlenedurmaktadır. Ne var ki bu güçleniş, filmler için musiki yazan bestecinin yaratış özgürlüğünü gerçekleştirmesine henüz olanak sağlıyor değildir.

Bu durumda, "endüstri" sineması için musiki yazan besteci de, kalıplara, alışkanlıklara uymak zorundadır. Deneylere gidemez, sinema ortamının yükselttiği sorunların (söz, görüntü ve musiki birleşmesi sorunlarının) üzerine eğilemez ve bunları, eserleriyle, çözmeye kalkamaz. Çünkü karşısına film yapıcısının, büyümesi ya da yok olması seyircinin koşullanmış beğenilerine bağlı sermayesi, aşılmaz bir dağ gibi dikilmiştir. Öyleyse, sinema sorunu ile ilgilenen besteciye iki şey düşer. Ya, film yapıcının isteklerine boyun eğmek ve para uğruna ülkülere yan çizmek, ya da sinemayla hiç ilgilenmemek. Bir üçüncü yol daha seçilebilir: "endüstrileşmemiş" sinema için musiki yazmak. Musikinin, sanatla ilintili amaçlar ışığında, sinemayla birleşmesi ancak bu üçüncü yolda olabilir. Gerçi bu yolda, sesli sinemanın evrimi boyunca, birkaç çalışma vardır (Ressam Fernand Léger ile besteci George Antheil'in "Ballet Mécanique"de birleşmeleri gibi). Ancak, "endüstri" sineması, sanat sinemasını güdük bıraktığı için bugün besteciler, genellikle, sinema-musiki birleşmesi sorunu üzerinde yüksek değerler gözeterek düşünmemektedirler. Birkaç bireysel çalışma da, önemsizlikleri yüzünden olacak, bir akım yaratmaya, bestecilere yeni bir ortamın bilincini vermeye yetmemiştir.

George Antheil'den söz ettik. Antheil sonraları, "endüstri" sineması bestecisi olmuş, yetili bir besteci olduğu için, sinema musikisinin ölçüleri içinde başarılı sayılabilecek film musikileri yazmıştır. Antheil hem de "hiçbir ciddî besteci, sinemanın, musiki için en büyük imkânı veren bir ortam olduğundan şüphe edemez" demektedir. Bu inancı daha çok bir dilek saymak gerekir; çünkü sine-

manın bugünkü durumu bestecinin aradığı "imkânı" gerçekleştirecek gibisinden değildir.

Öte yandan, sinemanın, kütlelere, sanat musikisi sevgisini verdiği görüşü de doğrulanmamıştır. Bu görüşü savunanlarca sinema seyircisinin, filmlerin art düzey musikisi yoluyla, musikinin bilincine varmadan bile olsa, sanat musikisiyle kulakları dolmaktadır. Gerçi filmlerin artdüzey musikisi, hemen hemen hep, sanat musikisi yöntemlerine uyarak bestelenir ve düzmece bir benzetme yoluyla da olsa, yazılan musiki sanat musikisidir. Ne var ki çoğu seyirci bu musikiyi dinlemez bile; daha da ilerisi, filmde musiki var mıdır, yok mudur? onu da bilmez. Bu türlü "dinlenilen" bir musikinin, dinleyicisinde sanat musikisine doğru bir eğilim uyandırıp uyandırmayacağını görmek için, yurdumuzda sinema seyircisinin çokluğunu, buna karşı sanat musikisi dinleyicisinin azlığını göz önünde bulundurmak yeter. Bugün Türkiye'nin her yerinde sinemalar dolup taşmaktadır. Gösterilen filmlerin bir çoğunda da - kötüsünden de olsa - sanat musikisi vardır. Oysa, musiki ile daha önceden ilgilenmemiş olup da, sinemada, olaylara eşlik eden musikiye kulak verip sanat musikisiyle ilgilenen, "bu musiki galiba bir tür musikinin kötüsü... Ben iyisi arayıp bulayım" diyen pek görülmemiştir. Akşam üstü sinemada, art düzeyde William Walton'un musikisinin çalındığı bir film gören orta seyirci, akşam evine gelip de radyosunu açtığında, rasgelmiş olup da, aynı William Walton'un senfonisini çalınıyor bulursa, ya istasyonu değiştirir, ya radyoyu kapar.

Yapımcılar filmde, bir "hava" yaratsın, "ruh hali"ni belirtsin diye musiki kullanırlar. Sessiz filmlerden beri musiki sinemada hep kullanılmıştır. Sessiz filmlerde çoğunlukla filme piyanoyla eşlik edilirdi. Öyle ki, sesli film çıkana kadar, filme eşlikle hayat kazanan piyanistlerin ne türlü musiki çalmaları gerektiği, alışkanlıkların etkisiyle, iyice belirmişti. Piyanistlerin bu yönden güçlük çekmemelerini sağlamak, hem de "yanlış yollara" sapmalarını

önlemek amacıyla, film piyanistlerinin filme eşlikte çalmaları gereken parçaların sıralandığı notalar yayınlanmıştı. Daha yüzyıl başlarında yayınlanan *Motion Picture Moods* ('Filmler İçin Ruh Halleri') bunlardan biridir. Sesli film çıktıktan sonra yapımcılar, filmlerin art düzey musikisini, çalışları filmin ses yoluna kaydedilmiş orkestralarla gerçekleştirme yoluna gittiler. Amaçları, tek bir piyanonun soğuk sesi yerine, orkestra sesindeki rengin ve büyüklüğün etkisinden yararlanmaktı. Ne türlü musiki ne gibi "ruh halleri"ne uygun düşer? Halk ne türlü melodilerden hoşlanır? Halkı ne türlü musiki rahatsız etmez? Film musikisinin kalıplarını bu üç soruya bulunan cevaplar kesinleştirdi. Türlü "ruh halleri" için on dokuzuncu yüzyılın ve yüzyılımızın başlıca "dram musikisi" ya da "anlatıcı musiki" bestecilerinin yöntemlerine başvuruldu. Halkın hoşuna giden melodiler için de doğrudan doğruya halk şarkıları türünden melodilerin kullanılmasına gidildi. Bugün, film musikisi denen türü, Wagner, Debussy, Richard Strauss ve halk musikisi karışımından ortaya çıkmış "formüller" yöneltir. Max Steiner, Franz Waxman, Alfred Newman, Dimitri Tiomkin gibi Hollywood bestecileri bu "formüllerin" başlıca hazırlayıcılarıdırlar.

Film yapıcıları, hele Hollywood, bu bestecilerden çok daha değerli yaratıcılara da iş vermişlerdir. Bununla birlikte, sinema için musiki yazmış Ernst Toch, Miklos Rozsa, Jacques Ibert, Darius Milhaud gibi besteciler, hiçbir zaman kendi öz ortamlarında yazdıkları kadar başarılı eserler verememişlerdir. Sinema için yazılmış eserlerden bugün pek azı, sinema dışında, bağımsız bir eser olarak değerini tanıtlamıştır. Verilebilecek belki tek örnek, Sergei Eisenstein'in *Aleksander Nevski* filmi için Prokofiyef'in yazdığı musikidir. Film düşünülerek yazılmış, bundan daha değerli bir eser daha vardır: Schoenberg'in "Bir Film Sahnesi İçin Musiki"si... Ne var ki Schoenberg bu eseri gerçek bir film için değil, imgelemindeki bir film sahnesi için bestelemştir.

DİSKOGRAFYA

Elli tane uzunçalan plâğın sıralandığı aşağıdaki liste, musiki tarihinin başlıca evrelerini izlemektedir. Elli plâklık bir koleksiyonun tamamlıktan çok uzak bulunduğunu belirtmek bile gerekmez ama, böyle bir koleksiyonun bir "musiki tarihi antolojisi" değeri taşıyacağına ve ilerdeki eklemeler için bir temel sağlayacağına inanıyoruz. Plâkların seçiminde bir yandan hem yorum, hem de yapım nitelikleri gözetilmiş, öte yandan birkaç eseri bir araya getiren plâklara, antoloji amacına katkıda bulundukları için, öncelik verilmiştir.

Verilen plâk numaralarının hepsi - bunlar ister Amerikan, ister Avrupa plâkları olsun - Birleşik Amerika'daki yayım ve dağıtımda uygulanan numaralardır. Bunun nedeni, dış ülkelerden plâk getirtmek isteyenlerin, en düşük fiyatları Amerika'da bulabildikleri gerçeğine bağlıdır.

Son yıllarda Türkiye'de stereo çalıcıların yaygınlaşmış olması göz önünde tutularak, seçilen plâkların büyük bir çoğunluğu için stereo numaralar verilmiştir.

ORTAÇAĞ VE RENAİSSANCE

Gregor Şarkıları (DGG ARC-198036)

Adam de la Halle : "Jeu de Robin et Marion" ve başka eski musiki parçaları (Telefunken S-9504).

Machaut : Notre Dame Missa'sı; Perotin : Notre Dame Organa (Bach Guild 5045)

Josquin des Prez : Missa Pange lingua ve dindışı parçalar (DGG ARC-198171)

Fransız Renaissance Dansları (Nonesuch 71036)

Gesualdo : Madrigaller ve çalgı parçaları (Columbia CKS-6318)
Monteverdi : "Combattimento di Tancredi e Clorinda" ve Madrigaller (Nonesuch 71090)

BAROK VE KLÂSİK

Scarlatti : Sonatlar (Nonesuch 71094)
Bach : İtalyan Konsertosu; klavsen ve klavikord için başka eserler (Epic BC 1332)
Haendel : "Mesih" - bölümler (Philips 900214)
Vivaldi : Türlü çalgılar için konsertolar ve sonatlar (Nonesuch 71077)
Couperin, Rameau, Boismortier ; Klavsen musikisi (Epic BC 1289)
Tartini, Albinoni, Vitali, Marcello, Vivaldi : Keman musikisi (Vanguard S 197)
Mozart : Senfoni, No. 36; Piyano Konsertosu, No. 15 (London 6499)
Mozart : "Cosi fan tutte" - bölümler (Angel 36167)
Haydn-: Kuartetler Opp. 33/2, 33/3 ve 64/5 (Turnabout 34062)
Haydn : Senfoniler No. 12, 26, 83 (Nonesuch 71101)

ROMANTİK

Beethoven : Piyano Sonatları No. 17, 26 ve 28 (DGG 138912)
Schubert : Lied'ler (Philips 900007)
Berlioz : Symphonie Fantastique (Mercury 18098)
Chopin : Fantaisie ve başka piyano parçaları (RCA LSC 2889)
Schumann : Piyano Konsertosu; Introduction ve Allegro; Toccata (DGG 138077)
Liszt : Piyano Sonatı; Années de Pélerinage - bölümler (Angel 36383)
Wagner : Tristan und Isolde - bölümler (DGG 136433)

Verdi : Rigoletto - bölümler (London 52710)
Brahms : Piyano Konsertosu, No. 2 (Columbia MS 6967)
Mahler-: Senfoni No. 1 (Columbia MS 7069)
Puccini : Turandot - bölümler (RCA LSC 2539)
Çaykovski : Senfoni No. 5; Musorgski : Çıplak Dağda Gece (RCA LSC 3071)

YİRMİNCİ YÜZYIL

Ives : Circus Band March; Theatre Orchestra Set; Unanswered Question; Robert Browning Overture (Vanguard C-10013)
Debussy : La Mer; Prélude à l'Après-midi d'un faune. Ravel : Daphnis et Chloé, Süit No. 2 (Columbia MS 6754)
Debussy ve Ravel : Piyano musikisi (Columbia ML 4773)
Stravinski : Le Sacre du Printemps (Mercury 18027)
Satie : Piyano Musikisi (Angel 36485)
Schoenberg : Beş Parça; Berg : Üç Parça; Webern : Beş Parça (Mercury 90316)
Schoenberg : Piyano parçaları, Opp. 11, 19, 23; Berg : Piyano Sonatı; Webern : Piyano için Çeşitlemeler (Dover 7285)
Prokofiyef : İskit Süiti; Şostakoviç : Senfoni No. 6 (Columbia MS 7221)
Bartok : Tansıksal Mandarin; Hindemith : Nobilissima Visione (RCA LSC 3004)
Varèse : Poème électronique; Hyperprismes; Ionisation; Density 21.5 Octandre (Columbia MS 6146)
Elektronik Musiki : Luciano Berio, John Cage, İlhan Mimaroğlu (Turnabout 34046)
Musique concrète : Pierre Schaeffer, François-Bernard Mâche, Michel Philippot, François Bayle, Luc Ferrari, Ivo Malec, Bernard Parmegiani (Candide CE 31025)
Stockhausen : Gesang der Jünglinge; Kontakte (DGG 138811)

Penderecki : De Natura Sonoris; Cappriccio; Xenakis; Akrata, Pithoprakta (Nonesuch 71201)

CAZ

Louis Armstrong (Columbia CL 851)
Duke Ellington (RCA LPV 517)
Encyclopedia of Jazz, 1930 s (Decca 78384)
Bebop Era (RCA LPV 519)
Ornette Coleman (Blue Note 84287)

BİBLİYOGRAFYA

Apel, Willi, Harvard Dictionary of Music, Harvard University Press, 1967

Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Schirmer, New York.

Barzun, Jacques, Berlioz and the Romantic Century, Little, Brown and Co., New York, 1950.

Bukofzer, Manfred, Studies in medieval and Renaissance music, Norton, New York, 1950.

Busoni, Ferruccio, Sketch of a New Aesthetic of Music, Schirmer, New York, 1911.

Chailley, Jacques, La musique médiévale, Coudrier, Paris, 1951.

Collaer, Paul ve van den Linden, Albert, Atlas Historique de la Musique, Elsevier, Paris, 1960.

Dent, Edward J., Opera, Penguin, Londra, 1953.

Enciclopedia della Musica, Ricordi, Milano, 1964.

Encyclopedie de la Musique, Fasquelle, Paris, 1959.

Einstein, Alfred, A Short History of Music, A. A. Knopf, New York, 1938.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı, E. V. Personel Başkanlığı Moral Şubesi Yayınları, İstanbul, 1951.

Grout, Donald Jay, A history of Western Music, Norton, New York, 1960.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, Londra.

Harman, Alec, Late Renaissance and Baroque Music, Essential Books, New Jersey, 1959.

Hodeir, André, Since Debussy : a view of contemporary music, Grove Press, New York, 1961.

Jacobs, Arthur, Music Lover's Anthology, Winchester, Londra, 1948.

Kolodin, Irving, The Critical Composer : the musical writings of Berlioz, Wagner, Schumann, Tchaikovsky, and others, Howell, Soskin, New York, 1940.

Landormy, Paul, La Musique Française de la Marseillaise à la Mort de Berlioz, Gallimard, Paris, 1944.

Lang, Paul Henry, Music in Western Civilization, Norton, New York, 1941.

Leichtentrit, Hugo, Music, History and Ideas, Harvard University Press, 1938.

Leibowitz, René, L'Evolution de la Musique, Corrêa, Paris, 1951.

Mersenne, Marin, Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, Paris, 1936.

La Musique, des origines à nos jours, Larousse, Paris, 1946

Nettl, Paul, The book of musical documents, Philosophical Library, New York, 1948.

Oransay, Gültekin, Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Küğ Yayını, Ankara, 1965.

Palisca, Claude V., Baroque Music, Prentice-Hall, New Jersey, 1968.

Paillard, Jean François, La musique française classique, Presses Universitaires de France, Paris, 1960.

Prieberg, Fred, Musica Ex Machina, Einaudi, Milâno, 1963.

Riemann Musiklexicon, B. Schott's Söhne, Mainz, 1959.

Sachs, Curt, Our Musical Heritage, Prentice-Hall, 1955.

Sachs, Curt, The commonwealth of art; style in the fine arts, music and the dance, Norton, New York, 1946.

Salazar, Adolfo, La musica en la sociedad europea desde los primeros tiempos cristianos, El Colegio de Mexico, Mexico, 1942-46.

Schaeffer, Pierre, A la recherche d'une musique concrète, Seuil, Paris, 1952.

Schaeffer, Pierre, Traité des objets musicaux, Seuil, Paris, 1966.

Schaeffer, Pierre, La musique concrète, Presses Universitaires de France, 1967.

Shaw, Bernard, Shaw on Music, Doubleday Anchor, New York, 1955.

Strunk, William Oliver, Source readings in music history from classical antiquity through romantic era, Norton, New York, 1950.

Stuckenschmidt, H. H., Musique Nouvelle, Corrêa, Paris, 1950.

Thompson, Oscar, International Cyclopedia of Music and Musicians, New York.

Vuillermoz, Emile, Histoire de la Musique, Fayard, Paris, 1949.

GÖSTERGE

Absil, Jean 243
Adam, Adolphe 117, 141, 144
Ağız armonikası 18
Aksel, Necil Kâzım 252
Alain, Jehan 189
Albeniz, Isaac 156
Albert, Heinrich 67, 68
Alcuin 26
Alfranio 288
Alfven, Hugo 157
Allegri, Gregorio 284
Alleluia 27
Alman Keman Okulu 59
Allemande 54
Alnar, Ferit 252
Altenberg, Paul 217
Altılar (Les six) 186, 187
Amar, Liko 208
Amar-Hindemith kuarteti 208
Amati 58
Ambrosius 26, 78
Amerikan musikisi 231, 237
Anakreon 20
Antheil, George 234, 311
Antiquis, Andreas de 300
Anuvadi 17
Apollo 20
Arcadelt, Jacop 38
Arcueil Okulu 189
Arel, Bülent 252
Arenski, Anton 153, 154
Aria 48, 50, 81, 83
Arioso 139
Arkilokos 20
Armoni 81, 89, 201
Armonik düzen 89
Armstrong, Louis 197
Arezzo, Guido d' 28
Arp 19, 194, 281
Ars gallica 137, 149
Ars nova 31, 32
Atatürk, Mustafa Kemal 250, 251
Auber, Daniel 118, 144
Aubin, Tony 189
Aulos 19
Auric, Georges 187

BBC 309
Bach, Carl Philipp Emmanuel 79, 90, 91, 92
Bach, Johan Christian 89, 90
Bach, Johann Christoph 78
Bach, Johann Sebastian 36, 54, 65, 67, 71, 75, 76, 79, 80, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 104, 105, 192, 206
Bach, Wilhelm Friedmann 78, 79
Badings, Henk 243
Balakiref, Mili 149, 150
Balalayka 279
Ballad 32, 33
Banco 194
Bando 290
Bando-mızıka 294
Bannister, John 68
Baran, İlhan
Barber, Samuel 235
Barbieri, Francisco 156
Barcarolle 129
Bardi, Giovanni 45
Barok 63, 88
Bax, Arnold 178
Bizet, Georges 117, 141
Blacher, Boris 242
Bloch, Ernest 107, 188
Blockflöte 287

Blomdahl, Karl Birger 243
Blow, John 50, 51
Blues 193, 195
Bartok, Bela 180, 198, 200, 232, 246, 249
Basson (Bak: Fagot)
Basso continuo 47, 48, 61, 67, 90
Baudelaire 174
Bax, Sir Arnold 178
Beatae Mariae Virginis 28
Beck, Conrad 243
Beethoven, Ludwig von 62, 70, 76, 98, 111, 112, 113, 114, 123, 132, 135, 154, 192, 206, 268
Bel canto 117, 118, 119, 120, 122 139, 140
Bell, Alexander Graham 303, 304
Bellini, Vincenzo 119, 127
Bentzon, Niels Vigo 244
Berg, Alban 215, 216, 217, 218
Bergamo, Ferlandis da 288
Berio, Luciano 248
Berliner, Emil 303
Berlioz, Hector 115, 117, 123, 129, 131, 132, 149, 173, 224, 270, 272, 278, 286
Bernacchi, Antonio 121
Billings, William 157
Binchois, Gilles 33
Blumel 289
Bloch, Ernest 179
Boccacio 32
Boccherini, Luigi 94, 100
Boehm 278, 288
Boethius 21, 24
Boieldieu, François 117
Boismortier, Bodin de 80
Bolden, Buddy 195
Bologna, Jacopo da 32
Bologna Konservatuarı (Bak: Konservatuarlar)
Bononcini, Giovanni Maria 25
Bordes, Charles 147
Borguy 291
Borodin, Aleksander 152, 153, 175
Borrel, Eugène 251
Boulanger, Lili 184
Boulanger, Nadia 234, 252, 254
Boulez, Pierre 175, 230, 231
Brahms, Johannes 76, 121, 127, 128, 132, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 171, 199, 288
Brant, Henry 234
Brecht, Bertholt 242
Breitkopf, Gottlop Immanuel 361
Briard, Etienne 300
British Broadcasting Company (Bak: BBC)
Britten, Benjamin 246
Britton, Thomas 68
Bruckner, Anton 164
Brudieu, Juan 39
Buğ 291
Bull, John 301
Burney, Charles 269
Burzio, Nicolo 299
Bush, Alan 246
Bussotti, Sylvano 249
Busoni, Ferrucio 207, 224, 228
Bussine, Henri 145
Buxtehude, Dietrich 65, 66, 77
Buyton, Van 301
Bucher, Georg 217
Bülow, Hans von 266, 279
Byrd, William 38, 39, 62, 300

Caccini, Giulio 46, 47, 48, 52
Cafarelli 120
Cage, John 259
Camerata 46
Campion, Thomas 54
Cantus firmus 27, 29
Cantus gemelli 27
Canzone 56, 64
Canzoni per sonar 56
Caplet, André 184
da Capua 82
Carissimi, Giacomo 49
Carpenter, John Alden 179, 198
Carter, Elliot 234

Caruso, Enrico 308
Cascia, Giovanni da 32
Casella, Alfredo 179
Castéra, René 147
Castillon, Alexis de 147, 249
Castrato 120, 121
Cavalieri, Emilio del 48, 53
Cavalli, Pietro 48
Cavos, Catterino 149
Caz 48, 54, 191, 192
Cendrars, Blaise 196
Cesti, Marc Antonio 48
Cervantes 48
Chabrier, Emmanuel 143
Chailley, Jacques 263
Chalumeau 53, 62
Champs-Elysées 203
Chambonières, Jacques
Champion de 62
Chanson 33, 39, 41
Charlemagne 26
Charpentier, Gustave 141
Charpentier, Marc-Antoine 49
Chausson, Ernest 146
Chauvinisme 144
Chavez, Carlos 247
Cherubini, Luigi 109
Chopin, Frédéric 126, 129, 130
Choragus 277
Chorale prelude 65, 66, 77
Chorley, Henry Fothergill 269
Chromatisme 137
Clarembault, Nicolas 80
Clarke, Jeramiah 280
Clavecin (Bak: Klavsen)
Clavicembalo 61
Clavier à la lumière 180
Clementi, Muzio 107, 131, 192
Cocteau, Jean 187, 189, 196
Coda 183
Coindreau, Pierre 147
Coloratura 21
Collan, Karl 157
Collegia musica 68
Columbia Kumpanyası 303, 304
Commedia dell'Arte 46
Comte, Auguste 174
Concerti da chiesa 60
Concertino 60
Concerto grosso 60, 77, 86
Concerts spirituels 69
Conductus 28
Confucius 14
Conservatoire internationale de musique 265
Constantine 25
Copland, Aaron 235
Coquard, Arthur 146
le Corbusier 226
Corelli, Arcangelo 57, 58, 60, 64 72, 77, 80
Corno di bassetto 288
Corrette, Michel 80
Cortot, Alfred 265
Couperin, François 54, 62, 71, 75, 79, 81
Courante 54
Coussemaker 263
Cowell, Henry 235
Cramer, Johann Baptist 108, 110
Cras, Jean 147
Cristofori, Bartolomeo 106, 107
Cros, Charles 303
Cross, Thomas 301
Cui, César 150
Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası 294
Curtis Musiki Enstitüsü 266
Czerny, Carl 108, 130
Çan 289
Çaykovski, Peter İlyiç 152, 153, 154, 206, 240, 241
Çeng 291
Dalayrac, Nicolas 117
Dalcroze, Jaques 242
Dallapiccola, Luigi 244
Dandelot, Georges 252
Dante 32
Dargomijski, Aleksander 150

Dart, Thurston 263
Daudet, Alphonse 141
Daquin, Claude 80
Davis, Miles 197
Davul 52
Debussy, Claude 79, 127, 136, 141, 146, 153, 173, 174, 198, 200, 216, 224, 271
Declamation 45
Delannoy, Marcel 189
Delibes, Leo 117, 143
Delius, Frederick 177
Deller, Alfred 121
Delvincourt, Claude 189
Denner, Johann Christoph 288
Descartes 44
Désormière, Roger 189
Devozione 46
Dionisos 20
Discant 27
Dissonance 88
Dittersdorf, Carl Ditters von 93
Dizisel yazı 211, 215
Doğaçtan çalış 15, 47, 61, 120, 177 191, 192
Dohnnanyi, Ernest van 246
Donatello 45
Donizetti, Gaetano 119
Doret, Gustave 243
Dostoyevski 149
Dowland, John 54
Dramma per musica 44
Dubois 145, 147
Duet 48
Dufay, Guillaume 33
Dukas, Paul 184
Dunstable, John 32, 33
Duparc, John 32, 33
Duparc, Henri 145, 146, 147
Durante, Francesco 82, 121
Durey, Louis 187
Durko, Zlost 249
Dutilleux, Henri 189
Dühül 291
Düzenleyici (Arranger) 193
Dvorak, Antonin 155, 245

Eastwood, Thomas 247
Ebersdorff, Peter von 293
Eöner, Wolfgang 65
Ecole normale de musique 252
Echoi 21
Edison, Thomas 303, 304
Eflâtun 14, 19
Egk, Werner 242
Eimert, Herbert 227
Einstein, Alfred 263
Eisenstein, Sergei 313
Eldridge, Roy 197
Elgar, Sir Edward 177, 178, 309
Eliot, T. S. 196
Ellington, Duke 196, 197
Emerson 233
Enesco, Georges 245
Erasmus 34
Erkin, Ulvi Cemal 251
Eserciżi 71
Evripides 20
Expressionisme 320

FM 307
Fagot 29, 288
Falla, Manuel de 156
Fancy 61
Fantasia 34, 49, 61, 62
Farina, Carlo 58, 59
Farinelli 120
Fasch, Johann Friedrich 284
Fauré, Gabriel 127, 145, 147, 149, 251
Feldman, Morton 231
Felemenk Okulu 33, 40
Fetis 263
Fırat, Ertuğrul 253
Field, John 130
Firnis 20
Flajole 286
Flecha, Mateo 39
Flotow, François de 118
Flüt 19

Flügelhorn 289
Fonograf 302
Forkel, Johann Nikolaus 263, 270
Forme cyclique 126, 145
Fornsete, John 29
Fortner, Wolfgang 241
Fra Angelico 44
Franck, César 145, 146, 147
France (Kolonyalı) 28
Franco (Parisli) 28
Francoeur, Louis Joseph 80
Fransız-Belçika Okulu 59
Fransız Operası 115, 118
Friedrich (Prusya kralı) 90, 109
Frescobaldi, Girolomo 64, 65, 77
Froberger, Johann Jacob 65, 77
Fry, William Henri 61, 158
Fuga 35, 42, 64, 76, 240
Furtwaengler, Wilhelm 209, 210
Fust, Johann 299
Fux, Johann Josef 49
Fver, Conrad 299

Gabrieli, Andrea 58, 64
Gabriel, Giovanni 56, 64
Gade, Niels 157
Gagaku 16
Galileo 44
Gamelan orkestrası 14, 18, 167, 279
Gazi Eğitim Enstitüsü (Bak: Konservatuarlar)
Gazimihal, Mahmut Ragıp 290
Gebrauchsmusik 209
Geminiani 60
Georg, Stefan 213
Gershwin, George 190, 197, 256
Gerson, Charlier de 299
Gesammtkunstwerk 136
Gesualdo da Venosa 37, 38, 39, 206
Gevaert 263
Gibbson, Orlando 38, 62, 301
Gigue 54, 215
Gillespie, Dizzy 197
Gilmore, Patrick 295
Ginastera, Alberto 247
Gitar 194
Glazunof, Aleksander 152
Glière, Reinhold 238
Glinka, Mihayl İvanoviç 149, 150
Glissando 58, 193
Glück, Christoph Willibald 82, 83, 84, 87, 93, 99, 104, 110, 114, 280
Goethe 100, 133, 135
Gogol 149
Goldman, Edwin Frank 295
Golestan, Stan 245
Gong 18, 291
Goossens, Eugene 178
Gossec, François-Joseph 109, 291
Gotik Çağ 29
Gothique 63
Gottschalk, Louis Moreau 158
Goudimel, Claude 35
Gounod, Charles 110, 117, 141, 142, 148
Gradus ad Parnassum 108
Gramophone Kumpanyası 309
Granados, Enrique 156
Graph yöntemi 231
Gregor (Papa) 26
Gregor melodileri 26, 28, 29, 33, 63, 179, 192
Gresner (Dresdenli) 288
Grieg, Edvard 156
Griffes, Charles Tomlinson 178
Grofe, Ferde 190
Gropius, Manon 218
Growl 194
Grünewald, Mathias 210
Guarnieri, Camargo 247
Guido d'Arrezzo 24, 28
Gutenberg 299

Haba, Alois 232, 245
Haçaturyan, Aram 238, 241, 230
Haendel, Friedrich Georg 54, 65, 71, 72, 73, 74, 82, 84, 85, 86, 120, 121, 136, 192, 280

Halévy, Fromental 118
Halil 22
Hallen, Johann Andreas 157
Han hanedanı 14
Han, Ulrich 299
Hanslick, Eduard 263, 270
Harper 30
Harpsichord 61
Harsanyi, Tibor 246
Hasasra 22
Hassler, Hans Leo 35, 37, 39
Hauer, Matthias 211
Hawkins, Coleman 197
Hawkins, Sir John 263
Haydn, Franz Josef 55, 56, 62, 70, 71, 87, 89, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 112, 122, 124, 126
Haymarket Theater 84
Hellertion 227
Helmholtz Hermann von 261
Henderson, Fletcher 197
Henry IV 46
Henry VIII 293
Henze, Hans Werner 242
Hérold, Louis 117
Hillbily 195
Hiller, Johann Adam 269
Hindemith, Paul 207, 208, 209, 210, 243, 246, 267, 295.
Hines, Earl 197
Historicus 48
Hobbes 44
Hodéir, André 197
Hoffmann, E.T.A. 270
Hoffmannstahl, Hugo von 100, 102, 170
Hoger 26
Holst, Gustav 178, 234
Holzbauer, Ignace 84, 285
Homeros 20
Honegger, Arthur 187, 188, 198, 243.
Hopkinson, Francis 157
Horn (Passaulu) 288
Hrenikof 238
Hu kya 291
Huang Çong 15
Huang Ti 15
Hucbald 26
Hudson, Henry 44
Hugo, Victor 133
Hummel, Johann Nepomuk 108
Hyatt-King, Alex 263

Ibert, Jacques 139, 252, 313
İbni Batuta 291
İbsen 216
İkili orkestra 281
İkinci Felemenk Okulu 33
İmpressioniste 79
Indy, Vincent d' 146, 147, 184, 224
İngiliz kornosu 281
İnnungen 293
İpolitof-İvanof, Mihayl 238
İreland, John 178
İsaak, Heinrics 45
İspanyol Okulu 154
İstanbul Belediye Konservatuarı (Bak: Konservatuarlar)
İtalyan operası 83, 118, 119
İvanof, Mihayl 154
Ives, Charles 232, 233, 234, 256
İzmir Konservatuarı (Bak: Konservatuarlar)

Jacop, Maxime 189
Janacek, Leos 155, 245
Jannequin, Clement 35
Johannes (Garlandia'lı) 28
Jolivet, André 181, 189
Jomelli, Nicola 82
Juilliard Musiki Okulu 206
Juilliard kuarteti 251

KDKA 309
Kagura 16
Kalomiris, Manolos 245
Kantat 54
Kantele 297
Kastanyet 290

Kaşgarlı Mahmut 291, 292
Keiser, Reinhard 49
Keman 55, 58, 61
Ken 18
Kerll, Johann Caspar 49
Kin 16
King Fang 15
Kinnor 22
Kircher, Athanasius 263
Kirchner 213
Kitara 19, 20
Klarinet 194, 294
Klâsik Çağ 91, 92, 197
Klavikord , 52, 106
Klavsen 52, 54, 60, 62, 90, 108, 267
Klimt 213
Klosé, Hyacinthe 288
Kodalli, Nevit 254
Kodaly, Zoltan 180, 201
Koenig, Gottfield Michael 227
Kokoschka 213
Konserto 52, 60, 90
Kontrabas 194, 279
Kontrapuanta 85, 86, 87, 240
Korno 194, 289
Kornet 53
Koro 81, 241
Koto 16
Kochel, Dr. Ludwig 105
Kös 291
Krenek, Ernst 242
Krieger, Adam 67, 68
Ksenakis, Yanis 246
Ksilofon 18, 289
Ktesibios 63
Kuartet 96
Kurtag György 249
Kuhnau, Johann 62, 67, 74
Küvrük 291

La Hale, Adam de 30
Labey, Marcel 147
Lajtha, Laszlo 246
Lalo ,Edouard 117, 142, 148
Lamartine 133
Landini, Francesco 32
Lang, Paul Henry 263
Laparra, Raoul 251
Larsson, Lars-Erik 243
Lassus, Orlandus 41, 42
Lavta 47, 52, 53, 54, 55, 56, 286
Leclair, Jean-Marie 59, 81
Léger, Fernand 311, 234
Léhar 144, 256
Leibowitz, René 135
Leitmotiv 136, 137, 174
Lekeu, Guillaume 147
Leo, Leonardo 121
Leonardo da Vinci 45
Leoncavallo, Ruggiero 139, 140
Leoninus 28, 224
Lesueur, Jean François 110
Letelier, Alfonso Llona 247
Levit 22
Lewis, Sinclair 196
Lidya 20
Liebermann, Rolf 198
Lied 39, 67, 68, 124
Ligeti, György 249
Lir 52, 286
Liszt, Franz 125, 129, 133, 135, 137, 155, 158, 181, 266
Liu 15
Locke, John 44, 70
Loeffler, Charles Martin 178
Louis XIV 294
Lucas, Pierr 265
Luening, Otto 227
Lully, Jean Baptiste 50, 51, 80, 81, 82, 278, 293
Lunceford, Jimmy 196
Luther, Martin 31, 35, 36, 37
Lutoslawski, Witold 249
Lyadof, Anatol 152

MacDowell, Edward 158
Machaut, Guillaume de 31, 33
Madame de Pompadour 82
Maderna, Bruno 248

Madrigal 32, 34, 38, 46, 47, 50, 64, 68
Maeterlinck 175
Magnard, Alberic 147
Magrefa 22
Mahler, Gustav 127, 158, 170, 164, 166, 167, 208, 224
Mahori 18
Majör dizi 44
Malipiero, Gian-Francesco 244
Mancini, Giambattista 122, 256
Manfredini 72
Mann, Thomas 238
Mannheim Okulu 59, 92, 95, 100, 282, 285, 286, 287
Manyetofon musikisi 227, 228, 229, 271
Marchand, Louis 80
Marenzio, Luca 38
Marlow 38
Martenot 227
Martin, Frank 243
Martini, Giovanni Battista 94, 263
Martinu, Bohuslav 245
Marx, Josef 252
Mascagni, Pietro 139
Masque 50
Massenet, Jules 140, 141, 145 173, 224
Mattheson, Johann 269
Mazarin, Marguerite 308
Mazurka 129
Medici, Lorenzo da 44, 46
Medici, Marie da 46
Mehter musikisi 292, 294
Méhul, Etienne Nicholas 109, 117
Melartin, Erkki 157
Mendelssohn, Felix 73, 75, 78, 127, 128, 132, 266, 288
Menotti, Gian-Carlo 236, 246
Menuetto 51, 215
Merulo, Claudio 64
Messager, André 149
Messiaen, Olivier 230
Metropolitan Operası 308
Meyerbeer, Giacomo 118, 119, 141
Michelangelo 42
Mignone, Francisco 247
Migot, Georges 189
Milhaud, Darius 183, 197, 198, 232, 313
Milloecker 144
Milton 44, 62
Minnesinger 30
Minör dizi 44
Missa 31, 41, 42, 43
Miyaskovski, Nikolai 239, 241
Molière 51
Monodie 51
Monsigny 117
Monteaux, Pierre 204
Monteverdi, Claudio 38, 47, 48, 51, 52, 54, 57, 279
Moore, Douglas 236
Morley, Thomas 38, 301
Moscheles 266
Motet 29, 36, 41, 62, 64
Mottl, Felix 266
Mozart, Leopold 101
Mozart, Wolfgang Amadeus 55, 56, 62, 70, 74, 76, 87, 88, 89, 90, 92, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 118, 121, 122, 126, 127, 128, 173, 192, 206, 280, 282, 285, 286, 288
Mozarteum 266
Muffat, Georg 65
Murger, Henri 140
Musicologie 260
Musorgski, Modest 151, 152, 175
Müzika-i Hümayun 267
Mystère 46-50

Nakkarehane 290
Napoleon 112
Nefir 291
Nardini 72
Neo-classicisme (Bak: Yeni klâsikçilik)

Neri, Filippo 48
Neuma 22, 25, 26, 28
Neumatique 24
Nevel 22
Newman, Alfred 313
Newton 44
Niedermayer okulu 148, 265
Nielsen, Carl 157, 244
Nietzsche 168
Niger, Franciscus 299
Nikola (Çar) 294
Nocturne 129
Nogaku 16
Nono, Luigi 245, 248
Notre Dame 28, 29, 32
Nystroem, Gösta 121, 243

Oberlin, Russell 121
Oboe da Caccia 288
Obrecht, Jakob 34, 45
Obua 194, 279
Ockeghem, Johannes 33, 34, 45
Oda Orkestrası 282
Offenbach, Jacques 143
Olmeda, Federico 156
Omofoni 87
Ondes 227
Opera 44, 51, 73, 74, 82, 83, 97, 98, 99, 123, 126, 138
Oratoryo 44, 48, 74, 85, 86, 98, 216
Orff, Carl 241
Org , 31, 53, 63, 65
Organum 14, 26, 27
Original Dixieland Jass Band 196
Orkestra 52, 53
Ottoborini (Kardinal) 72

Pachelbel, Johann 65, 77
Paganini, Niccolo 127, 128, 129
Paine, John Knowles 158
Palazzo corsi 42
Palestrina, Pierluigi da 40, 41
Palmgren, Selim 157
Pan boruları 287
Pannain, Guido 204
Paris Operası 50, 142
Paris Üniversitesi 28
Parker, Charlie 197
Passion 77
Passos, John dos 196
Pasticcio 83
Pathée Kumpanyası 303
Pedrell, Felipe 156
Pelog 18
Penderecki, Krzystof 249
Pentatonik dizi 15
Pergolesi, Giovanni Battista 82, 99
Peri, Jacopo 46, 47, 48, 52
Perotinus 29, 224
Perrin 264
Pes davul 294
Petrarca 32
Petridis, Petros 245
Petrucci, Ottavio dei 299
Pfitzner, Hans 170
Philidor 69, 117
Picabia, Francis 196
Piccolo 57, 281
Pijper, Willem 243
Pincherle, Marc 263
Psychologie 261
Pip-hat 18
Piston, Walter 234, 236
Pitagoras 262
Pitt, Percy 309
Piyano 63, 65, 108, 111
Pizzetti, Ildebrando 244
Pleyel, Henri Cliquet 189
Plutarkhos 262
Pochette 57
Polonaise 129
Ponchielli, Amilcare 139, 140
Popof 239
Popular song 193
Porpora, Nicola 121
Poulenc, Francis 181, 187
Praetorius, Michael 37, 53, 67
Prés, Josquin des 34

Prevost, Abbé 140
Prokofiyef, Sergey 187, 238, 239, 240, 246, 313
Proletarya 239
Puccini, Giacomo 139, 236, 140, 246
Purcell, Henry 49, 50, 62
Puskin 149

Quantz 287
Quadrille 194

Raga 17
Rahmaninof, Sergey 130, 154, 238
Raleigh, Sir Walter 38
Rameau, Jean-Philippe 62, 71, 73, 75, 79, 81, 82
Raval, Sebastian 39
Ravel, Maurice 79, 130, 151, 180, 181, 196, 252
Rawsthorne, Alan 246
Rebab 18
Recitativo 15, 16, 46, 48, 50, 61, 81, 83, 139
Recorder 287
Reger, Marx 170, 207, 208
Reinagle, Alexander 157
Reinken 67
Rellstab, Johann 270
Respighi, Ottorino 179
Rey, Cemal Reşit 251
Ricercare 35, 64
Richter, Franz Xavier 93, 285
Riegger, Wallingford 235
Rimbaud 174
Rimington 180
Rimski-Korsakof 150, 151, 152, 174, 181,
Rinuccini 46, 67
Rivier 181
Rochlitz, Johann 270
Rococo 63, 98
Roerich, Nicolas 204
Rolland, Romain 224
Roma ödülü 181
Romantik çağ 91, 109
Rondeau 34
Ropartz, Guy 147
Rore, Cyprien de 37
Rosenberg, Hilding 243
Rosenmüller 67
Rosseter, Philip 54
Rossini, Giacchino 118, 119, 120, 264, 264
Rousseau, Jean-Jacques 82, 83, 87, 98, 99, 112
Roussel, Albert 184, 185, 224, 243
Rozsa, Miklos 313
Rubinstein, Anton 153
Rubinstein, Nikola 153
Ruckers ailesi 61
Ruimento, Pedro 39
Rupff, Conrad 35
Rus beşleri 150, 152
Rysager, Knudage 244

Sacra rapphesentazione 46
Sadeler 301
Safo 20
Saint-Saens, Camille 142, 145, 204, 309
Saksofon 289
Salendro 18
Salo, Gaspara da 57
Samavadi 17
Sammartini, Giovanni Battista 94, 100
Sarabande 54
Sardou, Victorien 140
Sarette, Bernard 264
Sarusafon 288
Sarrus 288
Satie, Erik 186, 188, 224
Sauguet, Henri 189
Sauter, Eddie 197
Sauveur 263
Sax, Adolphe 288
Saygun, Adnan 251
Scarlatti, Alessandro 48, 49, 50, 51
Scarlatti, Domenico 62, 64, 71,

72, 73, 74, 107
Schaeffer, Pierre 228
Scheidt, Samuel 67, 77
Schein, Johann Hermann 37, 67, 77
Schiller 100, 132, 135
Schmitt, Florent 184, 204
Schobert, Johann 95, 96
Schoenberg, Arnold 136, 166, 206, 211, 213, 216, 243
Schoeffer, Peter 299
Schoeffer, Peter (Oğul) 300, 227 228
Schola cantorum 147, 265, 224
Schubarth, Christian 270
Schubert, Franz 68, 124, 127
Schumann, William 235, 266
Schumann, Clara Wieck 132
Schumann, Robert 68, 75, 76, 128, 129, 131, 216, 270
Schütz, Heinrich 66, 67, 77
Scott, Leon 178
Scribe, Eugéne 118
Searle, Humphrey 246
Secco 50
Seh 16
Senefelder, Alois 302
Senfoni 50, 73, 97, 98
Senfonik bale 143
Senfonik şiir 133, 154
Sequentia 27
Serly, Tibor 202
Sessions, Roger 235
Shakespeare 44, 133, 135
Shaw, George Bernard 271
Sibelius, Jan 157, 158, 240
Sigismund 293
Silbermann, Gottfried 106
Simone, Veruvio 301
Sinangil, Ali Doğan 254
Sinding, Christion 156
Singspel 123, 269
Sitar 18
Sitwell, Edith 189
Skalkottas, Nikola 245
Skryabin, Aleksander 130, 172, 180
Smetana, Bedrich 154, 155
Smith, Adam 70
Smith, Bill 198
Société Nationale de Musique 145
Sokrates 112
Somis 59
Somut Musiki 227, 228
Son organisé 227
Sonat 52, 55, 58,71, 92, 100
Sonat allegro 55, 57
Sonata da Camera 55, 56
Sonata da Chiesa 56
Sousa, John Philip 38
Spenser 38
Spinet 61
Spinetti 61
Spiritual 124, 125, 191
Spohr, Ludwig 124
Spontini, Gasparo 119
St. Thomas Kilisesi 266
Stamitz, Johann 73, 90, 93, 94 285
Stamitz, Johann Anton 93
Stamitz, Karl 99
Steiner, Max 313
Stereofoni 304, 305, 306
Stilo rappresentativo 46
Stockhausen, Karlheinz 207, 220, 227, 248
Storyville 195, 196
Stradivari, Antonio 58
Straeten, Van der 263
Strauss, Johann 137, 224, 256
Strauss, Richard 124, 158, 168, 170, 199, 208
Stravinski, Igor 113, 153, 173, 168, 200, 202, 206, 232, 246
Sturm und Drang 100
Stylisation 55
Suite 40, 56, 57
Suppé 56, 144
Süit 76, 217
Süleyman 22

Svendsen, Johann 156
Sweelinck, Jan 35, 64, 77
Swing 191
Symphonie Concertante 95
Syrinx 287
Symbolisme 173
Szymanowski, Karol 179
Şebalin 239
Şi Huang 14
Şofar 22, 289
Şostakoviç, Dimitri 151, 238, 240, 241
Şruti 17

Tabil 290, 291
Tabilhane 291
Tabla 18, 291
Tailleferre, Germaine 187
Tainter, Charles Sumner 303
Tala 18
Tallis, Thomas 37, 62, 300
Tambura 18
Taneyef, Sergey 154
Tartini, Guiseppe 71, 72, 73, 74, 263
Tate, Nahum 50
Taverner, John 37
Telefunken Kumpanyası 308
Teleman, Georg Philipp 69, 71, 73, 74
Tembal 289
Theremin 227
Thibaud, Jacques 252
Thomas, Ambroise 118
Thomson, Virgil 173, 190, 276
Thoreau 232
Timoteos 20
Tiomkin, Dimitri 313
Tippett, Michael 246
Toccata 55
Toch, Ernst 242, 313
Tone clusters 235
Torelli, Guiseppe 59, 73
Tosi, Pietro 122
Trautonium 227
Tremolo 58
Trio 47, 215
Trio-Sonat 80
Tristano, Lennie 197
Tromben 194, 289
Trompet 194, 289
Tropus 27
Troubadour 30
Trouvère 30
Tuba 289
Tuckey, William 150
Turgenyef 149
Tutti 90
Tümrük 291
Tyndall 263

Usmanbaş, İlhan 252
Ussachevsky, Vladimir 227, 229
Ud 54
Uvertür 50, 51
Üçgen 294
Üçlü orkestra 281
Ün, Ekrem Zeki 252

Vadi 17
Valabrega, Cesare 263
Valenzuela, Pedro 39
Varèse, Edgar 147, 173, 207, 222, 223, 224, 225, 227, 256
Variation 42, 62, 183
Vecchi, Orazio 46
Venosa da Gesualdo 37
Verdi, Guiseppe 136, 138, 139
Verismo 141, 139
Verlaine 174
Viadana, Ludovico 59
Vibrato 193
Vibrafon 194, 289
Victor Kumpanyası 303
Victoria, Tomas Luis de 41
Villa Pedro 39
Villancico 39
Villa Lobos, Heitor 247
Vina 18
Viol 33, 53, 56, 57

Virelais 33
Virginal 38, 61
Vitali 57
Vitry, Philippe de 31
Vivadi 17
Vivaldi, Antonio 59, 71, 73, 74, 75, 77, 261
Viyol 286
Voltaire 70, 81
Vuillermoz, Emile 226
Vulpius, Melchior 37

Wagner, Richard 84, 122, 134, 135, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 146, 155, 157, 174, 202, 213, 216
Wagner Tubası 290
Waller, Fast 197
Walsh, John 301
Walther, Johann 35, 189, 313
Walton, William 189, 312
Watteau 79
Waxmann, Franz 313
Weber, Carl Maria von 122, 123, 204, 270, 302
Webern, Anton 173, 206, 219, 220, 221, 222, 223, 245.
Weelkes, Thomas 38
Weill, Kurt 242
Widor, Charles-Marie 189, 224
Wilbye, John 39
Wilde, Oscar 216
Willaert, Adrian 34. 37
Williams, Ralph Vaughan 170, 177
Wiren, Dag 243
Wolf, Hugo 164, 271

Yaylı Kuartet 100
Yeni Klâsikçilik 206
Yeni Orlean 195
Yırağ 291
Young, Lester 197
Ysaye, Eugene 146

Zemlinsky, Alexander von 212
Zerlino, Gioseffo 34, 35
Zil 290
Zilçal 22
Zola, Emile 141
Zuckmayer, Eduard 267
Zurna 19, 291

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 5

İKİNCİ BASKININ ÖNSÖZÜ 8

GİRİŞ : ESKİ UYGARLIKLARDA MUSİKİ 11
- Çin ve Japon Musikileri 13
- Hint Musikisi 17
- Mısır ve Grek Musikileri 19
- Bizans ve Yahudi Musikileri 21

TEKSES'ten ÇOKSES'e 23
- Notalama 23
- Gregor Melodileri 25
- Çokses Gelişiyor 27
- Halk Musikisi ve "Yeni Sanat" 30
- Çoksesin "Altın Çağ"ı 32
- Reform ve Etkileri 35
- Madrigal Yaygınlığı 37
- Palestrina ve Lassus 40

ON YEDİNCİ YÜZYIL : EVRİM HAZIRLANIYOR . . . 44
- Opera ve Oratorya 45
- İtalya Dışında Opera 49
- Çalgılar ve Çalgı Musikisi Biçimleri 51
- Sanat Biçimine Doğru 55
- Keman Yapımı ve Musikisi 57
- Klavsen Musikisi 60
- Org Musikisi 63
- Almanya'da Din Musikisi 65
- Musiki Halka Yöneliyor 68

ON SEKİZİNCİ YÜZYILIN İLK YARISI : YÖNTEMLER ÖZETLENİYOR 70
- Scarlatti ve Vivaldi 71
- Telemann ve Bach 74
- Rameau ve Couperin 79
- Gluck ve Haendel 82

ON SEKİZİNCİ YÜZYILIN İKİNCİ YARISI : YENİ BİR TÜME VARIŞ 87
Bach'ın Oğulları 89
Mannheim Okulu 91
Haydn 96
Mozart 101
Piyano Gelişiyor 106
Fransız Devriminde Musiki 109

ON DOKUZUNCU YÜZYIL : BİREYSEL BİLİNÇ ÇAĞI . . 110
Beethoven 112
Berlioz ve Fransız Operası 115
Rossini ve İtalyan Operası 118
Weber ve Alman Operası 122
Schubert 124
Mendelssohn ve Paganini 127
Chopin, Schumann ve Liszt 129
Wagner 134
Operada Gerçekçiliğe Doğru 138
Fransa'da Ulusal Bilinç 144
Rusya'da Ulusal Musiki 149
Çek, İspanyol ve Skandinav Okulları 154
Amerika'da Romantism 157
Brahms, Mahler ve Strauss 158

YİRMİNCİ YÜZYIL : DENEYLER ÇAĞI 171
Debussy ve İzlenimcilik 173
Öbür İzlenimciler 177
Ravel ve Ötesi 180
Satie ve "Altılar" 186
Caz Musikisi ve Doğaçtan Çalış Sanatı 191
Bartok ve Köy Musikisi 198
Stravinski'nin Çelişik Durumu 202
Hindemith ve Yeni Klâsikçilik 206
Schoenberg ve Dizisel Yazı 211
Alban Berg 215
Anton Webern 219
Varèse ve Yeni Ses Dünyaları 222
Elektronik ve Somut Musikiler 227
Charles Ives ve Amerikan Musikisi 231
Sovyet Rusya'da Bestecilik 237

Türlü Ülkelerde Musiki 241
Türkiye'de Bestecilik 250
Sanat Musikisinin Sonu mu? . . . . . ???

EK BÖLÜMLER : MUSİKİNİN TÜRLÜ ALANLARI, SORUNLARI, KONULARI 260
Musiki bilimi 260
Konservatuarlar 264
Musiki Tenkidciliği 267
Yorumculuk 271
Orkestra Yöneticiliği 275
Orkestra 279
Oda Musikisi 282
Çalgılar 286
Bando Musikisi 290
Halk Musikisi 295
Nota Basımı 299
Fonograf ve Plâk Yapımı 302
Radyo ve Musiki 306
Sinemada Musiki 310

DİSKOGRAFYA 314
Orta Çağ ve Renaissance 314
Barok ve Klâsik 315
Romantik 315
Yirminci Yüzyıl 316
Caz 317

BİBLİOGRAFYA 318

GÖSTERGE 321



Musiki Tarihi denince, akla gelen elbette ki bizim Batı müziği dediğimiz, gerçekte bugün dünya uygarlığının ortaklaşa malı olmuş bir müziğin tarihidir.

Bu konudaki yetkisini yalnız yurdumuzda değil, dış ülkelerde de, özellikle Amerika'da kabul ettirmiş, Rockfeller bursunu kazanmış, Colombia Üniversitesinin Master of Arts diplomasını almış, birçok ağırbaşlı dergi ve gazetelerde müzik üzerine incelemeleri çıkmış, besteleri plâklara geçirilmiş, Amerika'nın Sesi Radyosunun sanat konuşmacılığını ve büyük bir plâk fabrikasının sanat müşavirliğini yapmış bulunan İlhan Mimaroğlu bu konuyu ana çizgileriyle ele alarak şu eseri meydana getirirken çoksesli musikiden önceki çağların musikisini de özetlemiş ve kitabın sonunda musikinin büyük sorunları üzerinde durmuştur.

Musiki Tarihi konusunda dilimizde ilk defa olarak bu mükemmellikte bir eser yayınlanmıştır. İkinci baskısında yenibaştan elden geçirilmiş olan bu kitabın musikiyi seven ve onun yüzyıllar boyunca süren serüveniyle ilgilenen herkesin yararlanacağı bir nitelik taşıdığına inanıyoruz.

150 lira