ilhan mimaroğlu

müzik tarihi



Varlık

İLHAN MİMAROĞLU

*

MÜZİK TARİHİ

Bilgi Dizisi: 16
Varlık Yayınları: 385
Beşinci basım: 1995

ISBN 975-434-046-3

Kapak: Ekin Nayır
Ofset hazırlık: Varlık Yayınları/ Moonstar Grafik
Baskı: Kurtiş Matbaası

VARLIK YAYINLARI A.Ş.
Cağaloğlu Yokuşu 40/2, 34440 Cağaloğlu/ İstanbul
Tel: 522 69 24 - Faks: 512 95 28

İLHAN MİMAROĞLU

Müzik Tarihi

Varlık yayınları

YAZARIN ÖBÜR KİTAPLARI:

Amerika Sesleri (Doğuş Basımevi, 1965)
Caz Sanatı (Yenilik Yayınları, 1958)
Onbir Çağdaş Besteci (Forum Yayınları, 1961)
Günsüz Günce (Pan Yayıncılık, 1989)

İLK BASKININ ÖNSÖZÜ

İki yüz şu kadar sayfa içinde bir musiki tarihi! Bana sorarsanız çok uzun. Çok kısa diyecekler de çıkabilir ama. Bir musiki tarihinden ne istediğine bağlı. Başlangıçlardan bugünlere bütün olayların uzun uzun anlatılması isteniyorsa, üç 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.

Bir 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 tarihi 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 ansiklopedisi 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 Senfonisi'nin son bölümünde) Mehter musikisi yankılarına rastlanması 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 kitapta 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 başlasın, kitap görevini yerine getirmiş demektir.

İlhan K. MİMAROĞLU
Moda, İstanbul, Ocak, 1961

İKİNCİ BASKININ ÖNSÖZÜ

"Musiki Tarihi"ni bundan dokuz yıl önce nasıl yazdığımı unutamam: Kolaylıkla, istekle, sevinçle. Aradan geçen yıllardan sonra kitabı yeniden ele aldığımda 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 bulamayacağım 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 geceli gündüzlü bir çalışmanın sonucunda 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, bir şeyler yitirdim aradan geçen yıllar boyunca. Bu ikinci baskıya eklediğim tümcelerde, bilgilerde, bölümlerde bu yitirişin nedenlerini sezinleyebilirsiniz. Söyleyeyim 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 yaz-

dığımda bu kitabı, öz Türkçe kullanmakta aşırılığa gittiğimi söyleyenler 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 gündeki 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

ÜÇÜNCÜ BASKININ ÖNSÖZÜ

Birkaç gözlem:

1. Kitabın ilk baskısıyla ikincisi arasında dokuz yıl, ikincisiyle üçüncüsü arasında on sekiz yıl geçti. Bu ölçüye göre dördüncü baskı üçüncüden 36 yıl sonra, beşinci baskı dördüncüden 72 yıl sonra yapılacaktır

2. Üçüncü baskıda kitabın adı "Musiki Tarihi" yerine "Müzik Tarihi" oldu. Gerekçe: Çoğunluğun "musiki" yerine "müzik" demesi. Böylece, Osmanlıca bir sözcüğün yerini Fransızcası aldığında o sözcük Türkçeleşmiş oluyor. Çoğunluğun dediğine uyarak değiştirdiğim başka sözcükler de var. Çoğunluğun ne diyeceğini bilemediği sözcüklerse olduğu gibi duruyor.

3. Kitaba bu kez, her nedense, "Müzik Geçmişbilimi" denmedi. Giderek, kitaptan "betik" diye de söz etmiyoruz. Belki de "betik" sözcüğü hem de "tezkere" anlamına geldiği için. Yaptığı işe saygısı olan hangi yazar bir "Müzik Tezkeresi" yazmak ister?

4. Bir kitabı yeni bir baskıyla ortaya çıkarmaktaki amacın, düzeltmeler, eklemeler yapmak, önceki baskılarda bulunmayan bilgileri sunmak olduğuna göre, bunların yapılmış olduğuna güvenebilirsiniz. Ya, önceki baskılarda bulunan, ama bu üçüncü baskıya girmemiş bölümler yok mu? Bölümler değil. Orada burada gereksiz birkaç satır. Atılan tek bir bölüm, "Diskografya" bölümü. Neden? Çünkü o bölümde önereceğim plakların çoğunun, belki de bu kitap baskıya verilmeden, yayından kalkacağını bildiğim için. Bundan önce öyle oldu. Böylece bir diskografya sunmak, okuyucunun işine yaramaz bir uğraş olup çıkıyor.

Bu üçüncü baskıyı, 1960 yılında bu kitabı yazmamı benden isteyen Yaşar Nabi Nayır'ın anısına sunuyorum.

İlhan MİMAROĞLU
New York, Ağustos 1987

GİRİŞ

ESKİ UYGARLIKLARDA MÜZİK

Eski uygarlıklar demekle, Avrupa'nın doğusundaki ülkelerin geçmişteki uygarlıklarından söz etmiş oluyoruz. Bu ülkelerin müziği, konumuz sanat müziği olduğu için, inceleme alanımızın dışında kalır. Sanat müziği diye de, "besteci" *(compositeur)* dediğimiz kişilerin, yaratış oluşumunun koşulladığı ve sınırladığı bir bilinç içinde verdikleri yapıtların tümüne diyoruz. Bu türlü bir tanıma uyan yapıt verimi ancak Avrupa'da, onuncu yüzyıldan bu yana yapılmıştır. Öyleyse, sanat müziğinin evrimi üzerinde konuşurken yalnızca, müziğin 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 müzikleri sanat müziğinin tanımı dışında bırakmak ve Avrupa müziğinin gelişmiş durumu açısından, "ilkel" niteliğiyle tanıtmak zorundayız.

Müzikte ilkelliğin geçerlikteki tanımı şudur: İlkel müzik diye, daha yüksek bir kültür evriminden uzak kalmış olmaları yüzünden sanat müziği geleneği edinmemiş toplum öbeklerinin uyguladığı müziğe denir. Nerede kültür evrimi bir sanat müziğini geliştirmişse, ayrıklıklar dışında, orada bu gelişme "alt sınıfların" müziğini etkilemiş ve bu müziği ilkel durumdan çıkarmıştır. Bugün batı ülkelerinin büyük kentlerinin halk müziği, ilkel müzik tanımına uymaz. Bununla birlikte bu müzik, sanat müziği etkisinde olsa da, yöntemleriyle olsun, amaçlarıyla olsun, sanat müziği katına erişmemiş olduğundan, sanat müziğiyle kıyaslanan yoluyla gene de "ilkel" diye, hiç olmazsa, "yarı-ilkel" diye tanıtılması gereken özellikler gösterir. Aynı kıyaslamayı tarih içinde geriye doğru giderek, eski uygarlıkların müziği yönünden de yapabiliriz. Gerçi görürüz ki eski uygarlıklarda kültür yükseklikleri yok değildi; o ülkelerde kültür yüksekliğini simgeleyen "üst sınıfların" bir de müziği vardı. İlkel müziği kültür evriminden uzak kalmış "alt sınıfların" müziği diye tanımladığımıza göre, eski uygarlıkların yüksek kültürünü yansıtan çevrelerde uygulanan müziği sanat müziği diye tanıtmamız gere-

kir. Ne var ki böyle bir tanıtma, "sanat müziği" kavramı için tek bir tanıma uyduğumuza göre, o müziği batının sanat müziğiyle aynı yüzeye çıkarmayı da gerektirir. Oysa, o ülkelerin sanat müziği üzerinde bilinenlere göre, böyle bir işlem, böyle bir yakınlaştırma uygun düşmez. Söz konusu iki tür müzik arasındaki başkalıklar, bunların aynı durum, aynı tanım içinde, bir önem ve değer sırasına göre yer almalarını doğru gösterecek gibisinden de değildir. Bu iki müzik, birbirlerinden bambaşka değerlerin, bambaşka görevlerin, bambaşka amaçların, bambaşka yöntem ve oluşumların simgesidirler. Ölçümüz Avrupa'nın sanat müziğiyse, bütün öbür müzikleri bu açıdan "ilkel müzik" diye görmek zorundayız. Bundan başka bu "öbür müziklerin", bugünün ilkel toplumların müziklerine olan benzerlikleri de, "ilkel" diye tanıtılmalarını uygun düşürür. Demektir ki aşağıda, eski uygarlıkların müziğinden söz ederken arada bir "sanat müziği" sözünün geçmesi, o ülkelerin o çağlardaki uygarlık ve kültür koşullarının sınırları içinde oluşmuş bir türlü müziği tanıtmak içindir; yoksa, Avrupa'nın sanat müziğine yakınlığı olan bir müzikten söz ediliyor sanılmasın. Bu konuda önemli bir ayrıklığa, Avrupa dışında doğmuş ve gelişmiş olmakla birlikte "sanat müziği" tanımına uymuş tek müzik türü olan caz müziğine değinmek gereklidir

Avrupa'da sanat müziğinin evriminin onuncu yüzyıldan önceki bölümünün konumuzun sınırları içine girmiş olması, bu bölüm bir sonraki bölüme doğrudan doğruya bağlandığı için, "ilkel"liği temel konumuzun sınırları dışında bırakmış olmamızla görünürde bir çelişiklik açısından, özel bir doğru gösterme çabası gerektirmez. Eski uygarlıkların müziğinin ele alınmasına gelince, gerçi bu müziğin, hiç olmazsa bugünkü durumunda batının sanat müziğiyle bir ilintisi yoktur. Bununla birlikte eski uygarlıkların müziği batıda sanat müziğinin, evrimini değilse bile, doğumunu etkilemiştir. Bu etkinin yeğinlik katını bilimsel yollardan doğrulamak belge kıtlığı yüzünden, elde değildir. Müzik uygulamaları doğrudan 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. Müzik 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 müzik 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. Dayanağımız, olsa olsa, eski geleneklerin korunmuş olduğuna inanmak ve güvenmektir. Sağlamlıktan pek uzak bir güvencedir bu. Yakın yıllarda kurulmuş olduğunu bildiğimiz geleneklerin bile ne denli değiştiğini gözden uzak tutamayız. Herhan-

gi bir geleneksel müzik, bugünkü uygulamalarında, "yanlış" ya da "anlamsız" etkisi bırakıyorsa, bu etkinin nedenini geleneğin şu ya da bu yönden bozulmuş olmasında aramayı düşünmeliyiz.

ÇİN VE JAPON MÜZİKLERİ

Çin müziği bizi, Mısır müziğine olan etkileriyle ilgilendiriyor. Mısır müziğinin de Orta Doğu'nun ve Akdeniz çevresi ülkelerinin müziğine olan etkisi tanındığından, batının sanat müziğiyse başlangıcında bu ülkelerin müziğiyle beslendiğinden Çin müziği bir evrimin ilk ögelerini taşımış olması bakımından konumuza girer.

Araştırıcılar, Çin'in eski geleneklerine bağlılığını gözönünde tutarak, bugünkü müziğine bakıp binlerce yıl önceki Çin'in müziği üzerine birtakım sanılara varmaya çalışıyorlar. Bilinen, bu ülkenin dört bin yıllık geçmişi boyunca çoğu kere, gelişmiş bir müziği olduğu, tapınak törenlerinde ve saraylarda müziğe yer verildiğidir. Çin toplumunda müziğin ne katta bir yeri olduğunu Confucius'un (M.Ö. 551-478) müziğin toplumdaki önemine değinen sözleri anlatıyor. Confucius, müziğin toplum yaşayışındaki önemine, müziği toplumsal eğitimin en uygun aracı gören Eflâtun'dan (M.Ö. 400 sıraları) önce dokunmuştu. Sanıldığına göre, bu görüşünde Eflâtun, Confucius'un etkisindedir.

Müziğin Çin'de ne kadar yaygınlaşmış olduğunun ikinci bir tanıtı, M.Ö. 246'da İmparator Şi Huang'ın, daha gerekli, daha yararlı işlerle uğraşılması için, müziği yasak etmesi, müzik üzerindeki bütün kitapları, hem de bütün çalgıları yok ettirmesi oldu. Böylece, Çin'de Şi Huang'dan önce ne türlü bir müziğin uygulandığı yolunda bir bilgiye varmamızı sağlayacak tanıtların çoğu ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte Han Hanedanı'ndan başlayarak (M.Ö. 206–M.S. 220) Çin'de müziğin yeniden canlandığını görüyoruz. Tang Hanedanı (618-907) ve Hung hanedanı (960-1279) yüzyıllarında Çin müziğinin bir "klasik 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 müzik vardı. Bu müziğin teksesli bir müzik olduğu, bununla birlikte batıda çoksesin gelişmeye başladığı sıralarda Çin'de de, batının ilk çoksesine koşut dördüncü ve beşincilere dayanan bir türlü *organum*'a rastlandığı 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 müziğinin ne yolda geliştiği konusunda elde kesin bilgi yoktur. Bilinen, bu ülkenin uygarlıkta geri kalmış olması gibi, müziğinin 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 uzunluğunda 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 ötmüş. Adam da bu sesleri çıkarmak için, ayrı uzunluklarda kamışlar kesmiş; böylece (bugünün kromatik dizisini karşılayan) 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 Hanedanı'ndan 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 Hanedanı'ndan (1368-1643) Prens Tsai-yu, eşit aralıklı (tempere) on iki kromatik notayı tanıtmış, böylece tartışmalarda bir uzlaşmaya varılmıştır. On iki ses Çin'de uygulama alanına girmemiş, kuramsal çalışmalarda kalmış, yalnız beş sesli dizi (çıkış noktası olarak seçilen sesten beşinci aralıklarla ilerlenmesiyle varılan seslerin ilk beş tanesinin kullanılmasıyla yapılan *pentatonique* dizi) uygulanmıştır.

Çin tiyatrosunda müziğin 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: İpek telli çalgılar *(Kin, seh);* Bambu kamışından nefes çalgıları; madenden ya da taştan yapılmış çanlar; deriden yapılma davullar; tahtadan yapılma vurma çalgılar v.b.

Japon müziği doğrudan doğruya Çin müziğiyle etkilenmiştir. Hem de, Çin'de bugün izi kalmamış birtakım geleneklerin Japonya'da yaşadığı tanıtlanmıştır. Üçüncü yüzyılda Kore yoluyla Japonya'ya ulaşan Çin müziği, daha sonra Çin müziğini 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 müziği genellikle üç bölüme ayrılır. *Gagaku* adını taşıyan birinci tür, tapınak müziği olmakla birlikte kutsallıktan uzak özellikler taşır. Türlü nefes çalgılarının, telli çalgıların, vurma çalgılarının ve gongların kullanıldığı bir müziktir. Buna karşı *Kagura* daha kutsal bir müziktir. İnsan sesinin tam ses aralıklı iki nota arasında sallanması, bu sallanma sırasında alt notaya yarım ses aralıkla eklenen süsleme notası ve sallanmanın üst no-

tada sona ermesi bu müziğin başlıca özelliklerindendir. Yarım ses aralıklı süslemelere koto müziğinde de rastlanır.

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

HİNT, CAVA, TİBET, v.b. MÜZİKLERİ

Eskiliği bakımından Hint müziği Çinlilerinkinden hemen sonra gelir. Kimi kaynağa göre Hint müziği doruğuna, klasik Sanskrit edebiyatıyla birlikte, demektir ki M.S. dördüncü ile altıncı yüzyıllar arasında erişmiştir. On birinci yüzyıldan bu yana müslümanlığın etkisiyle Arap ve Fars ögeleri Hint müziğine karışmaya başlamış, bununla birlikte bu müziğin kendine özgü nitelikleri yok olmamıştır.

Hint müziğinde başlıca ortam, doğaçtan çalışı yönelten ses dizileri, *raga*'lardır. Raga'ların, müslüman müziğindeki makamlarla birçok ortak yanları vardır. *Raga* kelimesi, "renk, duygu, ruh durumu" anlamlarına gelir. Hint müziğinde 132 tane raga vardır ve bunların her biri ya türlü mevsimlerde, ya da günün ayrı saatlerinde müzik yapmak için elverişli sayılmıştır. Kimi raga tanrıya tapma zamanı olan sabah saatleri için uygundur; kimi de eğlenme zamanı olan akşam saatleri için... Bunun gibi türlü mevsimlerde görülecek işler, ya da anlatılacak duygular için uygun sayılmış ragalar vardır. Her bir 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 vardır.

Hint kuramlarına göre sekizinci aralık (oktav), on iki yarım sese değil de, herbirine *şruti* adı verilen yirmi iki sese bölünür. Demektir ki Hint müziğinde yarım sesten daha dar aralıklar vardır. Hint müziğinde 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 müziği, "portamentolara", demektir ki, birbirlerine kaydırmalarla bağlanan notalara dayanır ve böylece melodi akıcılığı sağlanır.

Çin Hindi, Birmanya ve Polinezya'nın müziğine gelince, Annam mü-

ziği temelinde, Çin müziğine dayanır. Laos'un daha yalın bir müziği vardır. Öbür Asya ülkelerinde rastlanmayan bir özellik, Laos'ta şarkılara *ken* adı verilen ve ağız armonikasını andıran bir çalgıyla, armonili olarak eşlik edilmesidir. Birmanya müziği, Çin ve Hint ögelerinin bir karışımıdır. Kamboç müziğinde önemli bir öge, açık havada 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 müziğe müslüman müziğinin 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 art arda dizilmesiyle kurulmuştur. Bu notalara verilen adlar *-ding, dong, deng, dung, dang-* Cava ve Bali müziğinin genel tınısını yansıtır.

Tibet'in, bu kapalı ülkenin müziği, Hindistan'ın da, Çin'in de müziğinden 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 arkalarından zurnalar, davul eşliğiyle, bir melodi çalmaya başlarlar. Zurnalar bitirince şarkıcılar başlar. Şarkıcılar bitirince zurnalar ve flütler, melodiyi süsleyerek çalarlar

MISIR VE GREK MÜZİKLERİ

Eski Mısır'ın müziği üzerinde ancak, kazılarda bulunmuş çalgılara, bir de çalgı ve çalgıcı resimlerine bakarak birtakım sanılara ulaşılmaya çalışılıyor. Buna göre Mısır müziğinin 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 müziği etkiledi. Flutlerin özelliklerine bakarak Mısır müziğinin geniş ses aralıklarına dayandığı sanılıyor.

Grek müziği 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 müziğinin teksesli olduğunu gösteriyor. Bununla birlikte Eflâtun, ne türlü olduğu kestirilemeyen bir çoksesten söz etmiştir. Herhalde eski Yunan, mimarlık, heykel ve ede-

biyat alanlarında batı kültürüne kazandırdıklarını, müzik 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 müziğinin de çevre ülkelerden, özellikle Mısır'dan, etkilenmiş olduğu sanılıyor. Eski Yunan'da kullanıldığı bilinen başlıca çalgıların Asya'dan gelmiş olduğu da anlaşılıyor. Bu ara Grek tapmak dışı müziğinin simgesi olan çift borulu, sesi de zurnayı andıran *aulos*'un daha eski örneklerine Asya'da rastlanmıştır. Bir telli çalgı olan *kitara* da Asya'dan gelmedir. Grek müziğinde aulos, şarap tanrısı Dionisos'un, kitara ise sanat tanrısı Apollon'un simgesiydi.

Grek müziğinin "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 müzik sanatı olarak gösterilir. Bu çağda ve daha önce (M.Ö. altıncı yüzyıldan bu yana) Grek dramının evrimi içinde müziğin de bir yeri vardı. Grek dramında müzik, özellikle, koronun söyleyişi ve oyuna aulos'un eşliğiyle uygulanırdı. Kitara asıl tapmak müziğinde kullanılırdı. Evripides, Milet'li Timoteos ve Midilli'li Firnis, araştırıcılarca çağın başlıca müzikçileri olarak tanıtılır. Grek müziğine 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 müziğin gerçekten böylesine kötü olup olmadığını doğrulayacak bir tanıt yoktur.

Grek müziğinin, batının sanat müziğinin ses düzenini etkileyen en önemli ögesi, ses dizileri olmuştur. Telli çalgıların, kitara ve lirin ses dizileri, Dorya, Lidya, Frigya vs. gibi Grek ülkelerinin aracılığıyla Hıristiyan müziğine ulaşmış, böylece orta çağlarda Grek dizileri üzerine yapılan kuramsal çalışmalarla "kilise dizileri" (yahut "makamları") ortaya 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. Müzik üzerinde kuramsal çalışmalar yapan Boethius, M.S. 524 yılı çevresinde, Grek dizilerini incelerken dizilerin sarılanışıyla ilgili yanlışlıklar yapmış, bu yüzden dokuzuncu ve onuncu yüzyıla varana kadar bütün kuramcıları şaşırtmıştır. Kilise müziğinde Grek dizilerinin ayrı adlar almaları, daha doğrusu aynı adın Grek müziğinde ve Hıristiyan müziğinde ayrı diziler için kullanılması işte bu aşağıdan yukarı ve yukardan aşağı sıralanış sorunu yüzündendir.

BİZANS VE YAHUDİ MÜZİKLERİ

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

Bugün eldeki belgeler, on iki ve on üçüncu yüzyıllardan kalma elyazıları, Bizans müziğinin "klasik" 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 müziği, Türk ve Arap müziklerinin yoğun etkisi altına girdi. Bugün İstanbul'da Rum Ortodoks Kiliselerinde kullanılan müzik, Bizans müziği geleneğinin bu etkiler altında çözülmüş, ya da başlangıçtakinden ayrı bir geleneğe dönüşmüş durumunu örnekler.

Yahudi müziğine gelince, tapmak müziği Levit denen müzikçilerin elindeydi. Süleyman çağında tapmak 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) vb. 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 müzikleri arasındaki çok büyük benzerliklere bakarak eski bir geleneğin bozulmadan süregelmiş olduğu sanısına varılabiliyor.

TEKSES'TEN ÇOKSES'E

Batıda müzik sanatının, evrimini kiliseye borçlu olduğu söylenir. Kuşkuyla karşılanması gereken bir görüş. Gerçi kilise, bir sanatın evrimiyle ilintili kaygılardan çok, dinsel kaygılarla tören müziğini 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, müziğin bu ilk on yüzyıldaki evriminin hızını da nitelendiren bir addır. Daha sonra, çözülmelerin, karşı durmaların, dinin tek elden yönetilmesine kafa tutmaların alıp yürüdüğü yüzyıllarda müziğin evrimi, nitekim, "karanlık çağlar"dakiyle kıyaslanmayacak kadar hızlanmıştır. Hıristiyan çağının ilk on yüzyılıyla, günümüze uzanan ikinci on yüzyılı arasındaki ilerleme hızı ayrılığı ve "aydınlanma çağı"ndan bu yana müziğin yeni evrimini hazırlayan ortamların nitelikleri, müziğin dine hiç de sanıldığı kadar çok şey borçlu olmadığını tanıtlar.

NOTALAMA

Kilisede ne türlü bir müzik söylenirdi? Dinsel törenlere müzik 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 müziğin geçerlikte olduğudur. Belge kıtlığı bu müziğin nitelik ve nicelikleri üzerinde kesin bilgilere ulaşmayı zorlaştırıyor. İnsanlar bilimsel buluşlarda ve uygulamalarda, tarih boyunca korkunç bir yavaşlıkla ilerlemişlerdir. Görelim ki, yirmi yüzyıldan ve ondan önceki binlerce yüzyıldan sonra uzay yolculuğu ancak deneysel bir evreye ulaşmıştır. Ancak bir simge olarak alıyoruz uzay yolculuğunu bu konuda. İnsanlığın henüz bir çözüme ulaşamamış, oysa bilim yoluyla çözümlenebilecek sayısız sorunu yanında uzay yolculuğu gereksiz bir uğraştan başka nedir ki? Bilimin ilerleyişindeki yavaşlık, bu ağır ilerleyişle de olsa varılan aşamaların yığınlara ulaşmayışı yanında önemsizleşmektedir. Müzik bilimi de, bütün dalların-

da, çok yavaş ilerlemiş, müziğin de, bilimsel olsun, yaratış işlemleriyle ilgili olsun, evrimleri, yönünlara yöne

Bu genel konuyu bir yana bırakıp, müzik biliminin çoğu kez sürüncemelerde kalmış ilerleyişine dönelim. 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 her birini bir harf ile adlandırmayı ilk o öne sürmüştü. Bugün, İngilizce ve Almanca konuşan ülkelerde notaların La, Si, Do vb. yerine A, B, C vb. diye harflerle anılması Boethius'den kalmadır. İyi ama, notaların harflerle anılması, müzik 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 tazelemeye yarıyorlardı. Derken, müzik 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 vb. adlarını kim buldu? Notaların böyle adlandırılmasını öne süren, onuncu yüzyılda yaşamış bir Milanolu keşiş, Guido Arrezo'dur. Bu adları da, bir ilâhinin her bir satırının ilk hecesinden almıştır: *Ut queant laxis, REsonare fibris, MIra gestorum, FAmuli tuorum, SOLve polluti, LAbii reatum, Soncte Iohannes.* UT adı yerine 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

Dönelim kiliseye. İlk Hıristiyanlar, çoğunlukla İbraniler, azınlıkla Yunanlı ve Romalılardı. Müzikleri 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, Hıristiyanlığı 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" sözcüğünü kullanmak belki daha uygun düşer. Çünkü, dinsel tören müziğinin biçimlenmesi yolundaki çabalara, bilimsel bir tutumdan çok, sofuluğun dar görüşü açısından girişiliyordu. Bu ara, halk müziğinin kiliseye daha çok sızmasına karşı girişilen savaş ve çalgıların dinsel tören müziğinde kullanılmasının önlenmesi bu tutumun başlıca belirtileriydi. Törenlerde melodiler, kadın seslerinin asla katılmadığı bir koroyla söyleniyordu Halk müziği 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 çeşnisi, bu sızmaların çarpıcı bir örneğidir. Halk müziğiyle kilise müziğinin hoş görülmeyen birleşmesi, Papa Gregor'u (M.S. 540-604) iyiden iyiye kaygılandırdı. Bu kaygı Gregor'u, bütün Hıristiyan dünyasının kiliselerinde yapılacak törenleri birleştirme işine girişmeye götürdü. Kilisenin tek sesli tören melodileri o günden bugüne, Roma Papası'nın adını taşır ve *Gregor Melodileri*, ya da *saf şarkı (chant grégorien, cantus planus)* diye tanınır. Gregor, Roma'da "Schola Cantorum"u geliştirdi; Hıristiyan dünyasının dört bucağına, tören müziğini birleştirme işini görsünler diye, şarkıcılar ve öğreticiler gönderdi; notalamada "neuma"lardan faydalanılmasını sağladı. Papa Gregor'un birleştirme ve sınırlandırma çabaları, kilise müziğinde bilimsel çalışmalara yol açtı. Frankların kralı Charlemagne, Gregor'un "tek bir müzik yoluyla tek bir kilise" inancına katılmıştı. Onun egemenliği süresinde, Frankların ülkesinde müzik çalışmaları ilerledi. Alcuin (725-804) ses dizilerini "kilise makamları" durumunda düzenledi. Hucbald (840-930) günün müziğinin durumunu anlatan *De Harmonica Institutione* adlı kitabını yazdı. Hoger'in onuncu yüzyıl başında yazdığı müzik el kitabı *Musica Enchiriadis* ise ilk çokses örneklerini, saf şarkının beşinci, dördüncü ve sekizinci (oktav) aralıklarla, koşut (muvazi) çizgiler durumda düzenlenişini, *organum*'u kapsıyordu. İncil'deki bir geçitten, bu kelimenin "çalgı" alamına 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 melodisinin altında, orga ya da başka bir çalgıya verildiği de oluyor-

du. Görülüyor ki yasak sökmemiş ve çalgılar kilise kapısından içeri girmiş, bu ara org yedinci yüzyılda kilise yöneticilerinin de hoş görmeye 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 sızdı. Öylesine ki hangi *tropus ve sequentia*'ların kullanılması gerekeceğini belirtmek ve geri kalanlarını yasak etmek için kilise yöneticileri kararlar aldılar.

Onuncu yüzyıldan bu yana müzik 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 *cantus gemelli*, "ikiz şarkı" Avrupa'ya ulaştı. Birbirlerine üçüncü aralık bağıyla ilintilenmiş sesleri olan ikiz şarkı, *discant*'a katılan ögelerden biri oldu; Fransızlar buna *faux-bourdon* dediler. Gün geldi ki Gregor melodisinin kullanılmadığı da oldu; bağımsız biçimin bu türlüsüne de *conductus* dendi.

Çoksesin evrimi notalama yöntemlerinde kesinliğe doğru bir gelişme gerektiriyordu. Guido d'Arezzo'nun, notaları adlandırmış ve porte üstündeki yerlerini belirtmiş olması, bir yandan kullanılan "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 adımlar da yetebilirdi ama, ses artışındaki gelişmeler artık yalnız kulağa ve kulak anısını destekleyen ilkel bir notalama yöntemine uymuyordu. Her şeyden önce nota değerlerinin, kesin sürelerin belirtilmesi isteniyordu. Müzikte zaman ögesinin sağlamlaştırılması gerekiyordu. Bu yolda ilk adımları atanların üç kişi olduğu tanınır: Garlandialı Johannes ve iki Franco, biri Parisli öbürü Kolonyalı... Notaların süre değerlerini belirttikleri yıllar da 1100 yılı çevresindedir. O zamana kadar "ritim makamı" adı altında, kilisece, "ikili zaman" ölçüsü tanınıyordu. Daha sonra üçlü zaman yaygınlaştığında, önceleri üçlü zamanı dindışı sayıp tanımak istemeyen kilise, daha sonra bu yaygınlığı, bir kulp takıp "kutsal

üçleme" ile birleştirerek, tanımak zorunda kaldı.

On ikinci ve on üçüncü yüzyıl Avrupa müziğinin egemenliği, Fransızların elindeydi. Notre Dame Katedrali'nin yapımına başlanmıştı ve yapı daha ortaya çıkmadan çevresinde eğitim kurumları toplanmış, Paris Üniversitesi biçimlenmiş, Notre Dame çevresi aydın Avrupa'nın en işlek yeri olmuş çıkmıştı. Notre Dame'ın dinsel törenleri için müzik 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 ritim biçimleri üzerinde çalışmıştır. Leoninus'un bütün kilise yılı boyunca yapılan törenlerde kullanılacak müzik 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 ve ölüm günleri bilinmektedir, ne de hayatlarıyla ilgili ayrıntılı bilgiler vardır.

On iki ve on üçüncü yüzyıllardan daha da önce başlayan devlet-kilise egemenlik savaşı, kilise müziği ile dindışı müzik arasındaki çatışmada yansımıştır. Kilise üyelerinin arasında bile dindışı müziğe doğru eğilenler vardı. Bu eğilimin bir örneği de İngiltere'de Reading Manastırı Papazlarından John Fornsete'in yazdığı sanılan *Sumer is icumen in* adlı kanondur. 1240 yılı çevresinde yazılan bu altı sesli kanon çağından çok ileri bir müzik olduğu gibi, kilise dışı müziğin özelliklerini taşıyan bir din müziği 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 müziğinde yeni bir çokses biçimi olan *motet*'in doğduğu çağdır. Notre Dame çevresi çalışmalarında geliştirilen bu biçimde, genellikle üç ses vardır. Birinci ses, ritmini sözcüklerin belirttiği *cantus firmus*'dur; ne var ki besteci bu sözcükleri istediği gibi değiştirirdi. İkinci (duplum) ve üçüncü (triplum) seslerse, ayrı sözler söylerlerdi. Motet biçimi, 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.

Kilise dışı müziği 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 müziği Avrupa'nın dört bucağında okudular, söylediler. Oysa bunlar önceleri, bir ödevmiş gibi, kilise müziğini 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 müzik 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 aktarılmasından, sahne gereklerine az çok uygun olarak art arda 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 müziği, sanat müziğinde yeni akımın belirmesine, kilise müziğindeki katı düzene baş kaldırılmasına yol açtı. On dördüncü yüzyılda başgösteren 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 ri-

tim yapısı getiriliyordu. Çok ses yazısında her bir ses, hele o zamana kadar örtülü kalmış sesler, öne alınarak işleniyordu. Çalgılara gösterilen ilgi gittikçe artıyordu. Kilise müziğinde 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 törenin ayrı parçalarını bir bütün içine yerleştirdiği güçlü yaratısıyla anılır. Artık Machaut'dan bu yana *missa,* tıpkı senfoni gibi, konserto gibi bir müzik biçimi olacaktır ve geleceğin büyük bestecileri bu biçim içinde baş yapıtlarını 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 sayılan üçüncü ve altıncı aralıkları onlara, salık verilen dördüncü ve beşinci aralıklardan çok daha yumuşak geliyordu. Hem, on dördüncü yüzyıl İtalyası, yazıları kulakta müzik izlenimi bırakan şairlerin, Dante'lerin, Petrarca'ların, Boccaccio'ların İtalyasıydı. Floransalı bir müzikçi, kör orgcu, flütçü, lavtacı Francesco Landini (1320-1397) o çağın İtalyan müzikçilerinin 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 ekklediler. "Madrigal", kelime anlamı olarak "ana dilinde şarkı" demeye gelir. Burada ana dili deyimi, Latinceye 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, eşlikli 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 Norman egemenliğindeki İngiltere'ye Notre Dame'ın etkisi de ulaşmıştı. Sonra Fransa Azincourt'da yenildi ve durum tersine döndü; İngilizler Fransa'ya girdiler. Girdiler ve sanatçılarını,

müzikçilerini de 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. Yapıtlarını bu iki ülkenin havasının sarmış olması bunu gösteriyor. Hem de astrolog ve matematikçi olan Dunstable'ın müziği kaskatı kurallardan uzaktır; ne var ki müziğindeki duygu, esneklik ve şiir, hep sağlam bir işçilikle sunulmuştur. Yeni çağları hazırlayan, kendisinden sonraki başlıca bestecileri etkileyen Dunstable, kilise müziğine çalgıyı ilk getiren, Gregor melodilerini özgürce ilk süsleyen besteci diye bilinir. Dunstable, on beşinci yüzyılın ilk yarısının en önemli müzikçisidir diye değerlendirilir.

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 besteciler grubundandır. Bu bestecilerin birçoğu, İngilizlerin Fransa'ya kendi müzikçilerini getirip yerleştirmeleri üzerine Fransız müzikçilerinin kendilerine yeni alanlar aramak için yer değiştirenleridirler. Artois'da, Flandres'da, Liège Prensliğinde, Felemenk'te gelişen müzik aslında Fransız müziğidir. Dufay'ın eserlerinin birçoğu bugün eldedir. Gerek dindışı, halk müziği biçimlerinde parçalar, *chanson*'lar, *rondeaux*'lar, *virelais*'ler, *ballade*'lar... Gerekse kilise için yazılmış müzikler... 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 müziğinde 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 Bourdon Dukasının ve Louis XI'in hizmetinde bulunmuş, öğreticiliğini İspanya'ya kadar ulaştırmıştır. Yapıtları 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 müziği kuramsallığından çok, anlatımcı özellikleriyle seçkindir. Din eserlerindeki armonik yenilikler, bu ara Ölüm Töreni'ni teksesten kurtarıp çoksese kavuşturması, çalışmalarının sivrilen yanlarıdır.

Okeghem'in öğrencileri arasında en seçkini Josquin des Prés (1450-1521) idi. Verimli hem de çok yanlı bir besteciydi. Eserlerindeki an-

latım nitelikleri seçtiği türe göre değişirdi. Kilise müziğinde yalın ve sofu, din dışı eserlerinde hafif, şen, sıcak... Çağında nota basımının yeni yeni gelişmekte olması eserlerinin birçoğunun basılmasını sağlamış, bu da Josquin'in müziğinin 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 müziği biçimlerini bu ülkeye özgü niteliklere uyarak işlemesi Josquin'in ayrı düzeylerdeki başarılarının bir başka örneğidir. Josquin'in öğrencilerinden başlıcası Adrian Willaert (1480-1562), Venedik'te Markos Katedrali'nde koro yöneticisi olarak çalıştığı sıralarda, katedraldeki iki orgu, iki ayrı koroyla birlikte kullanma gibi bir deneye girmiş, 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 gözeten armonik yazıya yönelmiş ve akorları çokses yazısının devamlılığı ile birleştirmiştir. Öğrencileri arasında Gioseffo Zerlino asıl bir kuramcı olarak anılır. Zerlino, Felemenk bestecilerinin sonuncusu diye bilinen orgcu Jan Sweelinck'in (1562-1621) öğretmenlerindendir. Bütün Avrupa'nın müziğini yönelten, biçimlendiren Felemenk okulunun bu son üyesi özellikle, Johann Sebastian Bach'a büyük etkisi olan org yapıtlarıyla anılır. Org müziğindeki gelişmeler ve bu ara ricercare, fuga, fantasia gibi bir sonraki yüzyılın müziğinde daha da gelişecek biçimlerin belirmesi, Sweelinck'in müziğinde özetlenir ve toparlanır.

REFORM VE ETKİLERİ

Hıristiyan dünyasında katolik-protestan ayrımına yol açan Alman din yenileyicisi Martin Luther, (1433-1516) hem de müzikçiydi; flüt ve lavta çalardı. Dine getirdiği yeni görüşlerde, kilise törenlerinin müziğini de gözetti. 1524 yılında iki müzikçiye, Conrad Rupff ile Johan Walther'e Alman din töreninin düzenlenmesi ödevini verdi. Yeni düzenle tören, o yıl Wittenberg'de Noel gecesi sunuldu. Luther, kendi, kilise için birçok koro parçasının hem sözlerini, hem müziğini hazırladı. *Ein'feste burg ist unser Gott* adlı parçasında bir halk melodisini kullanması, Luther'in din töreni müziği alanındaki tutumunun örneğidir. Halk müziğinin kilise müziğiyle birleşmesinin yöntemli olarak yapılmasını gözeten Luther'in, tören müziğine 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 (1485-1550), Protestan kilisesi için eserler verdiler. Jannequin'in koro eserleri, anlatıcı müziğin ilk örnekleri arasında gösterilir ve romantik çağda gelişecek olan programlı müziğin, senfonik şiirlerin öncüsü sayılır.

Luther gibi Calvin de, müziğin yığınlara olan sürükleyici etkisini tanı-

yan kişilerdendi. İkisi de kilisede, 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 hem de melodi bakımından kolaylıkla anlayabileceği, rahatça benimseyebileceği şarkıları olmasaydı. Bunun için de bir yandan halk diline, öte yandan da halk müziğine başvuruldu. Gerçi, kilise melodilerden de yararlanıldığı oldu ve kilise melodileri, geleneksel melodiler seçilirken bunların en yalınları, en kolayları arandı; fakat asıl halk melodilerinin 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 müziğin 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 düzenlediklerini, böylece kilise korosunun hem de halkın söyleyişini destekleme ödevini de yerine getirdiğini belirtebiliriz. Ancak sonraları, bestecilerin daha "bilgili" bir çokses yazısı uygulama istekleri, öbür sesleri yalınlıktan giderek uzaklaşan bir yolda geliştirdi. Böylece Luther ve Calvin kiliseleri koro müziği, 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 müzikten çıkmıştır.

Önemini asıl Luther ile olan ilintisinden kazanan, iyi bir işçi, fakat güçsüz bir yaratıcı olan Walter ile Lutherci inançların sınırları içine kendini kapatmakla yetinmeyen 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 müzikçileri arasında sayılabilirler.

İngiltere'de reform, katolik kilisesinin müziğiyle 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 müziğinin 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 müziği biçiminden iyice ayrılmış, gelişmiş, birçok ülkede günün modası olmuş çıkmıştı. Willaert'in öğrencisi Cyprien de Rore (1516-1565) doğaya öykünülmesini, bu ara müziğin 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, müziğin 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 müziği 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 sanatını etkilemiş olaylardır. Ölüm ve vicdan azabı konularına Gesualdo'nun hem madrigal, hem de din müziği metinlerinde hep rastlanır. Bu konular bestecinin müziğine 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'te 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 yayıncıları 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 müziği besteleri, bu ara çalgılar, özellikle çağın klavyeli çalgısı *virginal* için yazdığı müzikler, 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 bestecileri için şiirler yazmışlar ve İngiliz madrigalini İtalyan örneklerinden ayıran nitelikleri belirtmişlerdir. Öte yanda Marenzio ve Gesualdo'nun madrigallerindeki armonik özellikler ve kroma-

tism Weelkes ve Wilbye gibi genç İngilizleri etkilemiştir. Gibbons ise kilise müziğinin ciddiliğini dindışı müziğe taşımasıyla tanınır.

Almanya'da başlıca dindışı müzik 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 müziğinin büyümesine yararlı olmadı ve sonuçta madrigal Almanya'ya 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 yansıtan Fransız şarkılarının "programlı müzik" niteliğinden gelmedir. Edebiyat ve felsefede olduğu gibi müzikte 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 müzik asıl, çokses yazısına değil dikey yazıya, sanat müziğine değil köy müziğine 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 müzik yanında din müziği de on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, çağın müziğine seçkinliğini veren büyük ustaların eserleriyle gelişti Bunların arasında başta, İtalyan bestecisi Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594) gelir. Madrigaller ve diğer dindışı parçalar da bestelemiş olan Palestrina asıl, kilise için yazdığı yapıtlarla önemini kazanmıştır. Önce Felemenk okulu ustalarının etkisinde besteleyen ve kontrapunta yazısı karmaşıklığına olan egemenliğini geliştiren Palestrina sonra, daha yalın, daha arık bir yazıya doğru yönelmiştir. *Missa Papae Marcelli*, müziğindeki 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 yapıtlar vermiş bir besteciydi.

Türlü biçimde altı yüz kadar yapıt 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, art arda sıralanmış parçalar dizisi olması bakımından, dindışı müzik alanında halk biçimlerinin, dans biçimlerinin, çalgı mü-

ziğine uygulanması sonucunda gelişmiş olan diziye, "suite"e benzetilebilir. Genellikle tek bir tema, missa'da, bütün bu parcalar topluluğunun melodik yürütülüşünü koşullar ve besteci temayı çoğu kere ya bir başka din müziği parçasından, ya da halk müziğinden 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, notaların uygun orantılarla düzenlenmesinin, anlatım değeri olan bir müzik ortaya çıkarmak için yeterlikli olabileceği inancına götürmüştür. Nitekim Palestrina'nın müziğinde yapı kaygısı ve 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 besteciydi. "Başlangıçtaki amaç"ta tanrı sevgisiydi. Bu sofu besteci inancının verdiği atılış ve yeteneklerinin sağladığı güçle, din müziğinin en etkileyici örneklerini vermiştir. Palestrina ile Victoria arasındaki ayrılık, "birinin kilise için müzik 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 müziğinin iletkenliği özellikle belirir. Palestrina, teknik konularda olduğu gibi, tanrı övgüsünün ne gibi duygular içinde gerçekleştirilmesi gerekeceği konusunda da kendisine öğretilenlerin içinde kalmış bir kişiydi. Oysa dinine candan bağlı, tanrıya içten inanan Victoria, müziğin 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 olduğunda 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 müziğinde, 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 bölümlerin 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 kedi temalarını kullanır. Böylece motet, bestecinin bir yandan işçilik hünerini, öte yandan –özgür davranışlarda besteciyi erkin kılan bir biçim olduğu için– kişisel özgürlüklerini en iyi sunduğu bir ortam olmuştur. Missa'ya karşı motet, tür-

lü parçaların sıralanmasından ortaya çıkmış bir biçim değil, çoğu kere kısa, genellikle dört, fakat kimi kere üç ses, ya da beş, altı giderek daha çok ses için yazılmış, bir sesten ötekine geçmesi bakımından, ilerde gelişecek olan fuga yazısının temeli olmuştur. Bundan başka, bestecilerin gerekli gördüklerinde, missa'ya bir motet ile başlamaları ve motet'te kullandıkları temayı missa bölümlerinde yeniden ele almaları, motet'i hem de çeşitleme (variation) biçiminin hazırlayıcısı yapmıştır.

Lassus, motetleriyle birlikte, türlü ortamlarda, türlü biçimlerde, yedi dilde metinler üzerine yazılmış iki bin kadar yapıt bırakmıştır. Onu Felemenk'in 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 müzik biçimlerini aynı başarıyla kullanmasıdır. Din müziğinde 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 atılgan bir yaratıcı olarak yükselir.

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

On yedinci yüzyılın başları daha ileri bir dünyanın eşiğidir. Yalnız müzikte 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. 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 müzikteki evrimse şöylece özetlenebilir: Kilise makamları yerlerini majör ve minör dizelere bırakmışlardır; kontrapunta düzenine bir tepki olarak "tekses evrimi" belirmiş ve kontrapuntanın yerini armonik müzik, dikey yazı almaya başlamıştır; opera ve oratoryo ortaya çıkmıştır; çalgı yapımında ilerlemeler olmuştur; çalgı müziği ses müziğinin yerini almaya başlamış ve bunun sonucu çalgı müziği biçimleri ortaya çıkmıştır; oda müziği yaygınlaşmıştır; virtüoz çalgıcı ve şarkıcılar, Avrupa'nın müzik hayatının önemli kişileri olmaya başlamışlardır.

OPERA VE ORATORYO

Floransa'da Kont Giovanni Bardi'nin evinde toplanan besteciler, şairler ve şarkıcılar grubunun (bu gruba *Camerata* denir), eski Yunan tiyatrosunu örnek alarak bir müzik-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, müzikçileri de etkilemekten geri kalmamıştır. Floransa'da Lorenzo di Medici'nin desteğiyle

Donatello, Fra Angelico, Leonardo da Vinci eserlerini veredururlarken, bir yandan da Heinrich Isaac (1450-1517), Lorenzo di Medici'nin saray orgcusu olarak çalışıyordu. İtalyanların "Alman Heinrich" anlamına "Arrigo tedesco" diye andıkları Isaac, Renaissance müzikçi 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 müziğinde birleştiren Isaac, Avrupa'nın başlıca müzik ülkelerinde "Müzik Prensi" diye ün yapmıştı

Lorenzo'nun sarayı, İtalya'da, birçok müzik çevresinden yalnız bir tanesiydi. Ne var ki bunların arasında Kont Bardi'nin sarayı, yeni bir müzik biçiminin doğum yeri olması bakımından özel bir önem taşır. Bardi'nin "Camerata"sının üyeleri, Yunan söyleme sanatını *(declamation)* müzik ile birleştirdiler; amaçları şiirin etkisini yükseltmekti; bundan "stilo rappresentativo" (operanın başlıca ögelerinden, biçimlerinden biri olan *recitativo*), sonra da "dramma per musica" (müzikli dram) adı verilen opera ortaya çıktı. "Mamerata" üyelerinden Jacopo Peri (1561-1633), şair Rinuccini'nin yazdığı metin üzerine, Yunan söyleme sanatı özelliklerinin, müzikle birleştirilerek etkilendirilmesi amacıyla giriştiği çalışmaların sonucu 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'ten 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 Gaccini (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 müziğinde melodik eğilimler daha belirlidir. Peri'nin *Dafne*'sinin 1600 yılında verilen bir temsilinde, yer yer Caccini'nin müziğinin kullanıldığı da söylenir.

Opera böylece her ne kadar yeni bir biçim olarak ortaya çıkmışsa da, müzikli tiyatro yüzyıllar boyunca kutsal oyunlarda ("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 müziğini sözle birleştiren "Commedia dell'Arte"de öncülerini bulur. Bu ara, madrigali sahneye çıkartma çabası gösteren, hele Commedia dell'Arte'yi sanatçı tutu-

muyla hazırlanmış bir müzik ile *Amfiparnasso* operasında birleşen Orazio Vecchi'yi (1550-1603), operanın başlıca öncülerinden biri olarak analım *Amfiparnasso,* üç yerde ve bir ön bölüm ("prologue") içinde birleştirilmiş madrigaller dizisidir. Eserin önemi, madrigal ile opera arasında bir bağ olmasındadır.

Jacopo Peri, müziğin, 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, sayılarla işaretlenmişti. Bu türlü işaretlemeye "basso continuo" (sürekli basso) yöntemi denir. Basso, en pes ses bölümü yerine geçer ve süreklidir. Eşlik çalgıcısı akorların durumlarını gösteren sayılar üzerine, bölümünü 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 müziğin gölgede kalmasını da istediğinden operaları, daha sonraki İtalyan opera-sının başlıca özelliklerinden biri olan melodi zenginliğinden de uzaktır Bundan başka, Peri ile Caccini'nin ve o çağın başka opera bestecilerinin müziklerinin seslendirilmesinde, şarkıcıların yer yer doğaçtan söyleyişe başvurmalarını hoşgörmeleri, daha da ilerisi, desteklemeleri, İtalyan operalarının seslendirilmesinde 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, müzik ile tiyatroyu eşitleştirme çabasını göstermiş, bu yeni biçimin olanaklarını 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 müziğinin dramla kaynaşmasını sağlamış, yalnız recitative biçimine saplanıp kalmamış, aria, duet, trio gibi ses müziği 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 müzik tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. *Orfeo*'dan sonra Monteverdi, bu alandaki çalışmalarını sürdürmüşse de operalarının çoğu kaybolmuştur. Elde kalanlar (*Il ritorno d'Ulisse, L'Incoronazione di Poppea,* vs.) olsun, diğer alanlardaki yapıtları (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 müzik 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 an-

lamını güçlendirmek amacıyla, güvenle kullanmıştır.

Monteverdi'nin opera biçiminde ilk yapıtlarını vermesi üzerine, opera besteciliği İtalya'da iyiden iyiye 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 İncil'den 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 müziği 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 orator oya bir biçim vermesidir. Scarlatti aynı zamanda arya biçimini de, üçe ayı ma 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 çıkamayacak 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 müzikli tiyatrosu en azından *Dido and Aeneas* gibi bir esere kavuştu. Bu yapıt, Nahum Tate'in kuru, tatsız metnine rağmen, Purcell'in müziğinin melodi nite-

likleri ile değer kazanmıştır. Operası yanında Purcell, çalgı müziğinde, 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, müzik, dans, dekor ve kostümün birleştiği bir "sahne eğlentisi"ne denir. Blow'un söz konusu yapıtının "masque"ların pahalı gösterişinden uzak oluşu bakımından küçük bir opera diye görenler vardır. Bu yapıtın, Purcell'in *Dido and Aeneas*'ının esin kaynağı olduğu da bilinir. Çağında, geleneklere aykırılığı bakımından "çığ bir besteci" diye tanınan ve küçümsenen Blow'un bugünün ışığında, ilerici tutumda bir yaratıcı olduğu anlaşılıyor.

İtalyan etkisine karşı Avrupa'da ancak Fransızlar direnç gösterebilmişlerdir. 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 müzikçisi olmuştur. 1669 yılında Paris operasını kurmuş ve bu kurum için birçok opera yazmış, yapıtları 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 müziğin birleşmesinde Fransızcanın özelliklerini gözetmiş, opera uvertürlerinde geleceğin bestecilerine temel olan biçimi kurmuş, orkestranın seslendirme çapını o günlere kadar ulaşılmamış bir dereceye yükseltmiş, şarkıcıların doğaca kaçmayıp müziğe bağlı kalmalarını sağlamıştır. Lully hem de operayı saray çevrelerinin sınırları içine kapalı bırakmayıp halka indirmiştir. Günümüze bölüm bölüm kalmış olmalarının da etkisiyle bugün tanınmayan operalardan başka Lully, Molière'in oyunları için sahne müziği, birçok din müziği yapıtı, baleler ve çalgı müzikleri vermiştir.

Lully uvertür biçimini sağlamlaştırmakla hem de klasik 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 müziğini açılış parçası diye kullanmıştır. İtalya'da uvertür, Alessandro Scarlatti ile kesin özelliklere ulaşmıştır. Scarlatti, açılış parçasını birbirine bağlı üç bölüme ayırmıştı: Önce, genellikle fuga niteliğinde 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 var ki müziği 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.

Operanın doğuşuna yol açan ve o günlere kadar gittikçe gelişmiş ve yayılmış olan çoksese karşı bir tepki diye görülebilecek olan tekses yaygınlığı bir yandan da çalgı müziğinin büyümesine, çalgı müziği biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış, hem de çalgı yapımcılığındaki ilerlemelerin dürtüsü olmuştur. Sırası düşmüşken burada, tekses *(monodie)* terimindeki anlamın, örneğin alaturka müzikteki tekses kavramından ayrı olduğunu belirtmek gerekir. Avrupa müziğinde on yedinci yüzyılda başlayan tekses akımından söz ederken "eşlikli tekses"i anlamalıyız. Yoksa,dokuzuncu yüzyıla kadar kilise müziğinde süregelen, ya da bugün bile alaturka denen müzikte dokuzuncu yüzyılın ilkel çokseslilığine bile ulaşamamış olan bir özellik söz konusu değildir.

Önceki yüzyılların gitgide gelişmiş, gitgide karmaşıklaşmış çoksesi yanında kendini gösteren eşlikli tekses, yıllar geçtikçe müzik dilinin türlü biçimlerine uyarak Avrupa'nın dört bir köşesine yayılmıştır. Bir yandan kilise müziği, öte yandan da –önceleri eşlikli teksesteki görevi şarkıcının söylediği melodiyi desteklemek olan– çalgıların gitgide kimlik kazanmalarıyla koşullanan müzik tekses 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 dinleyicisinin ilgisini çekme çabalarının sonucunda gelişmiş biçimlerdir.

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

Yukarda Monteberdi'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 müzik yazmaları ve bu müziğe yeni biçimler kazandırmaları, konumuz olan çağa daha sonraki yüzyılların müzik evrimi açısından büyük önem kazandırmaktadır "Klasik" ve "romantik" çağlar, sonuçta da yirminci yüzyıl müziği, on yedinci yüzyılda atılmış temeller üzerine kurulmuştur. Hem, eski Yunan'dan beri, eski Yunan'dan bile daha önce, şarkı söyleyen sese bir ya da birkaç çalgının eklenmesi her zaman hoşa gitmişti. Ne var ki Hıristiyanlık, çalgıları yasak etmiş, yalnız sese dayanan bir müziği desteklemiş, bu yüzden de çalgılara özgü bir müziğin büyümesi geciktikçe gecikmişti. On yedinci yüzyılda çalgı müziğinin de artık, kilise dışı bir

bilim ve sanat hayatının erginliğe kavuşmasına 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 müziğe, 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 müziği çalmaları diye bir olay –bugün pek olağan saydığımız bir şey– o eski çağlarda yoktu. Eski notalarda sık sık rastlanan "çalmak, ya da söylemek için" kaydı, bestecinin çalgı ile insan sesi arasında bir ayrılık gözetmediğinin tanıtıdır. On altıncı yüzyıl ortalarında müzikli 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 görüşünü savunanlardandı. On yedinci yüzyılın ilk yılarında 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 lavta idi. Yüzyıllar boyunca müzik topluluklarında en çok görülen çalgılardan biri olan lavta, on sekizinci yüzyıldan başlayarak gitgide adını, görünüşünü ve sesini unutturacaktır. Lavtanın biçimini ve sesini uzun uzun anlatmak yerine bu çalgının, alaturka müziğin ud'una, neredeyse aynı çalgı sayılacak kadar çok benzediğini belirtip geçelim. İlk orkestralarda, bu ara Monteverdi'nin orkestrasında, türlü boylarda lavtalar kullanılırdı. Bunlar Avrupa'nın her yerinde, özellikle İngiltere ve Fransa'da çok rağbetteydiler. Önceleri eşlik amacıyla kullanılan lavta için daha sonraları doğrudan doğruya müzik yazılmış, Chambonnières, Couperin'ler, Bach, Handel lavta için irili ufaklı birçok yapıt bestelemişlerdir. On yedinci yüzyılda lavta ve klavsen en çok kullanılan iki çalgıydı. Klavsen için olsun, lavta için olsun yazılan müziğin çoğunluğu *süit*'lerdir. Dört bölümlü süit biçimi, bu çalgıların danslara eşlik için kullanılması dolayısıyla, demektir ki dans müziği 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 müziği, ölçü bakımın-

dan, çift zamanlıdır. Tempo, tören müziğini andırırcasına, ağırdır. *Courante* (ya da İtalya'da yayıldığı zamanki adıyla *corrente*) on altıncı yüzyıl Fransız danslarındandır. Noktalı ritimler, çevik, hızlı bir tempo, üç zamanlı vuruş bu dansın başlıca özellikleridir. *Sarabande*'ın kaynağı İspanya'dır. Üç zamanlı, ağır tempolu, müziği 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 yediye, sekize yükseldiği olmuştur. Bugünün caz müziğiyle gene bir benzetme yaparak, o günün dans müziği bestecilerinin de *stylisation* yoluyla bu dansların vuruş ve ritim özelliklerini değiştirmeden bu biçimleri bir halk dansı olarak ilkel durumlardan kurtardıklarını ve sanat müziği gereklerine göre işlediklerini, o günlerin dans müziği dinleyicilerinin de bu müzikle, bugünün cazında olduğu gibi ya dans ettiklerini, ya da yalnızca oturup dinlediklerini belirtelim.

İngiltere'de lavta eşlikli şarkılar, tekses sanatını çokses müziğinin ustalık ve anlatım katına yükselten yapıtlarla 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, vb.) olsun, sanat şarkıları için yazdıkları lavta eşliği bölümleri, 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 art arda gelmesiyle, genellikle dört bölümden kurulmuşlardır.

Lavta, orkestrada, Haydn çağına kadar kullanılmıştır. Haydn kesin, "klasik" biçimini verdiği orkestrada lavtaları istememiş ve on sekizinci yüzyıldan sonra bu çalgı müzik dünyasından silinmiş, ancak yirminci yüzyılda, on yedinci ve daha eski yüzyılların müziğinin asıllarına uygun çalınması kaygılarıyla, yeniden konser salonlarında görünmeye başlamıştır.

SONAT BİÇİMİNE DOĞRU

Süite İtalya'da verilen ad, *Sonata da camera* idi. Gerçi o çağın sonatı, klasik çağda Haydn gibi, Mozart gibi ustaların elinde kesin biçimini bulmuş olan sonatla ilintisizdi ama, klasik çağın sonatının on yedinci yüzyıl İtalyan çalgı müziğinden çıktığı da bir gerçektir. Sonat terimi, latince tınlama, ses verme anlamına gelen *sonare* kelimesinden gelir; kantat kelimesinin de latince şarkı söyleme anlamına gelen *cantare*'den, daha sonra klavyeli çalgı parçaları için kullanılan *toccata* kelimesinin de çalgının klavyesine "dokunmak" anlamına kullanılan latince *toccare*'den gelmesi gibi...

İtalya'da çalgı müziğinin 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 müziği 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 deneylerini, Markos Katedrali'nde ödevli olduğu yıllarda, gerek koro için, gerek çalgılar için yazdığı müziklerde geliştirmiş bir besteçidir.

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 deneylerinde başlıca örnekleri verilen "canzona" biçimine dayanan kilise sonatı, sözü geçen biçimin gereklerince, birbirine karşıt özellikte iki kesimden kurulmuştu. Bu iki karşıt kesim art arda birkaç kere tekrarlanırdı. Daha sonra bu tekrarlar, ayrı hızda, birbirlerini izlemeyen bölümler halinde gelişmiştir. İtalya'da gitgide ilgi görmeye başlayan bu biçimi Alman bestecileri, önceleri özellikle org bestecileri kullanmaya başlamışlardır. Ama daha önce İtalya'da Corelli bu biçimden, klasik sonatı hazırlayan dört bölümlü sonat biçimini çıkarmıştır. Bu biçimin, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı bölümlerin art arda gelmesi bakımından süit biçimiyle, dolayısıyla "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 müziği yazısının ve keman çalma tekniğinin temellerini atmışlardır.

KEMAN YAPIMI VE MÜZİĞİ

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 *violina 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 boyunca, 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 (1510-1609) yeni yüzyılın eşiğinde, viollerle kıyaslanamayacak 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 geliştirdiler. Keman yapımında kusursuzluğun simgesi olan Antonio Stradivari (1644-1737) de Cremona'lıdır. Her ne kadar 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 olanaklarından (*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 havlamalarını, horoz ötüşünü, tavuk gıdaklamasını vs. taklit ettiriyordu. Her çağda zırzoplar 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 yarım yüzyıl kadar gecikti.

Keman yazısını kendi gününe kadar süregelmiş olan zırva kargaşalıktan kurtaran, durultan, ağırbaşlılığa kavuşturan, bu çalgının gereklerini ve olanaklarını ortaya çıkaran Arcangelo Corelli (1653-1713) oldu. Kemanın her şeyden önce "şarkı söylemeye" melodi çalmaya elverişli bir çalgı olduğunu gözönünde tutarak, sonatlarının özellikle yavaş bölümlerinde kemanın bu niteliğini işledi. Bunun yanında çalgının gösterişle ilgili olanaklarına 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. Corelli'nin en tanınmış yapıtı "La Folia' çeşitlemeleri, bu bestecinin keman yazısı özelliklerinin 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 çalma üslûbu, kopmamış bir gelenek olarak, bugünün birçok keman virtüozunda da görülmektedir. Corelli'nin ileri gelen öğrencilerinden Giovanni Battista 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 çağrısını almasını sağlamış ve bu ünlü kemancı-bestecinin Bresden'de kurduğu okul kısa zamanda Berlin ve Mannheim'da da okulların kurulmasına yol açmıştır. On sekizinci yüzyıl müziğinde büyük önemi olan Mannheim Okulundan sonraki bölümde söz edeceğiz.

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 latince *concertus* kelimesinden çıkar. Terimi ilk olarak on yedinci yüzyıl başında Ludovico 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 bir türlü eserlerden "concerti da chiesa", yani "kilise konsertoları" ortaya çıkmıştır. Bunlar, yukarda özellikleri anlatılan "kilise sonatı" biçimini izler, ya da İtalyan uvertürü 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 ne kadar "klasik" 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 MÜZİĞİ

On yedinci yüzyılda çalgı müziğinin yaygınlığı, kemanın yanında klavsenin de gelişmesine yaradı: Hem bu çalgının yapım yordamlarındaki aşamalarla; hem de, klavsen müziğinin, bu çalgının özelliklerini gözeten bir dil kazanmasıyla. Antwerp'de klavsen yapımcısı Ruckers ailesi, bütün müzik dünyasına, bir bakıma Cremonalı ustaların keman yapımındaki başarılarının klavsene uygulanması sayılabilecek nitelikte, daha önceki çağların klavyeli çalgılarıyla kıyaslanmayacak kadar ileri klavsenler yollayıp duruyordu. Bugün nasıl müzikle 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 birbirlerin-

den ayrı çalgılardır. Klavsende her bir tuşa basıldığında bir tırnak, daha doğrusu bir mızrap teli çeker. Oysa piyanoda ses, tele çekicin vurmasıyla çıkar. Bu bakımdan piyanonun gerçek atası klavikord'dur. Klavsen ilk, on dördüncü yüzyılın sonunda İtalya'da yapılmıştır; klavsenin bir türlüsü olan 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 edilemeyen klavsende ayırtı (nüans) olanağı 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 eşlik bölümü yazılmamış olduğu için şef, "basso continuo" yöntemine uyarak bölümünü belirli başlar üzerine doğaçtan çalardı. Klavsen için yazılmış yapıtlar ise çalgının sınırlı niceliklerinin koşulladığı bir üslûba yol açmıştır. Özellikle, klavsende ses tutulamadığı, uzatılamadığı için besteciler bu eksikliği süslü cümlelerle gidermeye çalışmışlardır. Şu da var ki süslemeler, o çağın anlayışına, beğenilerine de uyuyordu.

Klavsen için müzik 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 birbirini ardına sıralanmasıyla ortaya çıkmış şeyler değildi ve keman müziği 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 müzik 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 sözlere bağlı olarak müzik yazma

zorunda saymamaları, imgelemlerini yalnız çalgı için yazılmış parçalarda daha özgürce kullanmaları gereksinmesine 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 müziğinin çağında en büyük besteci Domenico Scarlatti çoğunlukla on sekizinci yüzyılda yapıtlarını vermiş bir besteci olduğu için sonraki bölümde konumuz olacaktır.

ORG MÜZİĞİ

Klavsen, barok üslûbunu müzikte 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.

Müzikte, barok'a "sürekli bas çağı" da denmişse de bu tanıtış, sınırlı olması nedeniyle, uygun değildir. Çünkü, on yedinci yüzyıl müziğinin en önemli dalları olan klavsen ve org müziğini kapsamaz. Nitekim bu iki çalgı, barok üslûbunun müziğe yansımasının başlıca ortamları olmuşlardır. İkisi de klavyeli çalgılar olduklarından, gerek klavsen, gerekse org için yazılan yapıtların 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.

On dördüncü yüzyıla varana kadar orgun kullanılışının, çalgının yapım yöntemlerindeki evrime karşın müzik 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, İngiltere'de Winchester Katedrali'ndeydi. Havası, on kişinin çalıştırdığı yirmi altı körükle, dört yüz tanc boruya üflenen bir org... On yedinci yüzyıl bestecileri çok daha gelişmiş orglar üzerinde çalışma olanağını buldular. Kilise de artık org için müzik yazılmasını destekliyordu. Venedik'in Markos Katedrali ve Vatikan'da

Papa'nın özel tapınağı, bestecilerden org müziği isteyen din kurumları arasında başta geliyorlardı. Yukarda anlatılan *canzona* yanında *ricercare* ve *fuga* biçimleri, on yedinci yüzyılın başında org için müzik yapan 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 rastlandığı gibi, tek motifli *ricercare*'ler de vardır. *Fuga,* İtalyancada "kaçmak" anlamına gelen, *fugare* kelimesinden türemiş bir terimdir. Fuga ile motet, madrigal, ricercare ve canzona arasındaki ayrılık şuradadır ki, şarkı müziği biçimlerinde sesler düzenli olarak önce tek, sonra çift, sonra da üçlü vs. olarak art arda 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 müzikçilerinden 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 kilisesenin orgcusu olarak geçmiştir; Frescobaldi orada çaldığında çoğu kez sayısı 30.000 kişiye varan bir kalabalığın kendisini 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 MÜZİĞİ

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 Kilisesi'nin organisti olarak geçiren Buxtehude Lübeck'i Avrupa'nın başlıca müzik merkezlerinden biri yapmıştı. Bach ile Haendel, onu dinlemek, bilgisinden yararlanmak için çok kereler Lübeck'e gitmişlerdir. Bach'ın müziğini hazırlayan en önemli etken Buxte-

hude olmuştur. Ama bu, Buxtehude yalnızca tarih içinde bir yer doldurdu, demek değildir. Besteleri, kendi başlarına, bağımsız değerler taşırlar; bunlar önemlerini yalnızca Bach'ı ya da Haendel'i hazırlamış olmalarıyla kazanmış değillerdir.

Buxtehude, birçok biçimi kesinleştirmiş, bu biçimlerin her birinde esinli bir müzik yazmış olmakla birlikte asıl "chorale prelude" biçimini olgunlaştırmasıyla anılır. Bu biçim, kilise bestecilerinin, Gregor melodisi yerine kendi buluşları olan melodileri kullanmalarıyla doğmuştur ve on altıncı yüzyıldan başlayarak özellikle org müziği olarak 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 orgcuların doğaçtan çalışı bu biçimin gelişimini etkileyen ögeler olmuştur. Buxtehude, kontrapunta 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 müzik sahnesinde sesi pek de duyulmayan bir ülkeydi. Gene de kilise duvarları içinde gelişen müzik, yüzyılın sonlarına doğru Almanya'nın, geleceğin müzik evriminde alacağı görevi belirtti. On yedinci yüzyıl Almanya'sında kilisenin müzik çalışmalarının yapıldığı baş yer, belki de tek yer olmasının nedeni, bestecilerin savaşın etkileri dışında ancak kilise duvarları içinde çalışabilmeleriydi. Almanya'da müziğin evrimine büyük etkisi olan Danimarkalı Buxtehude yanında bir başka etken, on yedinci yüzyıl Alman müziğinin önderi sayabileceğimiz Heinrich Schütz (1585-1762) idi. Schütz eğitimini Venedik'te Markos Katedrali'nde, Giovanni Gabrieli'nin yanında görmüştü. Öğrendiklerini Alman müziğine uyguladı. Çift korolar, türlü çalgı ve insan sesi birleşimleri, eşlikli tekses, opera etkileri... Alman mizacı "dramatik" bir müziğe, sözün anlattıklarının müzikle izlenmesine, söz ile müzik kaynaşmasına, İtalyan mizacına kıyasla daha büyük bir eğilim gösterdiğinden olacak, opera biçimi ve bu biçimin gerektirdiği söz-müzik kaynaşması, yakın çağlara varana kadar Almanya'da –operanın doğum yeri İtalya'ya kıyasla– biçimin gereklerine çok daha uygun örnekler vermiştir. Schütz, az sayıda yazmış olmakla birlikte operaya çok yakın bir biçim olan oratoryoda, bundan başka söz-müzik birleşmesinde "dramatik" etkiler araması bakımından kilise yapıtlarının hepsinde *(Geistliche concerte, Symphoniae sacrae,* vb.), 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 yapıt ilk olarak 1627 yılında Saxon Prensesi Sophie'nin evlenme töreninde oynanmıştı. İlk Alman operası olarak bilinen bu yapıtın notaları ne yazık ki bir yangında yok olmuştur.

Schütz'ün yanında Johann Hermann Schein (1586-1630), İtalyan müziğini Almanya'ya getiren, hem de çağına göre "modern" üslûpta yapıtlarıyla ün yapan bir besteciydi: Protestan kilisesinde org müziğinin evriminde görevi büyük olan Samuel Scheidt (1587-1654), 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 yapıtları yanında, dindışı müzikte de birçok yapıt 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 müziğinin sanat müziğine 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.

MÜZİK HALKA YÖNELİYOR

Halkta sanat müziğine karşı bir ilginin doğması da, müzik icralarının soylu kişilerin evlerinden "sokağa çıkması" da, on yedinci yüzyılda olmuştur. O çağa kadar çalgılar, soylu kişilerin uşağı durumundaydılar. Ödevleri, saray eğlentilerine katılmaktı. On yedinci yüzyıl boyunca ve on sekizinci yüzyılda da çalgıcının uşaklığı, ödevinin saygınlığı bakımından, diyelim ki aşçı 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 müziği dinlemek için para vererek girdikleri olmuştur. Öte yandan Fransızlar, ilk halk konserinin Paris'te, Londra'dakinden on beş yıl kadar önce verildiğini tanıtlamaktadırlar

Daha önce halk kiliselerde, ya da kilise dışı törenlerde müzik dinler-

di. Müzik seven kişilerin kendi evlerinde ya da özel toplantı yerlerinde müzik dinledikleri olurdu. İlk halk konserleri on yedinci yüzyıl sonlarına doğru verilmiş olmakla birlikte konser yaygınlığı sonraki yüzyılda da tam anlamıyla artmış, müzik "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"... Müziğin gittikçe artan bir yaygınlıkla halka ulaşması için on dokuzuncu yüzyılı beklememiz gerekmektedir. O zaman da, sanat müziğinin "güçlüklerine" hazırlanmış olmayan halk, daha kolay bir müzik aramaya başlamış, böylece bir "halk müziği-sanat müziği" ikiliği ortaya çıkmıştır.

ON SEKİZİNCİ YÜZYILIN İLK YARISI: YÖNTEMLER ÖZETLENİYOR

On sekizinci yüzyılın ilk yarısı, soylu kişilerin egemenliklerini gitgide arttırdıkları ve bunu halkın aşağı katmanlarının sıkıntılarına aldırmadan yaptıkları bir çağdır. Ne var ki krallık kurumu artık son yıllarını yaşamaktadır. Yığınların kıvançsızlığı, mutsuzluğu Fransız Devrimine yol açacak, yeni bir dünya düzeninin ilk adımları atılmış olacaktır. İmparatorluk, krallık, dukalık kurumlarının güveni sarsılacak, türlü ülkelerde birbiri ardından toplumun "üst yapı"sının esenliği bozulacak, 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. Lavosier kimya bilimini geliştirmektedir. Diderot ve öbür Fransız ansiklopedicileri, eldeki bilgiler bütün dünya yararlansın diye, düzenli ve yöntemli bir biçimde bir araya getirmektedirler. Tecim ve endüstri alanında gelişmeler olmakta, büyük kentler, köylüyü çekmeye başlamaktadır.

Müzikte on sekizinci yüzyılın ilk yarısı, ikinci yarısının Haydn, Mozart ve Beethoven gibi büyük klasik ustalarını hazırlayan bir çağdır; geçmiş çağların yöntemleriyle gününkilerin, geleceğin temeli olacak gibi, birleştirildiği bir çağdır. İtalya bir yandan gene, özellikle operasıyla, Avrupa müzik hayatının merkezi durumundadır. Avrupa'nın her köşesinden yüzlerce müzikçi 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 ül-

keyi 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 müzikçilerinin 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 müziğinin "babası" diye anılan Domenico Scarlatti (1685-1757) operalar ve kilise müziği 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, klasik çağda gelişecek olan sonat biçiminin hazırlayıcıları olarak tanındığı gibi yepyeni bir klavsen çalma üslûbu getirmiş olmaları bakımından da müzik 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 piyano yazısının birçok teknik ögesini taşımaktadır; arpeggio'lar, süslü geçitler, ellerin çapraz duruma geçmeleri, vb. Scarlatti klavsene, o güne kadarkine kıyasla çok daha taze, çok daha yeni, çok daha zengin bir dil getirmiştir. Kalıcı yaratıların hemen hepsi gibi Scarlatti'nin yaratıları da, teknik yenilikleri yanında, bestecinin kendine özgü anlatımıyla değerlenmektedirler. Scarlatti, hem de çağının en ünlü klavyecisiydi. 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 çalgıcı ve besteciydi. Önce din, sonra da hukuk eğitimi görmüş, kendini kemancılığa adamış, kişiliğini o yolda gerçekleştirmiştir. Çalış üslûbuna kazandırdığı ögeler bir yandan da keman yapımına kazandırdığı ilerlemelerle koşullanmış, kemanda daha hafif bir yay, daha kalın teller kullanılması ilk Tartini'nin deneyle-

riyle 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 müziği bestecisi yetiştirmiştir. Tartini keman için sayısız yapıt yazmıştır. Keman müziğinde Tartini özellikle, karşıt ögeler kullanmasıyla, melodik çizgilerle gösterişli geçitler arasında nitelik ayrılıklarını gözetmesiyle anılır.

On sekizinci yüzyılın ilk yarısının en ünlü, en saygın müzikçisi, 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 sürmeye başlamış, ölümünden sonra da iki yüzyıla yakın bir süre on sekizinci yüzyılın gölgede kalmış bestecilerinden biri olarak arada bir adı anılmış, müziği ancak günümüzde yeniden aydınlığa kavuşmuştur. Bach da ölümünden sonra unutulmuştu; Bach'ı müzik dünyasına yeniden tanıtan Mendelssohn bu ara, Bach'ın büyük saygı beslediği ve birçok yapıtını aktarmalar ve düzenlemeler yoluyla başka ortamlar içinde hazırladığı Vivaldi'yi de "keşfetmiştir". Vivaldi, hem besteci, hem orkestra şefi, hem de öğretici bir keman virtüozu olarak çağının Avrupa'sında eşsiz bir besteci olarak ölmüş, gitmişti. Bugün Vivaldi müziğinin gerçek kapsamı ve anlamıyla tanınması, bu bestecinin, on sekizinci 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, müzik biçimlerinin gelişmesine sağladığı hızlanma yönündendir. Her ne kadar Torelli, ilk keman konsertosunu yazan kişi 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. Müzikle 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 müzik çalışmalarını geliştirmiş, yalnız yetim kızların alındığı bu kurumda olağanüstü icra başarısına erişmiş bir koro ve orkestra kurmuştu. Bir zamanlar daha çok keman konsertolarıyla –bu ara *Mevsimler* adını taşıyan ve her biri 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 yapıtlarının yeniden tanınmasını gözeten çalışmalar sonunda, başka biçimlerde birçok eser yanında, 450'den fazla konsertosu, yüze yakın sonatı, on iki senfonisi, elli kadar opera ve oratoryosu ortaya çıkmıştır. Yalnız Bach'ın değil, Haendel'in, Tartini'nin, Leclair'in ve çağın başka bestecilerinin onu bir yol gösterici olarak tanıdıkları anlaşılmıştır.

Çağın Almanya'sının 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. Örneğin Leipzig'de Thomas Kilisesi'nde Kuhnau'nun ölümü üzerine açılan kantorluk ödevine Bach, ancak Telemann bu ödevi bütün yalvarmalara rağmen reddettiği için atanabilmişti. Kantor Kilisede baş müzik yöneticisidir. Thomas Kilisesi gibi bir de şarkı okulu olan kiliselerde hem de başöğretmendir. Telemann, kendi kendini yetiştirmiş, öğrenimini başka bestecilerin müziğini inceleyerek yapmıştı; asıl, Leipzig Üniversitesi'nde hukuk ve dil eğitimi görmüştür. Bununla birlikte müzikteki ustalığı öylesine yüksek, verimliliği öylesine şaşırtıcıydı ki, Telemann'ın yapıtlarına sayı bakımından erişebilmiş besteci yoktur denebilir. Sayılabilmiş besteleri arasında 600 kadar Fransız usulü uvertür, 32 oratoryo, birçok kantat, motet, opera, orkestra ve oda müziği eseri vardır. Telemann'ın bestelerinin sayısını verirken şimdilik "birçok" deyimiyle yetinmek zorundayız. Çünkü bestecinin kendi bile kendi yapıtlarını sayamamıştı; bugün, Telemann'ın öneminin tanınmasıyla birlikte, bestelerinin 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 ve bu çalışmaların biraz yavaş ilerlemesinin nedeni 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.

Vivaldi ve Telemann'ın gitgide ışığa kavuşmasıyla, on sekizinci yüzyılın ilk yarısının en önemli yaratıcısı olarak Johann Sebastian Bach'a (1685-1750) kazandırılan üne gölge düşeceği yolunda bir görüş söz konusu olabilir idiyse de, yüzyılımız ilerledikçe, sanat müziğini yaymakla görevli kişilerin, işlerini kolay yollardan yürütmek amacıyla, saptanmış değerlere, bellenmiş adlara bağlı kalma eğilimleri, Bach'ın adındaki yücelik çağrışımını pekiştirmiştir. Ne var ki Bach'ın sanatının da henüz –hiç olmazsa orta müziksever için– aydınlatılması gereken yanları eksik değildir. İleri gelen çağdaşları gibi ölümünden sonra unutulan Bach'ı Mendelssohn'un bulup ortaya çıkarması, Bach'ın müziğinin –Telemann ya da Vivaldi'ninkinden daha geniş çapta– Mendelssohn çağının, romantik çağın, on dokuzuncu yüzyılın müzik anlayışı açısından yorumlanması gibi ters bir duruma yol açmış ve bu durum ancak günümüzde, müzik bilginlerinin araştırmalarının halka da yayılması yolundaki çabaların etkisiyle, değişmeye yüz tutmuş ve Bach'ın gerçek çehresiyle, müzik tarihi içindeki gerçek durumuyla tanıtılmasına doğru gidilmeye başlanmıştır.

Her ne kadar Vivaldi, Telemann, Rameau ya da Couperin'in, anlatım gibi, öz gibi daha öznel yargılara uyabilecek açılardan, Bach'a kıyasla daha çekici, daha ilgilendirici müzikler yazmış oldukları söylenebilirse de, müziğin doğrudan doğruya "maddi" ögeleri bakımından Johann Sebastian Bach'ın bütün çağdaşlarının üstüne yükseldiğini tanımak gerekir. Gerçi Schumann'ın Bach'tan "din, kurucusuna ne borçluysa, müzik de Bach'a onu borçludur" sözündeki aşırılık, dinin kurucusunun tek bir kişi olmaması gibi (belki Schumann kendi bağlı bulunduğu dini tek din olarak görüyordu), müziğin de kurucusunun Bach olmaması bakımından, apaçık ortadadır. Ancak, Bach'ın, on sekizinci yüzyılın başına kadar müzik sanatını geliştirenlerin bu sanata kazandırdıklarını özetlemesi, hem de geleceğin müziğinin teknik ögelerini hazırlamış olması Schumann'ın bu aşırılığına bir sınıra kadar anlam verebilir. Bach'ı "yüzlerinden biri geçmişe, öbürü geleceğe dönmüş bir ayna" diye tanıtan söz de, onun müzik tarihindeki durumunu anlatan uygun bir benzetmedir. O çağa kadar gelişedurmuş birçok biçimde (örneğin "süit" biçiminde), birçok yazı tekniğinde, (örneğin "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 on sekizinci yüzyıl ortasındaki durumu, Brahms'ın on dokuzuncu 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 gerekliydi. 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 müzik yazmak gibi bir amacı da yoktu. Kendinden önceki ustaların ve kendi çağının ileri gelen bestecilerinin yapıtlarını alçak gönüllülükle incelemiş, kopyalarını çıkartmış, sağlam işçiliğini bu yolla elde etmiş, kendine özgü bir müziğe 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 yapıtlarını vermiştir. 1717 yılında Cöthen'de Prens Leopold'un müzik yöneticisi olmuş, orada da çalgı müziği yapıtlarını, bu ara ünlü Brandenburg konsertolarını vermiştir; 1723'te Leipzig'de Thomas Kilisesi'nin kantorluğuna atanmış, bu kez de din müziği yapıtlarını, bu ara Si minör Missa'sını, Haçlanma müziklerini (*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* müziğinde

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 müziğine gelince, Corelli ve Vivaldi gibi İtalyan ustaların çalgı müziği 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 yapıtlardır. Bach "İtalyan Konsertosu"nda, tek çalgı ile orkestranın karşılaşmasına dayanan konserto tarzını, orkestrasız bir klavsenin bünyesine uygulamıştır. Org müziğine gelince, Frescobaldi, Froberger, Schein ve Buxtehude'nin bu ortama kazandırdıkları ögeleri Bach, kendinden sonra yazılan org yapıtlarının soluk ve önemsiz kalmalarına yol açacak gibisinden işlemiştir. Klavsen ve klavikord için yazdığı müzikler, 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 olduğunca, 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 yapıt, kuramsal kontrapunta yazısına artık Bach'dan sonra yeni bir şey getirilemeyeceğinin tanıtıdır. Bach'ın ardından yeni bir çağ açılmak zorundaydı; Bach'ın geliştiremediği evrimlerini tamamlatamadığı biçimler ve yazı yöntemleri bu yeni çağın temeli olacaktı. Bach'ın, ömrü boyunca olduğu gibi, ölümünden sonra da on yıllarca ilgi görmeyişi, ilerici, devrimci, deneyici bir besteci olmayışı, müziğe yeni bir şey 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 rastlanır ustalığı, öte yandan da müziğinin 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, şanatçının kalıcılığını ancak zaman ve yer tanımayan 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 müzikçidir. Johann Sebastian'ın babası Johann Abrosius, on yedinci yüzyılın büyücek bir ün kazanmış orgcularındandı; amcası 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 müzikçi olmuş, çağında önemli ödevlere atanmış, ne var ki sonra bir serseri olup çıkmıştır; gene de, Wilhelm Friedmann Bach'ın bilinen eserleri, kendine özgü derin anlatım özellikleri taşırlar; Bach'ın üçüncü oğlu, "klasik çağ" müziğinin 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 müzikçinin 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, müzik sanatının o çağa kadarki biçimleriyle ve davranışlarıyla yetinmeyip yeni yollar aramasıydı. Bu açıdan Couperin, anlatıcı, tanıtıcı müziğinin öncülerinden biri olmasıyla anılır. *Ordres* adını verdiği süitlerinde Couperin, müzik dışı türlü olayı ve görünüşü anlatmıştır. Bunların arasında, *Manon, Mini, 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 müziği Watteau'nun tablolarıyla kıyaslanır. Tıpkı, iki yüzyıl kadar sonra, bir başka Fransızın, Claude Debussy'nin anlatıcı müziğinin izlenimci *(impressioniste)* ressamların eserlerine benzetilmesi gibi... Nitekim Couperin, yirminci yüzyıl başlangıcı izlenimciliğinin, Debussy ve Ravel gibi büyük Fransızların hazırlayıcısıdır.

Couperin'in müziği, "maddi" açıdan da yirminci yüzyıl Fransızlarını etkilemiştir. 1716 yılında yayınladığı *L'Art de toucher le clavecin* (Klavsene Dokuma Sanatı) adını taşıyan kuramsal kitabı parmak durumları, dokunma yöntemleri, süslemelerin seslendirilmesi gibi klavye çalma ustalığıyla ilgili birçok eğitim bilgisi taşımaktadır. Bu yapıtın, Johann Sebastian Bach'ın klavye üslûbuna kesin bir etkisi olmuştur. Bach'ın hem de, Couperin'in klavye çalma yöntemini (*Methode*'unu) incelediği, bu yapıtta yer

alan ve Couperin uslûbunun simgesi prélude'leri kopya ettiği bilinir.

Buna karşı Couperin de, İtalyan bestecilerinin, özellikle Corelli'nin etkisinde gelişmiştir. Corelli'nin geliştirdiği "Trio-sonat" biçimini Fransa'ya getiren odur. *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* adını taşıyan trio-sanatı 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 müziği bırakmadığı sanılırdı. Ancak sonraki araştırmalar onun org için birçok parça yazmış olduğunu ortaya koymuştur. Bunların yanında, Couperin, kilise için de eserler yazmış olmakla birlikte asıl dindışı müziğiyle, hele klavsen müziğiyle ve –hangi çalgılar için hazırlandığını belirtmediği– *Concerts royaux* ile tanınır. Böylece, Couperin'in müziği üç bölüme ayrılır: 1) Kral için yazdıkları; 2) Kilise için yazdıkları; 3) Halk için yazdıkları.

Çağın, Couperin'in gölgesinde kalmış Fransız müzikçileri arasında Nicolas Clarembault (1679-1749), Louis Marchand (1669-1712), Claude Daquin (1694-1772) gibi orgcu ve klavsencileri sayabiliriz. Öte yanda, Corelli etkisiyle Fransa'da, hele trio-sonat biçimi yoluyla, oda müziğinin yaylması ve Fransız müzikçileri arasında İtalyan hayranlığının alıp yürümesi Couperin'i çoğu kez müziğini önce bir İtalyan takma adıyla sunmak, ancak yazdığı tuttuğunda kendini açıklamak zorunda bırakmıştı. Louis Joseph Francoeur (1698-1787), Bodin de Boismortier (1691-1765), Michel Corrette (1709-1795) gibi besteciler, türlü oda müziği toplulukları için, bu ara çağın beğenilerine uyarak flütün baş çalgı olduğu topluluklar için, hem de keman ve klavye için müzik yazmış besteciler arasında adları ilk ağızda akla gelenlerdir. Keman müziği söz konusu olunca çağın Fransa'daki en önemli keman uslûpçusu Jean-Marie Leclair'i yeniden anmamak elde değildir.

Couperin yanında, on sekizinci 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 olanaklarını 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 Jean-Baptiste Lully (1632-1687), 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 müziğinin armonik yenilikleri çağdaşlarını şaşırtıyor, çevre hep Lully'yi arıyordu. Günümüzde yeterince tanınmayan Lully'nin kendi çağında kazandığı büyük ün, Fransız operasının başlıca kurucularından biri olarak doldurduğu görev yanında, müziğinin çekici, etkileyici nitelikleriyle de doğrulanmaktadır. Rameau'nun başlıca savunucularından biri, bestecinin birçok operasının librettosunu yazan Voltaire oldu. Voltaire "Rameau'nun temsil ettiği yeni uslûbu ancak sonraki kuşaklar anlayabilir" diyordu. İleri-

likleri 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 yapıtlarıyla, bu ara klavsen müziğiyle, bunların yanında da özellikle kuramsal çalışmalarıyla tanınmıştı. Usta bir klavsen, org ve keman çalgıcısı olan Rameau, armoni alanında ve genellikle besteleme yöntemlerinde kendi kendini yetiştirmiştir. En ünlü kuramsal yapıtı olan armoni kitabını (*Traité de l'harmonie*'yi) Clarmont-Ferrand'da orgculuk yaptığı sıralarda hazırlamış, kitabı kırk yaşındayken Paris'te yayınlatmıştır. Armoni biliminin ilk temel kitabı sayılan bu yapıtında Rameau, herkesten önce, akorların çevrilmeleri kurallarını sağlamlaştırmış, ortak akor yoluyla üçüncülere dayanarak akor kurma yöntemini sunmuş, baslara dayanarak akor ilerlemelerini geliştirmiştir. Armoni kitabı yanında Rameau'nun birçok kuramsal çalışması daha vardır.

Opera besteciliğine başlamadan önce, kırk yaşındayken, sahne için birtakım kısa parçalar yazan Rameau'nun ilk operası, getirdiği yenilikler yüzünden başarısızlığa uğramış olmakla birlikte, birkaç yıl içinde kazandığı ün ona hem de Kralın oda müziği 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 Roussea (1712-1778) da vardı. Sanatta doğaya doğru yönelmeyi salık veren Rousseau'yu Pergolesi'de etkileyen, müziğinin taslamalardan uzak oluşu, yalınlığı, hafifliğiydi. Rameau'nun temsil ettiği sanat onca, bilgiçsi ileriliklerden, anlaşılması güç karmaşık ve gürültücü seslerden ve gerçeklerle ilintisiz can sıkıcı konulardan kurulmuştu.

Çatışan iki görüş arasında, çatışmalara doğrudan doğruya katılarak değilse bile yapıtlarıyla, 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 ciddi operası *(opera seria)* değil, hafif operası, opera buffa'ydı. Opera buffa, ciddi operaların bölümleri arasında sunulan ve seyircilerin biraz kafa dinlemelerini sağlayan kısa bir ara-oyun'du. Ancak, opera buffa'nın eğlendiriciliği, asıl operadan, ciddi operadan daha çok halkın hoşuna gidiyordu. İtalyan hafif operası bunun üzerine ciddi operadan ayrı olarak oynanmaya başlamış, bağımsızlığa kavuşmuştu. Oysa Gluck her şeyden önce, ciddi opera alanındaki başarılarıyla geleceğe kalmış bir bestecidir. İtalyan tarzı operalarda, bu ara hafif operalarda da becerikliliğini denemiş olan besteci Paris'te, sanatın doğaya doğru yönelmesi düşünüşünde Rousseau'yla görüş birliğine varmış, ancak tatlı diliyle ünlü feylesofu daha ılımlı olmaya götürmüştü. Sanat, bu ara müzik, hele halkın büyük rağbet gösterdiği opera, daha yalın, daha hafif olmalıydı gerçi ama, bu ille de birtakım bayağılıklara boyun eğmekle gerçekleşmemeliydi. Nitekim, halkın çok tuttuğu bir tür olan *pasticcio*'dan, şunun bunun aryalarının, bir sanat yaratısının kuruluş nedenleriyle ilintisiz olarak art arda 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 amaçlarından kurtarıp sağlam, tutarlıklı bir biçime kavuşturmak gerekiyordu. Bunun başlıca yollarından biri de recitativo ile aryayı, birbirinden ayrı, birbiriyle uyumsuz 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 taklitçi yapan özelliğine ya da bütün bu İtalyan biçimlerinin Fransa'da aldığı görünüşlere uygun, Gluck'un gelişe duran görüşlerini tam anlamıyla yansıtmayan yapıtlardı. 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 örnekti ama Gluck ülküsü en başarılı anlatımını önce *Alceste*'de, sonra da *Paride ed Elena*'da (1770) ve *Iphigenie en Tauride*'de (1778) buldu.

Gluck'un opera anlayışını, şu sözleri pek güzel özetleyebilir. Onca tiyatro müziğinin görevi "durumların ilgi çekiciliğine ve duyguların anlatımına güç kazandırmak ve olayların akışısan engel olmamak, gereksiz süslemelerle olayları soğutmamaktır." Gluck'un opera anlayışında, olayla ilintisiz müzik, olayı durduran belgeler, şarkıcı-oyuncunun ses gösterisinde bulunmak için sahnenin önüne gelip orada kımıldamadan aryasını okuması gibi ögeler ve davranışlar, temel tutum olarak, yoktu. Müzik artık sözün

duygusal niteliklerine boyun eğmek, onları desteklemek zorundadır. Gluck'un görüşleri opera sanatının kimliğini 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. Haendel'in müziğini de ilk orada dinlemiş, duyduğu ilgiyle bestecinin yapıtlarını incelemiş, Haendel'in opera partisyonlarından çok şey öğrenmişti. Haendel'in sanatını bir yandan İngiliz çevresi, öte yandan da İtalyan operası, hem de doğuşça Alman oluşu biçimlendirmiştir. Kırktan çok opera yazmıştır ama bugün bunlardan hemen hemen hiçbiri opera kurumlarının alışılmış dağarlarında sık sık yer almamaktadır. Kimi eleştirmen, Haendel'in opera sanatına yeni hiçbir şey getirmediğini, günündeki biçim ve yöntemleri işlemekten öteye gidemediğini, kimisi de "Haendel sanatının anahtarının operalarında olduğunu" ileri sürer. Birbirleriyel 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 müziği açısından görüldükçe, bu bestecinin başarılarını gereğince anlamak güçleşir ve sanatı üzerinde yanlış yargılara yol açılabilir. Hem, Haendel operaları, özellikle Almanya'da, yirmi yüzyılda, yeniden "canlandırıldığı" zaman, öteki yapıtlarına olan ilgi de artmaya başlamıştır. Böylece hem de, on dokuzuncu yüzyıl inançlarının tersine, "modern" dinleyicinin, bu operaları günü geçmiş, bayatlamış şeyler sayması için neden olmadığı da görülmüştür. Bestecinin, operalarındaki başlıca kişilerden her birinin 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, yapıta adım veren kişinin on tane aryayla temsil edilmesidir. Bu aryalardan her biri 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. Bu yolda bir gözlem Haendel'in oratoryoları için de uygun düşer. Bu alanda Haendel'in henüz önemli sayılabilecek bir ölçüde 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 ge-

çince ilk akla gelen yapıt, *Mesih* oratoryosu, yaratış oluşumunun en yüce, hem de en şaşırtıcı örneklerinden biridir. İşte yargıcısını, sanat ürünlerinin değerlendirilmesinde başvurulan, ölçüye, sayıya gelir dayanaklardan vazgeçiren bir yaratı daha! 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 yaratı 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 etmeyen bir örnek olduğu öne sürülmüştür. Öte yandan bu yapıt 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 çalışmalarına, "concerto grosso"larına, org konsertolarına, klavsen süitlerine ve diğer çalgı müziği bestelerine gelince, bunlarda Haendel, çağının herhangi bir iyi bestecisi olma durumundan ileri gitmiş sayılamaz. Bu besteleri, 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 bestcleriyle desteklediği hafif, yalın, arık bir müzik görüşü hem klasik çağın, hem de romantizmin kapısını açmış sayılır. Ancak, Rousseau'nun bayrağı altında birleşenlerin, onun görüşlerini yapıtlarıyla savunanların, müziği 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, klasik 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 müziği ustaları diye gösterilen bir Bach ile ya da bir Haendel ile kıyaslandığında, "klasik" çağı biçimlendiren ustaların müziği anlatım açısından olduğu kadar, dil bakımından da ilerletmiş olduklarını unutma eğilimi göze çarpar. Klasik çağın sanatını tanıtmak için kullanılan elverişsiz 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, müziğin "barok" çağdan sonra ilerlemeyip, gerilediğini öne sürmek sayılabilir.

Neden bu yanlış görüş ortaya çıkmıştır? Denebilir ki, klasik müziği "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 gerçekten, klasik çağ müziğinin daha yalın olduğunu tanımak gerekir. Nitekim, Bach'ın müziği her şeyden önce kontrapuntaya dayanır; oysa Mozart'ınki değil... Bach bir kontrapunta ustasıdır; dolayısıyla müziğinin bu yönden üstün bir karmaşıklık katına ulaşması da olağandır. Oysa Mozart'ın müziğinde kontrapunta ana öge değildir. Demektir ki bu yönden, karmaşıklığa dayanan bir ilerilik yargısı söz konusu olamaz.

Ne var ki kontrapunta, müzik dilinin evrimini incelerken gözeteceği-

miz tek yoldan olmadığı gibi, karmaşıklık da bir evrimin niteliklerini araştırırken dayanacağımız tek nitelik olamaz. Öyleyse, klasik 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 müziğinin getirdiği armonik ilerlemelerin bile "barok" çağ eserlerinde bulunduğu ileri sürülebilir ve tanıtlanabilir. Öyleyse "barok" müziği bu bakımdan da mı, bırakalım "modern" müziği, klasik müzikten daha ileri sayacağız? Dar görüşlere saplanırsak, böyle bir sonuca varmak kolaydır. Oysa, müzik dilinin başlıca üç ögesini, armoniyi, melodiyi ve bunların türlü birleşimlerini, bir de ritmi, "barok" çağda ve sonra da klasik çağda kazandıkları durumlar içinde, kapsamlı olarak görürsek müziğin klasik çağda hiç de sanıldığı gibi bir dil gerilemesine uğramış olmadığını, tersine, beklenen ilerlemeye vardığını anlarız.

Klasik 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 müziğinde yer aldığı bir gerçektir. Ancak bunlar, Bach'ın müziğinin 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 müziği asıl bu açıdan, armonik düzenleme açısından Bach'ın müziği 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 gözönünde tutularak gerçekleştirilmesi, bu ara çokses yazısının, kontrapunta tekniğinin armonik kaygılarla ele alınması, armonik düzene uyması...

BACH'IN OĞULLARI

Klasik müziğinin ilk önemli bestecileri diye görebileceğimiz iki Bach'tan, Johann Sebastian'ın oğullarından başlayarak, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısını nitelendiren yeni müziğe doğru kesin bir yönelmenin geliştiğini görüyoruz. Bu bakıma, iki gencin, babalarını "eski kafalı" saymalarına şaşmamak gerek. Johann Christian Bach'ın (1735-1782) bir yapıtına göz atmak, genç Bach'ın yaşlı Bach'a kıyasla sanatında ne kadar ileri gittiğini görmeye yeter. Akıcılık ve arıklık, Johann Christian'ın klasik üslûp içinde ele alınması gereken bir besteci olduğunun ilk belirtileridir Bu mü-

ziğe 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 işlek, bununla birlikte aydınlığın, seçikliğin hiç de bir yana bırakılmadığı bir yazıya yol açmıştır.

Öte yandan Johann Christian'da çalgıların kullanılması da Bach'ın bireşimini yaptığı çağlar süresince olagelmiş alışkanlıklardan belirli bir uzaklaşmanın örneğidir. Oğul Bach'ın oda müziğinde 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 müziği anlayışı içinde birbirleriyle "konuşmalarına" fırsat vermekte, kimi zaman da bu konuşmaya özgür bir ses olarak katılmaktadır. Klavsenin bu yolda kullanılması, öteki çalgılara karşıt bir ses olarak dayatılması hem de, "konserto" anlayışına, konserto biçiminin klasik çağda kazandığı yeni duruma bir hazırlıktır. İlerde, çok ilerde değil, hemen o yıllarda gelişecek olan konserto düşünüşünün gerektirdiği üslûp sorunlarını Johann Christian Bach, oda müziği yapıtlarında bile, ele almakta ve bir çözüme bağlanmaktadır: Öteki çalgılarla bir "alışveriş", sık sık klavsenin destekleme görevini bırakıp kendi sözünü söylemesi, kendisine atanan duyguları anlatması, temalara dayanmayan "geçit"lar *(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 müziği yapıtında rastlanır.

Şunu da belirtelim ki Johann Christian Bach Londra'da çocuk Mozart'ı tanımış, bu kadarla kalmamış, onun koruyucusu, yöneticisi olmuş, bir yandan da klasik 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. Müziği de ağabeyinden öğrenmişti. Carl Philipp'e gelince, tarihin büyük müzikseverlerinden Prusya Kralı Friedrich'in sarayında çalışmış, olağanüstü yetenekleriyle birlikte bu ödevi de ona Avrupa'nın müzik sahnesinde büyük ün sağlamıştı. İmgelem genişliği, durmak dinlenmek bilmeyen arayıcılığı, klasık çağ ustalarının hepsinin müziğini nitelendiren o görünürdeki hafiflik ve yalınlık, buna karşı daha yakın bir incelemede beliren karmaşıklık, bu kabına sığmaz bestecinin, babasının tersine, kabına sığmaz bir müzik yazmayı amaç edinmiş yaratıcının sanatında rastlanan başlıca özelliklerdir. Carl Philipp, çalgıların tını özellikleriyle uğraşan ilk bestecilerden biridir. Usta bir klav-

sen çalgıcısıydı ve çalgısının tını nitelikleri onu çok düşündürmüş, çok uğraştırmıştı. Sonuçta ortaya, birçok klavsen yapıtı yanında bir de, klavsen çalmanın "gerçek yolu"nu gösteren bir kitap çıktı.

Carl Philipp, müzik 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, müziği sonradan meslek edinmiştir. Carl Philipp'in, müzik sanatının evrimindeki asıl önemi, sonat biçimini kesinleştirmesi olmuştur. "Prusyalı" adını taşıyan sonat dizisinin 1742'de yayınlanmasıyla, bunu da bir yıl sonra "Württemberglı" adını taşıyan dizinin izlemesiyle, bu amaç gerçekleşmiş 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. Klasik çağın aynı zamanda romantizmin de hazırlayıcısı olduğu gerçeği en kandırıcı tanıtlarından birini Carl Philipp'in müziğinde bulmaktadır. Her yenileyicide aşırılıklar görülebilir. Bu bakıma Bach'ın bu yetili oğlu da dokunulmaz değildir ama öte yandan Carl Philipp'in müziğine özelliğini biraz da bu aşırılıklar vermekte, onu aşırılıklarıyla tanınan bir çağın, romantizmin 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 Philippe'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 müziğinin en etkileyici örneklerini vermiş, bu bölümde, o günlerin birçok bestecisinin yaptığı gibi, başta sunulan temleri art arda dizmekle yetinmeyip, temleri kesip, biçip, çözüp, kurucu ögelerine ayırıp bu ögelerden yeni bir yapı ortaya çıkarma yolunu tutmuş, bu çalışmasında da her şeyden 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 bunlardan başka birçok din yapıtı da yazmışsa da, bunların önemi, çalgı müziği eserlerinin

yanında ufalır.

MANNHEİM OKULU

Bach'ın bu iki oğlunun, klasik çağ müziğinin temellerini atan ilerici çalışmaları yanında, müzik diline getirdikleri yenilikler yanında, kişilerine özgü nitelikleri –anlamı iyice tanımlanmamış bir sözcüğü uygun düşer diye gene kullanalım– "dehaları" öylesine güçlüdür ki, bunların yanında yeni müzik 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 müzik dili üzerinde kuramcı çalışmalarıyla müzik 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 müziğiydi; günün sürümdeki çalgılarının bir araya gelmesinden ortaya çıkmış orkestraydı. Niçin bunlar bilimsel temellere dayanarak kesin bir duruma ulaştırılmasındı! Çalışmalarının sonucu, daha "soyut" yüzeylerde gelişeduran biçimlerin daha "somut" araçlarla, çalgılarla birleştirilmesinden doğan, dengeli, düzenli bir çalgı müziği oldu

Bohemyalı kemancı Johann Stamitz'i Mannheim'a getiren ve orada çalgı müziğinin biçimlenmesi sonucunu veren çalışmalara başlamasına yol açan olay, Stamitz'e Prens Karl'ın Mannheim'da saray kemancılığı ve oda müziği yöneticiliği ödevini vermesi oldu. Çevresine toplanmaya başlayan müzikseverlerle birlikte Stamitz, yetkili çalgıcılardan kurulmuş bu orkestrayı bir türlü "deney tavşanı" gibi kullanarak çalgı müziği 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 çağrıldı ve orada, nefes çalgılarının, ağaç ve pirinç çalgıların, yaylılar yanında bir eşitlik dengesi içinde kullanıldıkları yapıtları çalındı. Usta "zanaatkâr" Stamitz'in ve çevresindeki işçilerin ortak çalışması sonucu olan yenilikler artık çağın müziğinin gerçek yaratıcıları için ve-

rimli, 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, Johann 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 on dört yaşındayken babasıyla birlikte İtalya'ya gittiğinde Bologna'da Martini'den ders almış, ihtiyar usta, genç dehanın yetenekleri karşısında şaşkına dönmüştü. Mozart'a Bologna Filarmoni 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 müziği yapıtında ve yirmi kadar senfonisinde uygulamış, hem de Haydn'ın saygısını kazanmış bir besteciydi.

Mannheim okulunun öğrettikleri, Boccherini örneğinin de düşündürdüğü gibi, orkestra müziğiyle sınırlı kalmamış, genellikle çalgı müziğini etkilemiştir. Johann Christian Bach'ın yaptığı gibi, Mannheim Okulu üslubunun yayıcılarından Johann Schobert (1720-1767), bu Silezyalı klavsen virtüozu, oda müziklerinde 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 sınırından kurtarıp sanata kazandırmayı, bu gelişmeleri daha ileri bir sanatın aracı diye kullanmayı bilmiştir. Daha çok oda müziği alanında çalıştığı bilinen Schobert (Schubert'le karıştırılmasın) Mozart'ı da, Beethoven'i de doğrudan doğruya etkileyen bir müziksever diye bilinir. Bir tanıt, Mozart'ın piyano konsertolarından ilk dördünün Schobert'in klavsen sonatlarından çıkma olduğudur.

Mannheim Okulu'nun, 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 tür müzik, 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 biçimle-

re yol açmaktadır? Mannheim Okulu'nun müziğe getirdiği en önemli yenilik, bu bilinci bestecilere vermesi olmuştur. Artık müzik, 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 müzik yaratısı 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. On dokuzuncu yüzyılda yazılan sayısız yapıtın hemen hemen hepsi, yirmincide yazılanlarınsa büyük bir çoğunluğu, on sekizinci yüzyılın bilinci içinde, on sekizinci yüzyılın müziğe getirdiklerini gözeterek, bunlara ya uymaya, ya da onlardan kaçınmaya çalışarak ortaya çıkmıştır. On sekizinci yüzyılın müzik sanatında yerini belirten sanatçıların başında da Franz Josef Haydn (1732-1809) gelir.

Haydn'ın müzik sanatına kazandırdıklarını, bestecinin kendi evrimi içinde incelemek en aydınlık yoldur. Haydn'ın yaratış evrimi, genellikle on sekizinci 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 dörtlüleri, bunların on sekizi, bu sürenin ürünleridir. Dörtlülerinde 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 yapıtlar, Haydn'ın sonraki evriminin açısından, "ilkel" diye anılabilirler. Klavsen sonatlarındaysa genç usta, kestirilebileceği 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 sanatında yansıtmıştır. Haydn'ın bu yanını daha ilk senfonisinde, Andante bölümünde, birinci temelden 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 müziği yapıtında "tanır" adı gülümseyen, daha da ilerisi, kahkahalar atan bir müzikle duyurulmaktadır. Haydn dindar değil mi? Tanrıya saygısızlık mı ediyor? Değil. Yalnızca, tanrı adının ille de başı eğik bir korkuyla anılması gerekmediğini biliyordu.

Haydn'ın yaratış hayatının ikinci bölümü, 1761-70 yılları arasındaki bölüm, bir geçiş süresidir. Artık çıraklık yılları sayabileceğimiz yıllar geri-

de 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, müzik dışı bir olaydan esinli olarak yazan bir besteci olarak görüyoruz. İşte "Sabah", "Öğle", "Akşam" adlarını taşıyan şenfonileri ya da "Ay' senfonisi... Bu senfoniler gerçi Haydn'ın gelişen kişiliğinin daha büyük bir özgürlükle, daha geniş bir imgelemle, daha zengin buluşla anlatıldığı yapıtlardır 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 müziğinde, opera alanında, en başarılı, en olgun yapıtları arasında gösterilebilecek *La Cantarina, Lo Speziale* gibi yapıtlarını vermiştir. Haydn'ın bu çağda verdiği operalarında İtalyan opera buffa ve opera seria yöntemlerini gözettiğini, bu ara Pergolesi'nin ve *La Serva Padrona*'sının besteciye hiç de yabancı olmadığını belirtmek belki gerekmez bile.

Üçüncü süresinde, 1771 ile 1880 yılları arasında Haydn'ın müziği 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 Roussau'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 düşün 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 müzikleri 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 müzik 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, çalgılarını teker teker susmalarını sağlamış, daha da önemlisi yapıtı, tonalite bakımından çıkış noktası olan tonik'te değil, bir altıncı akorunda bitirmiştir. Aynı çağın öteki senfonilerine gelince, bunlarda, yukarıda sözü geçen klavye so-

natında belirtilen "dramatik" nitelikler kendini göstermektedir. Bu senfonilerden ikisinin adı, "Tutku" ve "Rüya", hem de, Haydn'ın o çağdaki üslûbunu belirtmeye yarar. Nitekim operalarında da Haydn, çağa göre aşırı denebilecek 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 yapıttır.

Dördüncü sürede, 1781 ile 1790 arasında Haydn'a artık her yönden olgunluğa erişmiş gözüyle bakılabilir. Bu sürenin ilk yılında, *Jungfernquartette* (Bâkire Dörtlüleri) adıyla tanınan Op. 33 dörtlülerinde 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 çalgıdan her birinin eşit önemde tutulması, 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 dörtlü ve piyano sonatı ortamları içindeki nitelikleri, aynı sürede, Haydn'ın senfonilerinde de görülmektedir. Bunların arasında "Ayı", "Kraliçe", "Tavuk" isimlerini taşıyanlar, bestecinin anlatıcı müziğe 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 müziğinde, döndükten sonra yazdıklarındaysa ses müziğinde yansır. Üslûp 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 (on iki senfoni) bir yandan da bestecide romantizm eğiliminin gittikçe artmakta olduğunun tanıtlarıdır. Aynı eğilim, dörtlülerde de artan orantılarda kendini göstermektedir. 1796'dan sonra Haydn'ı, daha çok, ses müziğiyle uğraşırken görüyoruz. Bunların arasında altı tane dinsel tören müziği (missa'lar) ve Haendel'den esinli iki oratoryo, *Yaratılış* ve *Mevsimler*, başta gelir. Haydn'ın son yapıtı, tamamlanmamış bir yaylı dörtlüdür.

Haydn, senfoninin ve yaylı dörtlünün "babası" diye anılır. Hemen belirtmek gerekir ki bu ortamlarda Haydn'dan önce Mannheim okulu üyeleri önemli çalışmalar yapmışlardır ve bu ara Boccherini başarılı dörtlüler yazmıştır. İtalyan Sammartini'ninse Haydn'a senfoni alanında örnek olduğu bilinir. Haydn'ı bu biçimlerde -yaylı dörtlü dört yaylı çalgı için, iki keman, viyola ve viyolonsel için sonat, senfoniyşe orkestra için sonat olduğu-

na göre, genellikle sonat biçiminde– bir "baba" olarak görmek, Haydn'ın bu biçimleri başlattığı değil, geliştirdiği, hem de bunlara öz ve anlatımla ilgili yeni değerler kazandırdığı içindir.

Genel sanıların tersine Haydn, yalnızca bir eğlendirici değildir; müziğini ille de görgülü bir köylünün sanatı sanmak, müziğinde hep ve hep şakacılık, takılganlık ve gürbüz sevinç aramak yanıltıcıdır. Unutulmamalıdır ki, Haydn, "klasik" müziğinin başlıca iki üç ustasından biri olduğu gibi, hem de bir romantiktir. Bir romantizm öncüsü değil, kimi kez, taşkın bir romantik sanatçının ta kendisi... Yaratış hayatının yukarda anlatılan beş bölümünden son üçü, nitekim, Almanya'da romantik edebiyatın geliştiği yıllara, Goethe'nin yeni-klasik Fransız edebiyatının kuram ve kurullarına karşı anlatım özgürlüğü bayrağını açtığı yıllara rastlar. Alman edebiyatında Goethe ve Schiller'in başlıca temsilcisi oldukları –ve sonradan "Sturm und Drang" deyimiyle tanıtılan– davranışın müzikte bir karşılığını ararsak bu doğrudan doğruya Haydn'ın müziği 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..." Bu görüşü, Hoffmannstahl çağının, Mozart'dan en az yüz yıl sonranın, anlatım yoldamlarındaki gelişmeleri açısından ele alırsak, doğru görmek gerekebilir. İlerleyen çağların getirdiği gelişmelerin ışığında önceki çağların sanatçıları şu ya da bu yandan geride kalmış görünebilirler. Evrimler, geçmişin sürekli olarak yeniden değerlendirilmesini gerektiriyor olabilir. Ama bir sanatçıyı kendi çağının, hem de kendi kişiliğinin verileri içinde ele alırsak (Hoffmanstahl'ın gözlemine dönelim), Mozart'ın birçok yapıtında üzüntü de anlatmış olduğunu görürüz. Ne var ki bu anlatımını "klasik" 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, "klasik" kavramının simgesi olmuştur. Haydn çoğunlukla, biçimle ilgili yanıyla bir "klasik"tir. Oysa Mozart, öz açısından da bu terimin tanım sınırları içine girer. Bunun yanında her iki besteci birbirlerinin etkeni olmuşlar, birbirlerinden yararlanmışlardır.

Müzik 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 müzik ayrı oluyor; neden bu değişiklik? Bilemem; gözüm, ya da bur-

num başkalarınınkilerden neden ayrıysa, yazdığım müzik 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 müziksever olan Leopold Mozart, oğlunun gölgesinde kalmış olmakla birlikte, yetenekleri hiç de küçümsenmeyecek bir besteciydi. Kilise için yazdığı yapıtların, klavye sonatlarının, senfonilerin yanında hele konsertoları önemlidir; Wolfgang'm 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 ulaştırmıştır. Mozart'ın bir kesimde, öbürüne kıyasla daha başarılı, daha olgun, daha anlamlı yapıtlar verdiği söylenemez. Senfonide olsun, oda müziğinde, 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, özellikle müzik "zanaat"ının da simgesidir...

Mozart, bir ülkücüydü. Günlük hayatın gerçeklerinden esinli bir müzik yazmamış olması, müzik 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 romantizme uzanmış bir yaratıcı değildir. Müziğinde romantizmle uyum ya da uyumsuzluk açısından ilintili hiçbir sorun yoktur. Müziğini bu açıdan görenler, Hofmannstahl'ın yaptığı gibi, onu "gerçek büyüklüğe erişememiş olmakla" suçlandırabilirler. Ancak, unutmamalı ki Mozart'ın, kendi yaratılışına aykırı davranışları müziğinin tümünde, denizde damla gibidir Şurada bir "trajik" eğilim, orada bir "büyük tavır"... Bunların, "trajik" ya da "büyük" davranışlarda daha büyük başarı göstermiş sanatçılarla kıyaslanıp küçüksenmesi ve Mozart'ın bu açılardan bir yargıya bağlanması dar görüşlülük olur.

Mozart'ın, seçtiği türlü biçimlerin her birinin özel 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 uygun değildir. 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'a özelliğini veren, yaratıcılığının biçim "kategorileri" içine kapatılamayacak nitelikleridir. Müziğinin kusursuz işçiliği ve tutarlıklı anlatımı her bir biçimde aynı başarı katında ve biçimlerin baskılarından, gereklerinden sanki özgür olarak gerçekleşmiştir. Bu bakıma Mozart'ın müziği-

nin tümü, tek bir yapıtın türlü biçimler içinde, birbiri üstüne, her bir keresinde yeniden gerçekleşmesi diye görülebilir.

Diyelim ki, Mozart, çoğu eleştirmen 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 her bir 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, her şeyden önce anlatıcı müziktir; geçerlikteki teknik deyimiyle, "program müziği"dir. Bu türlü bir müzik, olaylara, durumlara, duygulara, müziğin 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 müzik ile birleştiğinde sahneye çıkacak, sahnenin gerçeğine uyacak bir olaylar dizisi ve kişiler toplantısı vardır. Besteci, bütün bu olayların ve kişilerin müzik ile karşılığını vermek zorundadır. Müziği, ne kadar olabilirse o kadar, olayların ve kişilerin somutluğuna indirmek ödevine kendini atamıştır. Oysa görüyoruz ki Mozart'ın müziği bir soyut sanat olarak saptayan sınırları aşmamış müziği, operanın gerçeklerine de uymamıştır. Türlü durumların, türlü gerçeklerin, türlü duyguların etkisine uymak ve bunları yansıtmak için niteliğinden pek az şey bırakmıştır. Bu yüzdendir ki Mozart'ın opera müziğinde "dramatik" özellikler arayanlar bunları ancak bestecinin herhangi bir senfonisinde, ya da bir yaylı dörtlüsünde bulabildikleri ölçüde ve durumda bulabilirler, Mozart'ta rastlanan dram, soyut bir dramdır ve sahne müziği yapıtlarında da bu başka türlü olmamıştır.

Mozart gibi bir üstün ustayı, ulusal müzik savlarına güç kazandırmak için örnek diye gösterenler de yanılmalara düşmektedirler. Tanımak gerekir ki Mozart, bestecilerin en az ulusal olanlarından, en çok evrensellerinden biridir. Müziğinin soyut anlatımı ve tüm yapıtlarından ortaya çıkan ülkücü davranış, bu "evrensellik" koşuluna varmıştır. Öte yandan, yaşadığı çevrede türlü ülkelerin, bellibaşlı üç ülkenin müzik anlayışının yarattığı akımlar ve Mozart'ın bu akımlara karşı koyup yalnızca kendi çevresinin müziğini aramak, kendi çevresine özgü bir müzik sunmak çabasını göstermeyişi onu, bir etki birleşimine götürmüştür. Bu başlıca üç etki, Alman, İtalyan ve Fransız etkileridir. Müziği ulusal açıdan görseydi Mozart'ın Alman müziğinin ulusallığını savunması ve yaratılarını bu yolda vermesi gerekecekti. Oysa Mozart'ta Alman etkisi azınlıkta, İtalyan etkisi çoğunluktadır. Bu durumu, bir sanatçının kökünü doğduğu ve yetiştiği ülkenin geleneklerinde görmek isteyenlere karşı Mozart'ın bir karşı sav örneği olarak çıkartılmasını sağlamaktadır.

Mozart müzik sanatının yürüyüşünü etkilemiştir. Ancak bu, bestecinin bu yolda bile bile çalışmalar yapmasının, bir "devrimci" tutumuyla işe girişmesinin sonucu değildir. Mozart'ın sanatının bütünlüğüyle verdiği ör-

nek müzik 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 örneklerin etkisiyledir. Operada olduğu gibi, senfonide de, konsertoda da, dörtlüde de Mozart kuramlardan korkmadan, onlara saplanmadan kendini içgüdüsüne kapıp koyuvererek yazardı. Böyle bir oluşumla ortaya çıkan müzikler, kendi çağdaşlarının olduğu gibi, kendinden sonraki kuşakların da bilgi kaynağı, yöntem temeli olmuşlardır.

Mozart, klasik Viyana okulunun üç büyüğünden öbür ikisinin, Haydn ile Beethoven'in tersine, doğasever bir kişi değildi. Doğadan esinli ya da doğayı anlatan müzik 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. Müzik ile ilgili konulardan başka bir şey okumazdı; başka hiçbir alanda incelemeler yaptığı görülmemişti. Avrupa'nın başlıca sanat merkezlerini gezmiş, fakat oralarda müzikten başka hiçbir şeyle, ister edebiyatla, ister plastik sanatlarla olsun, ilgilenmemiştir. Mozart örneği, sanatçının sınırlı kalmasını savunanların tanıtıdır. Tanrı vergisi ve çalışma... Mozart'ı büyük sanatçı yapan bunlardır. Bu iki dayanakla Mozart, nitelikçe olduğu kadar nicelikçe de önem taşıyan yapıtlar vermiştir. Mozart'ın eserlerini bir sıraya koyan Viyanalı bilgin Dr. Ludwig Köchel'in katalogunda 600'den fazla yapıt vardır. 20'den azla opera (en ünlüleri *Saraydan Kız Kaçırma, Figaro'nun Düğünü, Don Giovanni, Sihirli Flüt),* 50 kadar din müziği yapıtı 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, vb. Önce de değindiğimiz gibi, bu yüzlerce yapıt, tek bir yapıtın türlü yansımaları gibidir. Sanat yaratılarının değerlendirilmesinde gitgide kolaya kaçan çağımızda Mozart'ın artaduran bir ilgi görmesinin, sanat müziği dinleyicilerinin gözünde yükselmesinin bir nedeni, yapıtları arasındaki benzerliktedir; müziğinde beklenmedik yönelimlerin, şaşırtıcı buluşların olmayışındadır.

Mozart'ı bir başka bestecinin, Antonio Salieri'nin (1750-1825) zehirleyerek öldürdüğü yolunda doğrulanmamış bir söylenti vardır. Bu söylenti önce Puşkin'in yazdığı bir oyunun ve Rimski-Korsakof'un bu oyuna dayanarak bestelediği operanın konusu olmuş, çağımızda da Peter Schaffer'in oyununun Milos Forman'ca yönetilmiş *Amadeus* adlı filminde yeniden ele

alınmıştır. Salieri'yle simgelendirilen sıradan sanatçının karşısında Mozart'la örneklendirilen büyük yaratıcı... *Amadeus*'un çoğunlukla uydurmalara, gerçeklere aykırı "bilgilere" dayanarak sunduğu ve geliştirdiği temel konu budur. Çağının en ünlü bestecilerinden biri olan, ama sonradan yıldızı sönen Salieri'ye kendini savunma ve tanıtlama olanağı verilmemektedir, çünkü besteleri bugün pek seyrek dinletilmektedir. (Söz konusu filmde de Salieri'nin müziği birçok ölçüyle sınırlanmıştır.) Bu seyreklik içinde bile açıklanmış olması gereken, Salieri'nin yabana atılacak bir besteci olmadığıdır.

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 yenilikler dışında, "hafif" sesi olsun, "güçlü" sesi olsun, bu iki başlıca katın arasında ve ötesindeki yoğunluk ayrıtlarını 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, mekanizmasıyla 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 giriştiği 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 Back piyanoyla pek de ilgilenmemiş olmalı ki evine piyano almamış ve piyano için müzik yazmamıştır.

Piyano için 1770 yılına kadar müzik yazılmadı. Bununla birlikte o yı-

la 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 müziği 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 çekebilmesiydi 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 olanak 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 titreme diye bir olanak yoktur.

Clementi'den önceki klavye bestecileri, Scarlatti, Johann Sebastian Bach ve oğlu Carl Philipp Emmanuel ya da ötekiler, genellikle klavye çalmanın –özellikle klavsenin– sorunlarıyla uğraşmışlardır. Oysa Clementi, doğrudan doğruya piyano için düşünülmüş ilk müziği (Op. 2 üç sonat) yazan besteci olduğu gibi piyanonun kendine özgü teknik olanaklarını inceleyen ilk bestecidir de. Her bir parmağın eşit güçte ve bağımsız olmasını öngören temrin yöntemini geliştirmiş, bu yöntemle de asıl, parmakların dokunu eşitliğinin sağlanmasını gözönünde 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 yaratısı tanımına uygun özellikler, anlatımla ve şiirle ilgili değerler taşırlar. Bunların, Beethoven'in piyano müziğine 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 mekanizmasının koşulladığı hafif, çevik, oynak ve çalınırken özellikle parmak çabukluğu isteyen bir müzik yazdı. Hummel'in piyano çalma açısından müzik yazısına getirdiği bir özellik de, Carl Philipp Emmanuel Bach'ın bir trilin yardımcı notadan başlamasını istemesine karşılık, trilin ana notadan başlaması savını öne sürmesidir. Hummel'in çalışı ve öğrettikleri, Beethoven'in bir öğrencisini, Carl Czerni'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 mekanizması 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 MÜZİK

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

Besteciler, devrime kayıtsız kalmadılar. Devrimin şarkısını söyleyen müzikleri, yeni bir toplum düzeninin getirdiği kaygısız sevinci yansıtıyordu. Devrimden esinli müzik yazan bestecilerin en önemlilerinden biri François-Joseph Gossec (1734-1729) devrimden önce soylu kişilerin saraylarında ve salonlarında ün yapmış, sahne için birçok müzik 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 aşırılığını 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 konservatuvarının denetçiliğine atanan Luigi Cherubini (1760-1842), sonradan Fransız uyrukluğuna geçen bu "harika çocuk" İtalyan, önceleri çokses yazısında üstün bir ustalığa erişmiş ve kilise için birçok müzik yazmış, devrimle birlikte o da kamu sanatına gönül vermişti. Kamu sanatına gönül vermişti ama, kuramcılığı, o günlerin kolay ve hafif bir müziği tutan anlayışıyla bağdaşamadı. Müzik üzerindeki görüşleri Napoléon'unkilerle de uyuşmadı. Bu yüzden Cherubini'nin konservatuvar yöneticiliğine atanması, bütün yetkisine rağmen, 1821 yılına kadar gecikti. Bugün müziği pek seyrek çalınan Cherubini bir senfonisiyle, bir iki uvertürüyle, *requiem*'iyle, bir de müziğinin Beethoven'i etkilemiş olmasıyla az çok tanınır.

Devrim sanatına katkılarıyla, 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 müziği alanındaki çalışmalarında bu eğilimleri göstermesi, kilise müziğini anlatıcı müzikle birleştirmek ve dinsel törenlerde çok büyük bir orkestra kullanmak istemesi papazları ürkütmüş ve sonuçta lesueur kilisedeki ödevinden

atılmış, bunun üzerine tiyatro müziğine yönelmişti. Daha sonra konservatuarda bestecilik öğretmenliği yapmaya başlayan Lesueur, Berlioz gibi, Gounod gibi bestecileri yetiştirmiştir.

ON DOKUZUNCU YÜZYIL: BİREYSEL BİLİNÇ

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

Romantizm 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.

Müzikte romantizm'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 müziği özgürlüğe kavuşturan kişi olarak tanır. Bütün bunlar, kesin, fakat kesin olduğu kadar da yanıltıcı, yanıltıcı olduğu kadar da dar görüşlerdir. Romantizmin başladığı ve bittiği günler kesin olarak belirtilemez. Bununla birlikte, basitleştirme uğruna, hiç olmazsa, on sekizinci yüzyılın sonlarının, romantizmin başlangıcı olduğu söylenebilir. Bundan başka bütün romantik çağ, on dokuzuncu yüzyıl, Avrupa müziğine yalnız tek bir görüşün, tek bir tutumun, tek bir okulun egemen olduğu bir süre de değildir.

BEETHOVEN

Sokrates "müzik kurallarındaki değişiklik toplumu yöneten kuralların değişmesine bağlıdır" demişti. Romantizm, bu görüşü doğru çıkarmaktadır. Bastille'in düşmesi, 14 Temmuz 1789 günü, dünya tarihinde bir dönüm noktası olduğu gibi, müzik tarihinde de yeni bir çağın başlangıcı sayılabilir. Beethoven, değişmekte olan bir dünyada doğmuştur. Fransız ve Amerikan devrimleri, sonra da Napoléon'un egemenlik kurduğu bir Avru-

pa'nın duygu ve düşünce iklimi, Beethoven'in müziğini büyük ölçüde etkilemiştir.

Bir yandan da Beethoven'in, on sekizinci yüzyılın, klasik çağın çocuğu olduğunu unutmamak gerekir. Klasik düzen içinde müziğe başlamış olması sanatının evrimine bir hız vermesini sağlamıştır. Beethoven, tanrı vergisi nitelikleri gereği, bu soğuk düzenin cenderesine boyun eğecek bir sanatçı değildi. Çırpınışlarının sonucu, klasik kalıplar, özellikle sonat kalıbı, kendi başlarına birer amaç olmaktan çıkıp, bestecinin düşünüşünü geliştiren birer ortam olmuşlardır. İlk yapıtlarından başlayarak Beethoven, örnek diye seçtiği Mozart'ın ve Haydn'ın bir kopyacısı olarak kalmakla yetinmemiştir. Bu besteleri 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 yapıtlarında, daha sonraki müziğinin kişisel damgası kesin olarak görülmez. Görülen, Beethoven'in daha çok, kendine ulaştırılmış değerleri kullanmakla yetinmeye çalıştığıdır. Beethoven ilerki yıllarda, gençlik çalışmalarını küçümsemiş "besteleme sanatını daha sonra öğrendiğini" söylemişti.

Bu noktada, Beethoven'in sanatının, birkaç üstünkörü sözle özetlenemeyecek 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 klasik düzeni avcunun içinde tutmaktan başka bir amaç gözetmediği ilk yıllarda bile bu kişilik, sözkonusu 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, üstübun bir sanatçının kişiliğinin ta kendisi olduğu görüşüne, birçok örnek arasında Beethoven örneğinin de sağladığı tanıtlarla, daha güçlü bir inançla katılabiliriz. Bu durumda bir sanat yaratısını tümüyle yargılarken artık en güvenilir ölçü, "maddi" ölçülerden daha çok, sanatçının kişiliğinin üzerimizdeki etkisi olur. Demektir ki, bir sanat ürününü 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, yapıtlarıyla yansıyan kişiliğinin üzerimizdeki etkisine göre tanımakta da özgür sayılabiliriz. Bu sorun, kişilik konusunun en çarpıcı görünüşleri arasında başta Beethoven'in müziğinin gelmesi nedeniyle ele alınmıştır.

Müziğin 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 güzelliğin-

den söz ederek öznel bir yargıyla, öte yandan da bestecinin nota defterlerinin, uzun uğraşmalar sonucu biçimlenmiş melodiler yanında, bir çırpıda ortaya çıkmış ve değiştirilmeden yapıtlarına aktarılmış birçok melodiyle dolu olduğu gerçeğiyle karşı konulabilir. Beethoven'in müziğinin 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 olanaklarını zorlayan, üstelik de "iyi tınlamayan" birçok sayfa vardır. Bu gerçeği çürütmek isteyenlerse, bestecinin düşünüşünü elindeki araçlarla koşullamak gibi bir "küçüklükle" yetinmediğini, daha yüce bir müzik düşüncesine yöneldiğini öne sürmektedirler.

Ne var ki, Beethoven'in müzik düşünüşü, salt ve soyut da değildir. Müzik dışı izlenimler, müzik dışı düşünüşlerin müzikle yansıtılması, bu bestecinin yaratıcılığının başlıca özelliklerinden biridir. İşte Beethoven'in müziğine yer yer bayağılık veren de bestecinin bu özelliğinin koşulladığı sözde ve safdil felsefesidir. Müzik eserlerini, müzik dışı düşünüşler ve olaylara dayanarak değerlendirmek isteyenlerin, Beethoven'e bu yönden verdikleri önemde pek de tutar 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 bu yanının yüceltilmesini gerektirmez.

Beethoven'in, olağanüstü yapıtlar vermemiş olsaydı, ikinci sınıf bir besteci olarak kalmış bulunacağını öne sürenler vardır. Ne kadar doğru! Ancak, bütün sanatçıları yaratılarının en kötüleriyle, ya da orta çapta olanlarıyla değil, en iyileriyle yargılamak zorundayız. Yoksa yalnız müzikte değil, bütün sanatlarda, hiç kimseyi tanımamak gerekir. Nitekim Beethoven'i de müzik 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 dörtlüsü, piyano için değişimleri ve bagatelleri hep gelecek günlerin bestecilerine, ister teknik, ister anlatım yönlerinden olsun, yeni ufuklar açmış yapıtlardır, ister iyi ister kötü olsun bunlar.

BERLİOZ VE FRANSIZ OPERASI

Sanatçıyı en iyi yapıtlarına göre yargılamak konusunu özellikle yükselten bir besteci de Hector Berlioz'dur (1803-1869). Berlioz'un müziğindeki yücelikler ve düşüklükler, Beethoven'inkilerden çok daha belirli, çok daha çarpıcıdır. O kadar ki Berlioz'da bu başkalık, aynı yapıtın içinde bile kendini gösterir ve bir iki ayrıklık dışında, Berlioz'un müziğini en iyi örneklerine göre değil, yapıtlarının 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 besteleri) Berlioz'u romantik

yüzyılın simgesi yapmaya yeter.

Berlioz'un müziğindeki çelişmeler bu sanatçıyı, sonu gelmeyecek 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 müziğin kapsamına dramatik ve anlatıcı ögeler getirmiş olmasına dayanırlar. Karşıtlarıysa, müziğinin teknik açısından pek çiğ olduğunu, yapısının çürüklüğünü, anlatımında çok kere dayanılmaz bayağılıklara düştüğünü, duygularını denetlemediğini, bir de aşırı gösterişçiliğini öne sürerler. Her iki görüşün dayandığı tanıtları Berlioz'un müziğinin gerçekleri desteklemektedir. Fakat gene belirtelim ki bir sanat yaratısı kötü yanlarıyla değil, iyi yanlarıyla yaşar. Berlioz yalnızca, düşmanlarının tanıttığı gibi olsaydı, bugün bu besteciden söz etmek gerekmezdi bile... Ya da, düşmanlarının onu yermek için başvurdukları denektaşlarının, değiştirilmeden, birer övgü savı olarak kullanılması düşünülebilir: Çiğlik, bayağılık, denetsiz duygular... Bir sanat yaratısına kimliğini, ayrılığını, özgünlüğünü verebilir bunlar. "Çürük yapı" bile, bir başka görüş açısından, "sağlam yapı" sayılabilir. Berlioz'u savunanların çürütülemeyecek dayanakları, bu bestecinin müzik 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 yapıtlar arasında gösterebileceğimiz *Damnation de Faust* ya da *Roméo et Juliette*, oynanması olanaksız operalardır. Bu yüzden bunlara opera demek bile gerekmez. Ancak yakın yıllarda bu yapıtları bir ara sinemanın yardımıyla "sahneye koyma" deneylerine girişilmiştir.

Gerçekta varolmayan 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 müziğin "dramatik" nitelikler taşıması beklenirdi. Nitekim Berlioz'un müziğine 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 ve *Les Troyens à Carthage*'ının ("Troyalılar Kartaca'da") Paris'te kazandığı ilgiyle, opera alanındaki emellerinin semeresini pek geç olarak görmüştür. Bir dostu, yapıtını görmek ve dinlemek için operaya gelenlerin sayısının gittikçe arttığını bildirdiği zaman Berlioz "onlar geliyor-

lar ama, ben gidiyorum" diye karşılık vermişti. Bu ara şunu da belirtmek gerekir ki bu iki operada Berlioz, taşkın kişiliğinin dışında bir davranışa, bir türlü klasikçiliğe yönelmiştir. Ancak, bestecinin esin kaynakları da, belki de yaratılışına aykırı bir yönelme yüzünden, kurumuş görünmektedir. Gene de bu iki yapıt, küçük orantılarda olsa bile, Berlioz'un kişiliğine özgü sayfalardan yoksun değildir.

Berlioz'un üstünde durulması gereken bir yanı da, yazarlığıdır. Müziği her ne kadar dürtülere, sezgilere, duygulara dayanan bir sanatçı kişiliğini yansıtırsa da Berlioz, müzik dışı ilgileri iyice gelişmiş, tam anlamıyla kültürlü ve aydın bir kişiydi. Yıllarca Paris'in önemli yayınlarından *Journal des Débats*'nın müzik eleştirmenliğini 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 müzik yazdığında, günün geçerlikteki akımlarını gözetmekten, onlara kişiliğinin esnekliğince boyun eğmekten geri kalmamıştır.

"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 orkeştralama 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, Biset'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 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, ülküsüz yolcularıdır.

ROSSİNİ VE İTALYAN OPERASI

On dokuzuncu yüzyılda Gioacchino Rossini (1972-1868) on sekizinci yüzyıl İtalyan operasının bir sürdürücüsü olarak yirmi yıl kadar çalışmış, sonra, değişen bir çağa ayak uyduramayacağını anlayınca bestelemekten vazgeçmiş, ömrünün son kırk yılında kilise için bir iki yapıttan 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, yapıtlarının derin anlamlarla ilgili değerleri bakımından değilse bile, dış görünüşleri bakımından yerindedir. En ünlü operası *Sevil Berberi* yanında kırk kadar operasından bugün pek azı oynanmaktadır; bununla birlikte bu operaların uvertürlerinin birçoğu konserlerde sık sık çalınır. Yapıtlarında dramatik değerlerden çok *bel canto*'yu, ses gösterişini gözeten Rossini, bir opera bestecisi olarak bu yaklaşımının yanında özellikle, gerek ses ve gerek çalgı yazısındaki sağlam işçilikle, bir de müziğinin, 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 tarihi 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 müziği teknik açısından hiçbir üstün değer taşımaz. Yazısı aşırı yalınlıktadır; armonisi ve orkestrası sözü edilemeyecek 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 ülkülsel anlamıyla müzikli tiyatro durumuna değilse bile– bir sanat olarak sözü edilmeye değer duruma yükselten seyrek bestecilerdendir. Bellini'nin deha sahibi bir besteci olduğu gerçekse de, yaratıcılığının tek yanlı olduğu da doğrudur

Aynı çağın bir başka operacısı, Gaetano Donizetti (1797-1848) önceleri Rossini'nin etkisinde kalmış, fakat bu bestecinin üslup parlaklığına hiçbir zaman ulaşamamıştır. Sahne için yazılan bir müziğin neler gerektirdiğine aldırmadan, yalnızca günün şarkıcılarının kendilerini göstermelerine ortam 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 müziğinde pek 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 değildir.

Rossini'nin, değişeduran bir müzik dünyası karşısındaki yakınmalarından biri *castrato*'ların, hadım şarkıcılarının, erkek soprano ve altoların çağının kapanmakta oluşuydu. Gerçi Rossini'nin "castrato" sesler için müzik yazma isteğinde olmadığı bilinirdi ama, bel canto üslubunu onların hazırladığı, ses tekniği öğretimini onların yönettiği 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 üsluplarını anlatan yazılardan bir fikir edinebiliyoruz. Bilinen, tertemiz sesler çıkardıkları, notaları kesinlikle duyurdukları, süslemeleri olağanüstü çeviklikle seslendirdikleridir. Eldeki belgelerde, 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 müziğindeki ses bölümlerine bakarak, anlaşılabilir.

Gerçi bel canto'nun şarkıcının ses nitelikleri dışındaki özellikleri üzerinde, çağın şarkıcılarının çoğu kere doğaçtan (irticalen) söyledikleri süslemeler üzerinde, bunlar kimi kere bestecilerin "yazılı" müziğini de koşullamış olduğu için, bir fikir edinmek daha kolaydır. Fakat bel canto yalnız süslemelerin seslendirilmesine dayanan bir tür değildir. Ögeleri arasında başta, şarkıcının çıkardığı sesin tını nitelikleri de gelir. Oysa, bugün bilimsel yollardan giderek, bu sesi yeniden elde etmenin olanaksızlığı 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 müzik dünyamızda bulunmadığı bir gerçektir. Yakın geçmişin ünlü iki erkek altosu, Russell Oberlin ile Alfred Deller, castrato değildiler. Söyledik-

leri müzik de bel canto dağarı dışındaydı. 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 olanak kazandırabilir.

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 müzik 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 kestirilebilmektedir. 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 idiyse de İtalyan operası, kendi koşulları, kendi ögeleri içinde bir tutarlığa varmıştır. Alman operasına kendi tutarlığını sağlayan besteciyse, hem de dram-müzik kaynaşması bakımından opera ülküsünü de gözeten Carl Maria von Weber (1786-1826) oldu.

Weber müzik 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 bir 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 müziğine 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, müzik dışına da uzanmış, edebiyatla uğraşmıştır. Besteci olarak da Weber, türlü ortamlarda yazmıştır. Piyano konsertoları, oda müzikleri, tek piyano yapıtları, kilise müzikleri, şarkılar... Ne var ki Weber'e müzik 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 müziği yapıtları olsun, konsertoları, senfonileri olsun, çağdaşlarının, Mozart'ların, Haydn'ların, Schubert'lerin, Beethoven'lerin bu ortamlardaki yapıtlarıyla kıyaslanınca, biraz sönük kalırlar.

Operalarına gelince, sahne müziğinde Weber'in anlatım ve etki bakımlarından aşırılıklara kaçmış olması, bu ara Schubert'ce, eleştirilmişti. Bununla birlikte, Weber'in opera alanındaki başarısının nedeni 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 kökünü karşın, tam anlamıyla 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 müziğini, operanın bütünlüğünü sağlayan başlıca kurucu ögelerden biri durumuna yükseltmiştir.

Weber, her ne kadar 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 *sing-spiel* (şarkılı oyun) tarzını temel seçmiş, demektir ki, bu yapıtlarında şarkısız söze de yer vermiştir. Bugün, Weber'in opera besteciliğine yeni ufuklar açan bu yapıtları seyrek oynanmaktadır. Nedeni, 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 güçlendirmeyenlerin yaratılarıyla değil, tarih kitaplarındaki yerleriyle geleceğe kalacaklarını doğrulamaktadır. Weber bugün, tarih kitabında bir isim olma durumundan gerçi daha ötededir, ama 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. Müziği, kromatik ilerlemeler ve ton değişmeleri bakımından olsun, çift dörtlü, dörtlü konsertosu, çift orkestra için senfoni yazmak gibi ortam alanındaki deneyci davranışları açısından olsun, ileri görünüşler taşıyorsa da, Spohr, Weber'in opera alanındaki ilerici tutumuyla savaşmıştı. Ne var ki, gene bir çelişme, aynı yolda yürüyen Wagner'e de karşıt olmakla birlikte onun elinden tutan, yazdıklarının 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 müziği eserleriyle, fakat özellikle şarkılarıyla (*lied*'leriyle) müzik tarihine geçmiştir. Verimli bir besteciydi: Kısacık ömründe pek çok yazmıştır, dokuz senfoni, on

beş kadar yaylı dörtlü, 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" dörtlüsü ve "Alabalık" dörtlüsü, birkaç şarkı (bu ara *Ave Maria* ve *Serenade*). Orta müziksever, Schubert'in tatlı melodileriyle yetinir ve bu bestecinin, müzik 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 müzik alanında, Haydn ve Mozart'ın etkisinde çalışmalarına başlamış, fakat başladığı yerde kalmamıştır. Yirmi yaşma varana kadar bestelediği 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 bin 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 rastlanmayan bir çalgılama (ve bu ara bakır nefes çalgılarına melodi çalma görevinin verilmesi) Schubert'i çağının ve sonranın başlıca etkileyicilerinden biri durumuna yükseltmektedir.

Piyano müziği 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 müziğiyle birleştiren ilk romantik bestecilerden biri olarak görülebilir. Schubert'in bu yolda verdiği örneğin, Chopin'in aynı yoldaki yapıtlarını, 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 müzik 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 nicelik ölçüsü olabilir. Önemli olan, bu şarkıların nitelikleridir ve Schubert'le birlikte ses ve piyano için müzik 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 müziğin öbür biçimlerinde, din müziği eserlerinde olsun, dindışı kantatlarda ya da operalarda olsun, müzik ile söz birleşmesi her şeyden önce, müziğin 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 müzik yazılır. Oysa ses ve piyano için yazılan müzikte, piyano eşlikli şarkılarda durum başkadır. Bunlarda bir kere şiir, opera ya da öbür "ses müziği" biçimlerine kıyasla, ayrı bir görev edinir. Bu görevi her şeyden önce seçilen sözün kısalığı belirtir. Seçilen şiir burada doğrudan doğruya bestecinin gereği, ortamı durumuna geçer. Besteci, müziğiyle, bu şiirin anlamını "altını çizmek" yerine, şiiri çalışma aracı olarak, cümle yapısıyla, ritmleriyle, tınılarıyla ele alır ve müzik-söz birleşmesini bu verilerden çıkarak gerçekleştirir. Bu türlü bir çalışmanın yoğunluğu, ortaya çıkacak müziğin 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 kurduğu küçük şarkılar bestecinin daha yoğun, hem de daha dar, daha küçük bir yüzeyde daha büyük bir titizlikle çalışmasına olanak sağlamaktadır. Müziğin kuruluşunun doğrudan doğruya şiirin özelliklerine bağlanması da, şiirin yapısının müziği etkilemesini sağlamakta, böylece besteciyi biçim araştırmacılarına götürmektedir.

Schubert, kendinden önce bu alanda dağınık olarak yapılan çalışmaları düzenlemiş, yeni bir biçimin sağlam temellerini atmıştır. Schubert, müziğini 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 bölümüne atanmış melodilerde değil, piyano refakatinde de gerçekleşmiştir. Schubert'ten sonraki bütün şarkı bestecilerinin yapıtları, Schumann, Brahms, Mahler *lied*'leri, Fauré ve Debussy şarkıları hep, Schubert'in sağladığı verilerin şu ya da bu yenilikle zenginleştirilmesinin sonucudurlar.

Bu iki bestecı arasındaki ortak yan, ikisinin de anlatım yönünden yüzeyde kalmış bır müzik 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. Ama davranışlarının o ya da bu türlü olması, müziklerine 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 yapıtlarının çoğunun zamanın sınavına dayanamadığı da bir gerçektir. Yazık, çünkü bugün tanınan az sayıda yapıtıyla boy ölçüşebilecek değerde ve tanınması, tadına varılması gereken birçok bestesi vardır. Mozart'la ortak bir yanı, onun da bir "harika çocuk" olmasıdır. Sağlam bir müzik eğitimi görmüş, klasik ülküler gözetilerek yetiştirilmişti Bununla birlikte çağının akımlarına kayıtsız kalmadı. Mendelssohn'un anlatım yanının kısırlığını, klasik eğilimlerinin romantik tutumla uzlaşamamasında arayabiliriz. Nitekim besteleri, hele "biçimsel" olanları, özellikle *Skoç* ve *İtalyan* adlarıyla tanınan senfonileri, her şeyden önce sağlam işçilikleriyle ilgi çekerler.

Opera alanında Mendelssohn pek gençken yazdıklarından öteye gidememiştir. 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 müziği 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 yapıttır. Mendelssoh'un müziğine daha büyük bir ilgiyle bakılmasını sağlayan çalışmaları, koro müziği, özellikle *Elijah* oratoryosudur. Piyano müziğine gelince, bunları kendisi bile önemsiz saymıştır. Gene de bunların birçoğunun bugün arada bir çalınması, biraz daha ilgi görmesi gerekir.

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 müzik yazmıştır. Yazdıkları sayıca çok değildir; çünkü Paganini olağünüstü 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.

Müziğinin kemanla ilgili nitelikleri her ne kadar övülürse de besteci Paganini'yi çoğu tenkidçi, gösterişçiliği ve yüzeyselliği açısından hor görür. Bu görüş yanlış değildir gerçi ama, Paganini'nin müziğinin melodik çekiciliğini görmezlikten gelmemek, bundan başka Schumann ve Berlioz'un bu parlak kemancının müziğine yaraşık gördükleri ateşli övgülere bir kulak verip Paganini'nin gerçekten kendine özgü ve "yeni" bir müzik 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 müzik yazması gibi bir "küçük şeye" kendini kaptırmış olması, müziğin piyano dışındaki ortamlarıyla pek ilgilenmemesidir. Gerçekte Chopin'in oda müzikleri (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 ne kadar orkestra yazısı düzeltme gereğini akla getiriyorsa da, piyano yazısında, hem doğrudan doğruya bu yazının somut özellikleri, hem de bestecinin piyano ortamından yararlanarak sunduğu daha soyut nitelikler bakımından Chopin'i düzeltmek kimsenin aklına gelmemiştir. Piyano yazısı bir yana, Chopin asıl bu nitelikleriyle bir büyük bestecidir. Biçim alanında Chopin, durup dinlenmeyen, hem de buluşları tükenmeyen 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 gözönünde 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 müziği" 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 olanaklarını 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, onun piyano üs-

lubu üzerinde özet olarak bilgi 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 yanaşmamaştır; hem, müziğinin çok kere vuruştan vuruşa değişen armonileri de yeni bir pedal tekniği gerektirirdi. Aynı tutumla Chopin, Bzerny yöntemini, piyanoyu vurma çalgıya çok yakınlaştırıyor diye uygun görmemiştir. Kendinden önceki yöntem ve temrinler arasında Clementi ile Cramer'i beğenirdi. Müzik üzerindeki us deneti 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* çeşitlemelerini 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 müzik ülküsünü yaymakla uğraşıyordu.

Chopin gibi Schumann da piyano bestecisiydi ama yaşıtı gibi yalnızca bu ortama saplanıp kalmamıştır. Orkestra ve oda müzikleri, piyano için yazdıklarına yaklaşan önemdedirler; şarkılarıysa onu bir Schubert ile en azından 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, müziğin öteki özellikleri değil,– artık geçmiş sayılması gereken bir çağın geleneklerine 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 ne kadar 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 kayışlanabilecek gibisinden değildir. Genel bir anlatımla, rastgele 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 değildir. 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, setçiği her ortamda anlatımını aynı başarıyla gerçekleştirebilmesidir. Romantik bestecilerden çok kere "müzik 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. Gençliğinde yazdıkları, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı için şaşırtıcı derecede ileri bir davranışın örneği ritm birleştirmeleriyle, kontrapunta ve armoni öğreniminin hiçbir zaman sağlayamayacağı korkusuz buluşlarla doludur. Schumann, olgunluk yıllarında müziğine artık, ileri atılış bakımından yeni bir şey ekleyememiştir. Yirmi üç yaşındayken, Beethoven'in ölümünden daha on yıl geçmeden yazdığı piyano çeşitlemeleri *Etudes symphoniques,* dil yenilikleri bakımından Beethoven'i değil on yıl, yarım yüzyıl geride bırakan bir yapıttır.

Schumann, olağanüstü bir virtüoz piyanist değildi. Yazdıklarını 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– tutucu düşünüşün temsilcisi olarak tanıtmak istemiştir. Mendelssohn söz konusu olduğunda bu görüş doğrudur; Brahms ise ayrı bir tartışma konusudur. Schumann'ın tutuculuğuna gelince neyse ki sonraki kuşaklar onun on dokuzuncu yüzyıl müziğindeki durumunu daha aydınlık bir görüşle yargılamaktadırlar ve varılan sonuç herhalde tutuculuk kavramıyla anlatılacak gibisinden değildir. Bu ara, müziğindeki öbür öncü ögelerin yanında, biçim açısından getirdiği bir yeniliğin üzerinde özellikle durulması gerekir. Birçok yapıtında görülen, bunların arasında çok iyi tanınan *Carnaval*'ında örneklenen, küçük parçaların birbirini izlemesiyle kurulan büyük yapı, bugün bile, ister Schumann etkisinin bilincinde olsun ister olmasın, birçok bestecinin uyguladığı, olanakları, açılımları geniş bir biçimsel yaklaşımdır.

On dokuzuncu yüzyılın ateşli romantizminin simgesi, Chopin ya da Schumann'dan çok, bir başka piyanist-besteci, Franz Lizst (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, "piyanist müziği" gibi hor görücü bir deyimle tanıtılmasına yol açmıştır. Gerçi Liszt, on dokuzuncu yüzılda Chopin yanında, piyano için en "uygun" müziği yazan bestecidir. Fakat müziğe getirdiği bu kadarla kalmış değildir. Liszt, piyanistliğinin gücüne güvenerek, yalnızca piyano için müzik yazmakla da yetinmiş değildir. Liszt, piyano edebiyatına kazandırdıkları, piyano tekniğine getirdikleri yanında, çok kere unutulan orkestra müziğiyle de anılmaya değer.

Liszt'in orkestra müziği ortamına kazandırdığı, *poème symphonique* (senfonik şiir) adı verilen, klasik düzene karşıt, çoğunlukla müzik dışı ko-

nuları işleyen bir türdür. Bu türün önceliğini aramak istersek, karşımızda Berlioz'un müziğini 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 klasik senfoninin yapı düzenini yıkarken, yerine başka bir yapı anlayışı getirmiştir. Bir "ana düşünüş"ten yola çıkıp, klasik sonat yapısına yan çizerek, bu "düşünüşün" özgürce geliştirilmesinin sonucu olan bir yapı kurmak, Liszt'te doğrudan doğruya Berlioz'un *idée* (saplantı) dediği temi işlemesine dayanır. İmgelemini çalıştırmak için de Liszt, müzik 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 geliştiricileri olmak yanında, bir sanat eseri olarak önemli midirler? Böyle bir soruya gönül rahatlığıyla olumlu bir karşılık vermek güçtür. Gene de bu yapıtların tarih içindeki yerlerini tanımamak, sonraki senfonik şiirlere, hele Richard Strauss'a olan etkilerini görmemek elde değildir.

Liszt'i küçümseme eğiliminde olanlar, orkestra yapıtlarına olduğunca piyano müziğine de sataşırlar. Teknik açısından her iki ortamdaki yapıtlarını kötülemek gerekmezse de, sanatçı kişiliğinin tutarlılık içinde gerçekleşmesini savunanlara kulak vermek istiyorsak, Liszt'in müziğinde yer yer beliren içtenlik, soyluluk ve yücelik yanında, gösteriş uğruna, çarpıcılık uğruna, etki uğruna, anlatımın yüzeysel, dıştan, giderek bayağı sayılması gereken amaçlara kurban edildiğini tanıyabiliriz. Ne ki, gösterişi, çarpıcılığı, parlaklığı olmayan bir Liszt düşünülebilir mi?

Yüzyılımız ilerledikçe kazanılan yeni görüş açılarından, Liszt'ın yalnız romantik çağın bir büyük simgesi olmakla kalmayıp, yirminci yüzyıl müziğinin birçok önemli ögesini saptayan bestecilere, özellikle Debussy ve Ravel'e ne denli etken olduğu, giderek (hele çok az bilinen son yapıtlarında) atonal yazının öncüsü olarak belirdiği, kimi kişinin hor gördüğü o gösterişli, yüzeysel yazısında bile kullandığı dilin özellikleriyle bir "modern" besteci olarak yükseldiği anlaşılmaktadır.

WAGNER

Avrupa'nın kültür hayatını hiçbir müziksever, Richard Wagner (1813-1888) kadar etkilemiş değildir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısını "Wagner çağı" diye tanıtmak uygun düşeceği gibi Wagner etkilerinin yüzyılımıza kadar da uzandığı bir gerçektir. Wagner'in adı ve yaratıları Avrupa'nın müzik 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 söyle-

nebilir. 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... Eleştirmen ve besteci 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 tarihi önemi ve müziğe kazandırdığı birtakım yeni ögeleri, hele opera sanatını ülkülerine ulaştırışını tanımazlık etmeden, bu bestecinin müziğinin, diyelim ki Liszt'inkinden daha üstün artamlar taşıdığını, saplantılara kapılmadan tanımak güçtür. Öte yanda gençlik çabalarının, bu ara piyano sonatı ve senfonisinin, hiçbir kişilik çizgisi taşımaması, Wagner'in daha olgun yapıtlarına, ünlü operalarına, kuşkuyla bakılmasını gerektirmektedir. "Kendine yardım eden besteciye tanrı da yardım eder" diye bir söz vardır. Wagner, kendi reklâmını yapma yolunda kazandığı başarıda tanrının da yardımını görmüştür.

Wagner'in müzikten önceki ilgi konusu, edebiyat, felsefe ve tiyatroydu. Shakespeare, Schiller ve Goethe'nin "Egmont"u yoluyla Beethoven'in müziğini tanıdı. O günden sonra yazarlık yolundaki çalışmalarına bir de besteciliği katmaya karar verdi. Eğitiminin yetersiz olduğunu gördü. Ders almaya başladı. İşte bu öğrenim sırasındadır ki, senfonisini, hemen hemen bütün bestecilerin gençlik çalışmalarının 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 yapıtları bile hele yapıyla ilgili, küçümsenmez kusurlarla doludur. Operalarının libretto'larını da kendi yazan, hem daha çocukluk yıllarından beri edebi amaçlar gözeten Richard Wagner bu açıdan da, edebiyatçı olarak, amaçlarına pek de erişmiş sayılamaz. Yaratıları bugün ayakta durabiliyorlarsa bu asıl, müzikle edebiyatın birbirlerini tamamlayışının sağladığı desteklerdir.

Wagner, daha çok kuramcı olarak, kendini atadığı ödev bakımından etkileyicidir. Bu ödevi her bakıma sağlam bir sanat ürünü içinde gerçekleştirmiş olup olmaması bir yana, kendi başına bu ödev, bir de ödevin yapıtları yoluyla, yarım da olsa, kusurlu da olsa, gerçekleştirilişi, sonraki kuşaklara üzerinde düşünecekleri, çahşacakları bir temel sağlamıştır *Gesammt-*

kunstwerk (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 müzik, operada birleşmeye 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 müzik alanındaki düşük başarısının nedeni diye görülebilir. Haendel ile, Mozart ile, daha da öteye gidelim, Verdi ile kıyaslandığında Wagner'in operalarının, opera ülküsünü karma sanat amacına giden yolun tutulmasıyla gerçekleştirmiş olmasına karşın, gene de daha az başarılı kalmaları, bir Wagner operasına baştan sona sabretmek diye bir sorunun sözkonusu olması, işte Wagner'in uğraşısını her şeyden önce müziğe yöneltmiş olmaması yüzündendir.

Nitekim Wagner'in müzikle ilgisi, müziğin doğrudan doğruya kendisiyle değil, müzik üzerindeki birtakım düşüncelerle, birtakım taslamalarla gerçekleşmiştir. Gene de işte bu düşünceler, bu taslamalar Wagner'i, operadan özgür olarak düşünüldüğünde, müziksever olarak bir öncü, bir bulucu durumuna geçirmektedir. "Sonsuz melodi"; operalarındaki kişilerin ve olayların "kartviziti" gibi kullanılan tanıtma ögesi *Leitmotiv*'in müziğin yapı bünyesine sokuluşu; orkestranın şarkıcıları ezercesine kullanılması; bir de -Wagner'in müzik diline getirdiği en önemli yenilik- bir sonraki kuşaktan başlayarak önce tonalite bağlarının koparılmasına, sonra da dizisel müziğe 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 yaratıları 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 yapıtlar 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 müziktir.

Wagner "sonsuz melodi"sini hiçbir zaman müziğinde bir anlam bütünlüğü ve devamlılığı, bir yapı tutarlığı sağlamak için kullanmamıştır. 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 müziğin 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 an-

lamsız bir duruma düşmüş olan operayı önce Weber, sonra da daha büyük bir güçle Wagner ölümden kurtarmışlardır. Wagner'in çabalarıyla, kuramlarıyla, taslamalarıyla, yapıtlarında verdiği örneklerle opera artık yeniden Wagner öncesindeki durumuna düşmeyecek bir kimliğe erişmiştir. Taslamalarında geleceğin müziğinin peygamberliğini de yapmaktan kendini alamayan Wagner'in, ilerisi için kestirilerinden bir çoğu, neyse ki Wagner'den çok daha yetili bestecilerin Wagner verilerinden yola çıkmalarıyla, gerçekleşebilmiştir. Wagner'in müzik sanatının evrimindeki büyük yeri de işte böyle bir görev doldurmuş olmasıyla kesinleşmiş oluyor. Bu görevi yanında, operalarından alınmış, dinleyici üzerindeki etkinliklerini tanımamız gereken, genellikle şarkıcılardan arınmış olarak sunulan orkestra sayfaları, örneğin *Tristan*'ın Açılış Müziği ve *Liebestodu* ya da Parsifal'ın "Kutsal Cuma" müziği, Wagner'in kalıcılığını sağlamaya ve doğrulamaya yetiyor.

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 laternacı" 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 dueti 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 kendi kişiliğine aykırı sayılması gereken türde bir opera bestecisi kimliğine erişmiştir. "Opera bestecisi kimliği" derken de, en genel ve geniş anlatımıyla, sahne gereklerini gözeterek müzik yazan bir besteciden söz ettiğimizi yeniden belirtelim. Ne ki, uzaktan da olsa Wagner'e özenen *Otello*'da, Verdi'nin Wagner'e özgü olumsuzluklara düştüğünü, yer yer melodik etkenliğe yan çizdiğini, hem de orada burada aşırı uzamalara kendini kaptırdığını görüyoruz. Son yapıtı olan *Falstaff*'ı ise genel övgülere karşı durarak, yaratılışı gereği güldürücülüğe bir türlü eğilemeyen 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, kişisine özgü bir çalışmayla, işlemekten, geliştirmekten ve tanımak gerekir ki, doruğuna ulaştırmaktan 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 müziği kullandığını görüyoruz. Fa-

kat 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, ancak oyunculukta usta opera şarkıcılarının az çok insan niteliği kazandırdıkları 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. Ama Verdi'nin gerçek seçkinliği, ilk operalarından başlayarak, özellikle insan sesi için olağanüstü etkenliği ve sürükleyiciliği olan bir müzik yazmasında ve bu müziği yalın ve görevsel bir orkestra müziğiyle desteklemesindedir.

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 gerçekçilik akımını 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 ariosso'nun, recitativo ile arya arasında bir durumu olan, olayın akımını engellemeyen 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 mutluluğuna erişemeyen Giacomo Puccini (1853-1924) İtalyan gerçekçiliğinin en büyük yaratıcısı diye gösterilebilir. Opera sanatını halkın en alt tabakalarına indirme uğruna bayağılıkların her türlüsüne başvurabilen Leoncavalle'nun ya da Macsagni'nin karşısında Puccini, her ne kadar 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 yapıtları da, doğrudan doğruya Wagner etkisini yansıtanları da, bu yollara köklü bir inanışın sonucu olmaktan çok, bir özenti ürünüdürler.

Her ne kadar gerçekçiliğin (*verismo*'nun) ilk örneği diye Ponchielli'nın 1876 yılında ilk oynanışı yapılmış "La Gioconda"sı gösterilirse de, İtalya dışında, Fransa'ya bir göz attığımızda 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 müzik değeri taşımamaktadır. Nitekim daha şimdiden unutulmaya yüz tutmuştur. Bizet'ye gelince, "Carmen"iyle, 'İnci Avcıları" operasının bir aryasıyla, bir de Alphonse Daudet'nin "Arlésienne"i çok yazdığı sahne müziğinden çıkarılmış süitlerle, demektir ki pek az sayıda yapıtla tanınan, biraz da ömrünün kısalığı yüzünden verimli olamamış olan bu besteci öyle görünüyor ki gelecek kuşaklarca hep bu birkaç yapıtıyla anılacaktır. Kişiliğinin, eserlerinde de yansıyan pek alelâde yanları onun, müzik 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 besteciydi. Gene de, şarkıları, piyano parçaları, orkestra müziği arada bir dinlemeye değer.

Massenet ve Bizet'den önce Fransız opera sahnesinde pek çok besteci, pek çok yapıt 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 müziği alanında, sahne yapıtlarına kıyasla daha da seçkin birçok yapıt vermiş, kırk yaşma varana kadar da opera alanında üstüste gücünü denemiş, yazdıklarının hepsi başarısızlığa uğramış, sonuçta ancak *Faust* bestecinin adı-

nın 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 yapıt olduğu için, Fransız opera kurumlarınca tepilmiş, buna karşı Liszt 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 Paris operasının repertuvarına girebilmiştir. Saint-Saens yalnız opera alanında değil, besteciliğin her kesiminde, bütün ortamlarında verimli 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 müzik de Edouard Lalonun (1823-1892) müziğidir. Operalarında o da Wagner'in yükü altındadır. Adı en çok duyulan operası *Le Roi d'Ys*'i nasıl hazırladığını anlatırken Lalo "Lirik bir dram 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 müziğini dinledikten sonra müziğe 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 yetinemeyecek kadar başka türlüydü. Şen, kaba, takılgan, şakacı Chabrier'nin bugün konserlerde en sık çalınan yapıtlarına *Espana* adlı orkestra parçasına, *Bourrée Fantasque*'ına bakarsak, onun bir zamanlar Wagner'e gönül vermiş olduğu aklımızın köşesinden bile geçmez. Çok daha iyi tanınması gereken piyano parçaları arasında Wagner'i alaya alan bir parça bile vardır.

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

Çağın en başarılı Fransız operasını, beklenmezscesine, bir başka alan-

da, 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 müziğine boş yere harcamış olduğu inancına varan Offenbach, giderayak bir ciddi 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 müziksever ve opera bestecisi– E.T.A. Hoffmann'ı konu seçmiş olmasına bakarak "Hoffmann'ın Masalları" gerçekçi opera sanılmasın. Çünkü bu operada başlıca kişi Hoffmann olmakla birlikte yansıtılan bir imgelem dünyasıdır, gerçeklerle ancak dolayısıyla ilintili bir dünyadır. Offenbach bu operayı yazmamış olsaydı yalnızca, bir Suppé, bir Johann Strauss, bir Milloecker, bir Léhar gibi hafif müzik bestecisi olarak kalacaktı.

FRANSA'DA ULUSAL BİLİNÇ

On dokuzuncu yüzyıl, bir yandan da müzik yaratıcılığında ulusal bilinen, halk melodilerine başvurmak yoluyla geliştiği, güç ve yeğinlik kazandığı bir çağdır. Daha önceleri halk müziği, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında olduğu gibi, yaygınlıkla, hem de bir türlü tutkuyla, sanat müziği bestecilerince ele alınıyor ve işleniyor değildi. Franz Liszt'in halk müziğine verilen önemin artmasında büyük etkisi olmuştur. Nitekim Liszt birçok ülkeden öğrencilerinde hep, kendi ülkelerinin halk müziğiyle uğraşmalarını, bu müziği incelemelerini, yazdıklarında kullanmalarını salık verirdi. Öte yandan Napoléon savaşları da ulusların kimliğinin gelişmesinde, bu ara bestecilerde ulusal bilincin kökleşmesinde etkili olmuştur.

Fransız ulusalcılığının gelişmesi ise, halk müziğine yönelerek değil, daha soyut, daha *intellectuel* bir yüzeyde olmuştur. Fransız ulusalcılığının dar görüşlülüğü, *chauvinisme*'i doğrudan doğruya müziğin 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 yaklaşım olmasaydı Fransız müziği olduğu yerde saymaya devam edebilir, belki de başka Auber'ler, Thomas'lar, Adam'lar tarih boyunca birbirini kovalardı.

Fransız müziğinin yabancı baskılardan, özellikle Alman etkisinden kurtarılmasını sağlamak amacıyla kurulan *Société Nationale de Musique* (Ulusal Müzik Kurumu), "ars gallica" parolasıyla çalışmalarına girişti. Gözetilen, Fransız sanatı davasını savunmak, bunun için de bütün ciddi Fransız yapıtlarının icrasına ve halka tanıtılmasına başlamaktı. Kurucular arasında Franck, Massenet, Duparc, Fauré, Dubois gibi Paris'in müzik hayatının ileri gelen kişileri vardı; başkan, konservatuvarın şarkı hocası Henri Bussine, başkan yardımcısı ise Camille Saint-Saens idi. İlk konser 25 Ka-

sım 1871'de verildi ve programda Franck'ın üçlü'sü de vardı. César Franck (1822-1890), kurumun başarısının somut bir örneğidir O sıralarda Franck elli yaşına ulaşmış ve henüz önemli bir yapıt vermemiş, çıraklık çağını aşmamıştı. Bunun sebebi de yazdıklarının halk karşısına çıkmasının bı steciye sağladığı dürtüden Franck'ın yoksun olmasıydı. Nitekim kurum, b şka Fransız bestecileri için olduğu gibi, Franck'ın yazdığı her müziğin d çalınacağı güvencini sağlayınca, besteci, bu dürtüyle, birbiri ardına, en olgun, en derin yapıtlarını vermeye başladı. Böylece Paris Konservatuvarı'nın gölgede kalmış, içine kapanık org öğretmeninin gelecek günlere kalabilecek 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 yapıtın son bölümünde tekrarlamasıyla anılır. Chabrier ve Fauré ile birlikte yirminci yüzyıl Fransız müziğinin başlıca davranışlarının temelini hazırladığı da tanınabilir. Öğretici olarak Franck, yetiştirmekle ödevlendirildiği kişilerin birtakım yöntemlere, reçetelere zorla uymalarını istemek yerine, onlara müzik sevgisini ve saygısını aşılayan, moda akımlardan, kolay başarılardan kaçınmalarını salık 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 görüşünü savunmuşlardır ama ortada Franck müziğinin gerçeği vardır. Öte yandan Franck'ın Belçikalı olması, Alman ve Felemenk gelenekleri içinde büyümesi, kişiliğindeki Fransız özelliklerinin serpilmesine engel olmuş ve besteciyi 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 beşli, Beyrutlu ustanın kromatik dilini ve kalın, şişkin yazısını Fransız hafifliğine aşılamış, Fransızlara daha yoğun bir çokseslilliğin, daha koyu bir yazının tadını vermiştir Fransız müziği 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 müzikle 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 yaşma kadar yaşamışsa da yaratış hayatı pek kısa sürmüştür. Gene de Duparc adı on beş kadar şarkısıyla, bu ara *Chanson triste Phidylé* gibi melodileriyle, ölümsüzler arasma geçebilmiştir. Chausson da hukuk eğitimini bitirdikten sonra müziğe 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 müzik çevrelerinde hayranlık kazanmış, keman ve orkestra için poemini ünlü kemancı Eugene Ysaye dört bucağa tanıtmıştı. Franck'ın öbür öğrencileri arasmda verimliliğiyle ve bilimsel çalışmalarıyla da tanınmış Arthur Coquard'm (1846-1910), subaylıktan ayrılıp kendini müziğe adayan 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 çalışmalarıyla da 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, müziğinin özellikle gizemci yanıyla bilinen Guy Ropartz'ın (1864-1955) adlarını sayabiliriz.

Vincent d'Indy'ye gelince, aydınlık, saydam, fakat kalıcı değeri olmayan bir müzik 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 müziğe 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 arasmda ancak bir Albert Roussel, önce uzun bir süre öğretmeninin "maddeci" eğitiminin etkisinde kalıp kupkuru bir müzik yazdıktan sonra kişiliğini bulmuş, Edgar Varèse ise daha başlangıçta d'Indy öğretimine başkaldırmış, kendine başka yollar aramıştır. Roussel de, Varèse de yirminci yüzyıl müziği bölümünde konumuz olacaktır.

Geleceğin Fransız müziğinin hazırlanmasına en güçlü etkisi olan bir besteci, Gabriel Fauré (1845-1924), asıl melodici yanıyla tanınır. "Melodici" derken yalnız şarkılarını değil, öbür biçimlerdeki, oda müziği, orkestra ve koro alanlarındaki yapıtlarının melodik niteliklerini de anlatmak istiyoruz. Özellikle bu açıdan müziğinde, 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. Müziği armonik açıdan da yenileyici olarak görülür.

Fauré konservatuvarda değil, Niedermayer okulunda yetişmiş bir müzikseverdir. Sözkonusu okul, din müziği eğitimi sağlayan ve konservatuvarın tersine, klasik 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 yakınlaş-

manın sağladığı yenilikleri getiremeyecekti. Fauré'nin daha sonra konservatuvar öğretmenliğine ve yöneticiliğine atanması, öğrencilerine, konservatuvar geleneğine uygun bir eğitim yanında, klasik tonalite dışında kalan bir müzik 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 yergilerine 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 müziğinin değeri üzerinde bugün tartışmalar süregelmektedir. Fransa dışında bu besteci büyük bir ilgi görüyor sayılamaz. Müzik tarihinin dönüm noktasında yer alan bir besteci olması sebebiyle müziğinde –inandırıcı, tutarlıklı bir bütün içinde yer almış bile olsalar– çelişik ögelerin bulunması, armonik yeniliklerin Gounod'ya, Lalo'ya bağlanabilir bir dil içinde gelişmesi ve bu ileri ögelerin inatçılığı, çarpıcılığı olmayan uysal ve 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 MÜZİK

On dokuzuncu yüzyıldan önce Rusya'nın üstünde önemle durulacak, kendine özgü bir sanat müziği yoktu. İtalyan ve Fransız operacıları, Alman konser müzikseverleri Rusya'nın müzik hayatını dışardan besliyorlardı. Bu ara Catterino Cavos adlı bir Venedikli de Rus folklorundan yararlanarak bir opera bestelemişti. İlk ulusal Rus müziğini yazan besteci diye Mihayl İvanoviç Glinka (1804-1857) gösterilir. Glinka, John Field'den aldığı piyano dersleri dışında kuram dersleri de almışsa da, müziği daha çok kendi kendine öğrenmiş, hele bestecilik alanında kendi çabalarıyla bir tekniğe ulaşmıştır. Glinka'dan önce de gerçi Rusya doğumlu birkaç besteci ulusal bir müzik yolunda birtakım çalışmalar yapmışlardı. Fakat onların deneylerini, görgülerini daha tutarlıklı bir bütün içinde birleştiren ve ulusal Rus müziğinin 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 müzik yazmaktaki başarısına dokunur.

Rusya'nın bir yandan olağanüstü zenginlikteki halk müziği, öte yandan da eski makamların ve puta tapılan günlerin kalıntısı bir dinsel tören

müziği vardı. Napoléon savaşlarının etkisiyle uyanan ulusal bilinç, edebiyatta Puşkin, Dostoyevski, Gogol ve Turgenyev'in yapıtlarında folklora doğru bir eğilimi geliştirdiği gibi, müzikte de Glinka ve Aleksander Dargomiyski'yi ülkenin halk müziğine yöneltmiştir. Glinka ve Dargomiyski'yi de "Rus Beşleri" adıyla anılan öbek izlemiştir.

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

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

Müzikte ulusalcılığın, teknik yetersizliğin bir özürü olamayacağını savunan Nikolai Rimski-Korsakof (1844-1908) deniz subayı olarak eğitim görmüş, kendi kendine müzik de çalışmış, Balakirev'i tanıdıktan sonra besteciliği hayat yolu diye seçmişti. Sonra, St. Petersburg Konservatuvarı'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 bestecisi olarak yükselmiştir. *Capriccio Espagnol*, *Şehrazat*, *Rus Paskalyası Uvertürü* gibi yapıtlarının da gösterdiği gibi, müziği özellikle çalgılama ustalığı açısından ilgi çeker. Rimski, hem de, *Kar Kızı* gibi, *Sadko* gibi ulusal Rus operasının demirbaşları arasına girmiş sahne yapıtları da bestelemiştir.

Rimski, orkestralama ustalığını, beşlerin arasındaki büyük deha Modest Musorgski'nin (1839-1881) yazdıklarının yeniden orkestralanmasında da kullanmıştır. Kimi tenkitçi, 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 müziğinde hiçbir duygu, işçilik kusuru yüzünden açıklanamamış değildir. Musorgski,

anlatım ortamlarını da çoğaltmak istememiş, yalnızca ya kendi içinden sezdiği, ya da dışardan kulağına gelen "duygu çığlıklarını" müziğin 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 yapıtın, 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, cilalanmış" durumlarda dinleyiciye ulaştırılması herhalde Musorgski kişiliğinin küçük bir oranda bile olsa, dinleyiciye ulaşmasma engel olmaktadır. Daha saf, daha yalın, daha gerçek bir Musorgski, *Sergiden Tablolar*'ın piyano için yazılmış durumunda, *Boris Godunof*'un pek seyrek sunulan ve doğrudan doğruya bestecinin kaleminden çıkmış, el değmemiş durumunda, özellikle de şarkılarında belirir. Hele şarkılarında Musorgsi, müziğe olan gerçekçi yaklaşımını insan sesinin, özellikle konuşmanın doğallığıyla, konuşmadaki melodik ögelerle biçimlendirdiği için, bu ortam, bestecinin kişiliğinin en belirli bir yankısını sağlar

Musorgski, askerlikten ayrılıp müziğe kapılanmıştı. Beşlerin beşinci üyesi Aleksander Borodin (1833-1887) ise bir yandan asıl mesleği kimyacılığı, öte yandan da besteciliği 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 dörtlüsündeki melodilerle anar. Bununla birlikte kimyacılık hayatı, yapıtlarını hızla bitirmesine engel olmuş, bu ara "Prens Igor"un bestelenmesi yirmi yıl sürmüş ve bu opera bir türlü tamamlanamamıştır. Rus beşlerinin çoğu gibi Borodin de az sayıda yapıt vermiştir. Bir Musorgski gibi, müzik dilinin yenileyicisi sayılamaz. Fakat Rus müziğini zenginleştirmek ve dünyaya yaymak yolunda bu az sayıdaki bestenin görevi çok büyük olmuştur.

Beşlerin çağdaşları arasında Anatol Lyadof (1155-1914) ve Aleksander Glazunof (1865-1936), birincisi senfonik şiiriyle, öbürü özellikle keman konçertosuyla ün kazanmışlardır. İkisi de Rimski'nin öğrencisi, ikisi de öğrendikleriyle yetinen, gelenek yolunda yürüyen, müzik sanatına önemli hiçbir şey kazandırmamış bestecilerdir.

Beşler öbeğinin çok daha seçkin bir çağdaşı Piyotr İlyiç Çaykovski'yi (1840-1989) Rus ulusalcılığını yansıtmayan, yabancı eğilimlerin, özellikle Alman etkisinin simgesi bir besteci diye göstermek alışkanlık olmuş çıkmıştır. Bu görüş ancak, Çaykovski'nin, beşlerindekinden ayrı eğitimi açısından doğrulanabilir. Yoksa Çaykovski de Rus halk müziğinden yararlanmıştır; Çaykovski de müziğinde Almanlığın ya da İtalyanlığın değil, Rusluğun ulusal kimliğini yansıtır. Bir yandan beşler, yetersiz tekniklerini amaçlarının gerektirdiğince geliştirmeye çalışıp, bir Rus müziği, halka yönelmiş ileri bir Rus müziği yolunda çalışmalar yaparken öte yanda da iki kardeş müziksever, Anton ve Nikola Rubinstein, tepkici denebilecek bir yolda, Alman ve genel olarak Avrupa klasikçiliğinin ögelerinin öğretilmesini göze-

ten bir eğitim çalışmasına girişmişlerdi. Çaykovski'yle beşler arasındaki başlıca ayrılık işte bu öğrenim kaynağı ayrılığında kendini göstermektedir. Yoksa Çaykovski'nin müziği, bestecinin gördüğü öğrenime rağmen, öğretmeni Anton Rubinstein'ın kendi müziğinin 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 müziği üzerindeki görüşler çatışır. Kimi, Çaykoski'nin anlatımını bayağı görür ve bu müziğin etkisini özür dileyerek tanımak zorunda kalır. Kimi de onu, müzik yaratıcılığının en büyük ustalarıyla bir tutar. Genellikle müzik bilginleri ve tenkitçileri 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 görür bir gözle bakılmasını sağlamıştır. Denebilir ki, bu bestecinin müziğinde 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 müziğindeki ilkel duyguların, tutkuların, çapraşık yollara sapmadan, dosdoğru, korkusuzca anlatılması, bu bestecinin müziğine olağanüstü etkileyiciliğini sağlamaktadır. Son üç senfonisinin köklü kötümserliği, Romeo ile Juliet'inin yoğun aşk duyguları, *Fındıkkıran* bale müziğinin taşkın sevinci herhalde, kendi başlarına, küçümsenecek, kötülenecek duygular değildir. Bu duyguların ustaca bir teknikle sunulduğu da unutulmazsa Çaykovski'yi nesnel açılardan kötülemek güçleşir. Çaykovski'nin bu artamlarına, *Evgeni Onyegin* gibi, *Maça Kızı* gibi operalarında sunduğu dramatik durum bilincini de ekleyelim. Tek piyano için yazdıklarının ve oda müziklerinin, giderek şarkılarının, pek de önemli olmadıkları görmezlikten gelinmese bile, orkestra müziklerinde (senfonilerinde, konsertolarında, bale müziklerinde, senfonik şiirlerinde) Çaykovski'nin hem işçilik, hem de anlatım bakımından gelmiş geçmiş bütün müzik yaratıcılarının en seçkinlerden biri olarak yükseldiği yadsınamaz.

Çaykovski'nin doğrudan doğruya etkisi altında kalmış besteciler arasında Sergey Taneyef (1856-1915), Arton Arenski (1861-1906), Mihayl İvanof (1847-1927) yanında özellikle Sergey Rahmaninof'un yirminci yüzyılda yaşadığı yıllar, bir önceki yüzyıldakilere kıyasla gerçi daha çoktur. Ne ki Rahmaninof, hele 1930'dan sonra yazdıklarının şurasında burasında "modern" bir besteci sayılmasına olanak sağlayan bir davranışın belirtilerini vermişse de, müziği on dokuzuncu yüzyıl Rus romantizminin 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 müzik 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, besteciliğinin değeriyle uyumlu bir müzikseverdi. Rusya'daki Bolşevik devriminden sonra yurduna dönmeyen, Amerika'ya yerleşen Rahmaninof'un duygularına yurt özlemini bir başka bestecinin, Chopin'in müziğine daha da benzeten bir öge olmuştur. Rahmaninof'un tutucu bir besteci diye bilinmesi, müziğin en geç 1920'lerin sonlarına değin süren ilerici akımları açısından doğrulanabilirse de, 1930'lar boyunca yaygınlaşan gerici tutumlar açısından Rahmaninof'un, o çağın sözde "modern"lerinden hiç de geri kalmadığı, hele anlatımındaki özgünlükle yükseldiği tanınmalıdır.

ÇEK İSPANYOL VE SKANDİNAV OKULLARI

Bohemya'nın (bugünkü adıyla Çekoslovakya'nın) ulusal müziğinin kurucusu Bedrich Smetana'dır (1824-1884). Komik operası *Satılmış Nişanlı,* Beethoven'in ünlü operasına olan benzerlikleri dolayısıyla "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. Müzik dünyasına, Alman-İtalyan operaları arasındaki çatışma dışında da bir şeyler yapılabileceğini, "ulusal opera" diye adlandırılabilecek bir türün de söz hakkı olabileceğini öğretenlerin başında Smetana gelir.

Bununla birlikte, bir yandan Wagner ile Liszt'in Smetana'nın müziğindeki ezici etkisi, öte yandan daha yüksek, daha soyut bir müzik ülküsünün ulusal ülkülerin verdiği kaçınılmaz safdillik ve gözüyaşlılık içinde boğulup gitmesi yüzünden Smetana, bir ulusal müzik öncüsü olmaktan daha ileri bir seçkinliğe ulaşamamıştır. Ulaşmış olabileceği seçkinliğin parıltılarını ancak yer yer oda müziklerinde, hele (piyano, keman ve viyolonsel için yazdığı) üçlü'de görüyoruz. 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 müzik yazmak isteyen bestecilerdendir. Yapıtlarında yalnız yurdunun halk müziğini yansıtmakla kalmamış, Amerika'da geçirdiği yıllarda yeni dünyanın halk müziğiyle de ilgilenmiş, bu ara "Yeni Dünya'dan" adıyla tanınan senfonisinde Amerikan folklorundan yararlanmış, böylece hem de bir ulusun müziğinin ille de o ulusun, o toplumun yetiştirdiği sanatçılarca yazılması gerekmediğini göstermiştir. Dvorak'm Amerika'da yazdıkları, on dokuzuncu yüzyılın Amerikan bestecilerinin yapıtlarına kıyasla çok daha başarılı, hem de çok daha "ulusal" bir Amerikan müziğinin 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 müziğin bir ögesi olarak kullandığı için uygun görülmüştür. Moravya köylü müziğinden yararlanan Janacek, en ünlü operalarından ikisinde, *Jenufa*'da ve *Ölüler Evinden*'de bu yeni dili başarıyla kullanmış, çalgı müziklerinde bile konuşma dilinin özelliklerinden beste dilinin ögeleri olarak yararlanmıştır.

İspanya'da ulusal bilinci uyandıran Felipe Pedrell (1841-1922), geleneksel şarkıları, kilise müziğini, lavta müziğini ve çingene müziğini baştan başa taramış, böylece İspanyol bestecilerinin yararlanacakları bir gereç dağarı ortaya çıkarmıştır. Pedrell ile birlikte Francisco Barbieri (1823-1894) ve Federico Olmeda (1865-1909) da çağdaşlarına, ulusal bir İspanyol müziğinin ne yolda gelişebileceğini göstermişlerdir. Bu çalışmalar en başarılı ürünlerine, İspanyol halk müziğini, yirminci yüzyılı hazırlayan yeni yöntemlerle birleştiren Isaac Albeniz'in (1860-1909), İspanyol halk müziğinden çıkma bir piyano üslûbunun kurucusu Enrique Granados'un (1867-1916) ve Pedrell'in öğrencisi Manuel de Falla'nın (1876-1946) yapıtlarında ulaşmıştır. Fransız izlenimcilerinin, özellikle Debussy'nin etkisinde tekniğini geliştiren Falla, yirminci yüzyıl başının evrimci çalışmalarına üslûbunu açık tutmuş olması bakımından, bir yirminci yüzyıl bestecisidir. *Üç Köşeli Şapka, Büyü ile Aşk* gibi bale müziklerinin, *Pedro Ustanın Kukla Oyunu* ve *Kısa Hayat* gibi operalarının, *İspanya Bahçelerinde Geceler* adlı piyano ve orkestra müziğinin yanında özellikle 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 müziğini araştırmasını, incelemesini ve eserlerinde kullanmasını salık vermişti. Bilinçli ulusalcılık, Norveçli Grieg'in müziğinde en etkileyici anlatımlarından birini bulur. Almanya'da edindiği sağlam bir teknik görgü, piyano konsertosunun, *Peer Gynt* sahne müziğinin, Norveç halk danslarının da tanımladığı gibi, Grieg'de halk müziği tadıyla ve şiir dolu, geniş imgelem türünü bir anlatımla birleşmiştir. Norveç'in öbür ulusal bestecileri arasında Christian Sinding'in (1856-1941), Johann 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 etkisiyle gerçekleştirmeye çalışmıştı. Onun yolundan yürüyen İsveçliler arasında ancak Hugo Alfven (1872-1960), 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 romantizminde bir yol bulabilmiştir.

Finlandiya'da ulusal bilinç Jan Sibelius'un (1865-1957) müziğinde uluslararası bir sözcü bulmuştur. Ulusalcılığı yanında Sibelius, hem de romantik, klasik ve izlenimci tanımlarına da uyan bir müzik 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 tenkitcinin haklı olarak bayağılıkla suçlandırdığı bir müzik 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 ROMANTİZM

Avrupa örneklerine uygun müzik 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 müziğini yeni dünyada yansıtan yapıtlar vermişlerdir. On sekizinci yüzyılda olduğu gibi, on dokuzuncu yüzyılda da Amerika'da sayıları gittikçe artan bestecilerin yazdığı yapıtların 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 müzik kültürü Amerika'ya taşınadururken, bir yandan da Amerika'yı müzik yaratıcılığı haritasına yerleştiren birkaç besteci de on dokuzuncu yüzyılda Yeni Dünya'da boy vermeye başlamışlardır. Her ne kadar William Henry Fry (1813-1864) ya da John Knowles Paine (1839-1906) gibi bestecilerin müziği, bu bestecilerin çağlarındaki ünlerine rağmen bir büyük ülkenin gitgide Avrupa müziğinin gelişmişliğine yaklaşan müziğinin örneği diye gösterilemezse de, her ne kadar bir Louis Moreau Gottschalk (1820-1869) çağında piyanist olarak Liszt'inkine yakınlaşan bir ün yapmış ve yazdıkları büyük ün kazanmışsa da, Yeni Dünya'mn ilk –ve on dokuzuncu yüzyıl akımları içindeki tek– önemli bestecisi olarak Edward MacDowell müziğinde her ne kadar arasıra folklora, özellikle Kızılderili folkloruna ("Indian" süitinde ya da piyano parçalarında olduğu gibi) yönelmişse de, bir ulusal besteci olarak gösterilemez. MacDowell ulusal bir müziğe inanmadığı, ulusalcılığın salt sanat anlayışı içinde hiçbir yeri olamayacağını öne sürdüğü gibi, müziği de, Fransa ve Almanya'da gördüğü eğitimin de etkisiyle, müziğin evrensel yöntemlerinin ve değerlerinin bir yankısıdır. Özellikle piyano için yazdığı iki konserto, taşıdıkları üslûp benzerlikleri dolayısıyla kıyaslayabileceğimiz Liszt ve Grieg konsertolarının yanında yer alabilecek değerde yapıtlardır.

On dokuzuncu yüzyılın sonu bir bakıma da müzik 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, müzik sanatının o güne kadarki geçmişinin bir özetini yapmaktadır. Öteki iki besteciyse, genel durumları bakımından yüzyıl sonunu yansıtmaktaysalar da, bir yandan da müziğin gelecekte geçireceği serüvenlerin bir önsezisini vermektedirler.

Bir olaycık anlatılır: Brahms ile Mahler bir gün kırda dolaşıyorlar ve sanatları üzerinde konuşuyorlar. Brahms yakınıyor. Diyor ki, müzik 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 bu gördüğümüz öyleyse..." İki bestecinin görüşlerini, kişiliklerini, hem de sanatlarına karşı tutumlarını çok iyi anlatan bir küçük öykü.

Gerçekten Johannes Brahms (1833-1897), kendinden önceki ustaların müzik 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 müziğinde yansıtmasaydı, görüşüne düşünceler yüzeyinde küçük bir önem verir, geçerdik. Ne var ki Brahms'ın müziği de görüşlerine uymaktadır. Kendinden önce yaşamış olan büyük ustaların müzik sanatına kazandırdıklarından çıkabilecek bütün sonuçlar Brahms'ın müziğinde bütün anlamlarıyla, bütün gerekleriyle ele alınmış, birleştirilmiş, özetlenmiştir. Bu bakıma Brahms artık, müzik sanatının evriminin kendi gününde varmış olduğu durum içinde bir "sonsöz" söylemiştir ve noktayı basmıştır. Artık yeni bir çağ açılmak üzeredir. Brahms'tan sonraki besteciler, romantik, klasik ya da klasik öncesi çağların geleneklerine sırt çevirmek, bu tümü yeni sonuçlara varmak amacıyla 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 klasikçilik akımının müzik sanatına önemli bir yeni öge getirmemiş olduğu söylenebilir. Müziğin gerçek yeni klasiği, Johannes Brahms'tır. Öyle ki, Brahms örneği yirminci yüzyıl bestecilerini konserto yazmaktan, senfoni yazmaktan, dörtlü yazmaktan kaçınmaya zorlayacak kadar güçlüdür. Bu ortamlarda ya da Brahms'a varana kadarki müziğin daha başka ortamlarında müzik 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, yapıt protestolarla karşılanmıştı. Öne sürülen görüşlerin başında Brahms'm bağımsızlıkla biçim araştırmalarına girişmiş olduğuydu. Çoğunluğun o zamanlar göremediği, Brahms'ın bağımsızca değil, fakat konserto biçiminin özelliklerini gözeterek, onlara bağlanarak bu müziği hazırlamış olduğu, ama bu biçimin verilerinin daha nelere yol açabileceğini araştırmaktan geri kalmamasıydı. Bu konsertodaki piyano yazısının hafif ve akıcı olmaması, gösteriş gözetmemesi, yapıtta genel olarak kolay etkileyiciliğin denenmiş yöntemlerinin uygulanmamış olması, karşıt görüşlere yol açmıştı. Yoksa Brahms, geleneğin verilerini, sonraki yapıtlarında da örnekleyeceği gibi, bir yandan yapı sağlamlığı ve kuruluş tutarlılığı, öte yandan da iç anlamın gerçekleştirilmesi ve iletilmesi uğruna kullanmıştı.

Nitekım Brahms, müziğini hep, yerleşmiş biçimlerin sağladığı temel üzerine kurmuştur. Tonalite ilintilerinden kaçmamış, ritmlerinde ve müziğin genel biçilişinde kendinden önceki 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, müziğin biçimle, dille ilgili gereçlerinde bir yenilik yalnız gereksiz değil, aynı zamanda kaçınılması gereken bir davranıştı. Müziğinin 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 klasik ustalığın doruğuna varmış olduğunca, romantik anlatımın da üstün, derin ve soylu bir simgesidir. Bununla birlikte Brahms'ta romantik davranışın birtakım dış görünüşleri yoktur. Özellikle, edebiyattan esinli müzik yazmak, müzik dışı olayları ve görünüşleri anlatmak, "program müziği" yazmak Brahms'ı ilgilendirmemiştir. Birkaç şarkısında, kullandığı şiirin anlamlarını müzikle çizmesi dışında müziğinde –senfonileri, oda müziği eserleri, koroları– hep, romantik davranışın yüzeysel görünüşlerini değil, soyut anlatımların, derin duyguların süreli coşkuların, feylesofça düşünüşlerin gelişmiş bir biçim çalışması içinde sunulmasını gözetmiştir.

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

yalnız kişi Brahms, sahnenin dıştanlığını, tiyatro sahnesinin kendi somut gerçeklerini huylarına, görüşlerine aykırı saymış, salt ve soyut bir müzik 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, o güne değin yazılmış ilk senfonilerin en başarılısı olması bir yana, Beethoven'in dokuz senfonisinin topuna birden taş çıkartan bir yapıttır. Brahms, orkestra müziği 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 yapıtı vermişti. Biri Haendel'in, öbürü de Paganini'nin birer temine dayanan çeşitlemeler... Yalnız bu yapıtlar 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 müzik yazmayı bir sakınca gereği olarak görmüş, bununla birlikte piyano müziğinde de orkestra yazısının özelliklerine yaklaşan bir yazıyı, hele büyük biçimleri denemiştir. Piyano sonatları Brahms'ın kendini senfoniye nasıl hazırladığını incelemek isteyen çözümcülere yeterince veri sağlarlar. Bu bakıma, önemsiz yapıtlarını olsun, önemlilerinin tasfaklarını olsun yok eden Brahms'ta yaratıcı oluşumun ne yolda geliştiğini incelemek isteyenler ancak, bestecinin tümlenmiş yapıtlarına 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 müziği yapıtlarında olsun, onu Beethoven'den daha üstün bir duruma yükseltecek olan hazırlığını, yöntemli ve bilinçli olarak adım adım ilerletmesine yol açmıştır. Oda müziği ortamının, gene Brahms'a kadar belirmiş özellikleri, demektir ki bu ortamın gerektirdiği anlatım içtenliği, üslûp arıklığı ve kullanılan çalgıların sayısının az olmasının gerektirdiği gereç tutumluluğu, Brahms düşünüşüne tıpatıp uyan şeylerdi. Bu yüzden Brahms'ın oda müziği ürünlerinin tümünü, bu bestecinin kişiliğinin yapısını tam bir uygunlukla yansıtan yapıtlar olarak sayabiliriz. Bu yapıtların tümünde Brahms, bir yandan kuruluş sağlamlığıyla, orantı uygunluğuyla, öte yandan da anlatım yeğinliğiyle ve imgelem genişliğiyle, demektir ki sanatçı kişiliğini nitelendiren ögelerin bütün belirlilikleriyle ortaya çıkarılmış olmasıyla kendini gösterir. Denebilir ki Brahms başka hiçbir şey yazmamış olsaydı bile oda müziği yapıtlarında

müzik tarihindeki özel durumunu edinmiş olabilirdi.

Oysa Brahms, oda müziklerindeki başarısını senfonilerinde de, piyano müziğinde de, koro müziğinde de, şarkılarda da tekrarlamıştır. Koro müziği alanında Brahms "Eine Deutsches Requiem"inde (Alman Requiem'i), kullandığı metinlerin bağımsızca seçilmiş olması ve anlatılan duyguların kişiselliğiyle, din müziğinin 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* bestecisi olan Hugo Wolf (1860-1903), Wagner'in küçük ayrıklıklar dışında yalnız opera yazması gibi, 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* vb.) şarkıları yanında bir opera *(Der Corregidor)*, bir yaylı dörtlü ve küçük orkestra için *İtalyan Serenadı* gibi, şarkı ortamı dışında kalan az sayıda yapıt da yazmıştır.

Wagner'i tanrı gibi gören bir başka besteci, Anton Bruckner (1824-1896), çağında, işte bu Wagner hayranlığı yüzünden hor görülmüş, yazdıkları çaldırılmamış bir senfoniciydi. Wagner'e yöneltilen eleştirilerin bir bölümü Bruckner'e yaraşık görülmüş, bestecinin üçüncü senfonisine "Wagner senfonisi" adını vermesi hor görmeleri tiksinme katına ulaştırmıştı. 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 müziği yapıtları ve bir de yaylı beşli 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 durum, olmadığı hesaba katılırsa, önemi iyice küçülür.

Mahler, Bruckner'den bir şeyler öğrenmiştir. Bruckner'den olduğu gibi, Schubert'ten de, Beethoven'den de etkilenmiştir. Senfonici olduğu kadar şarkıcıdır da... Bu yandan Mahler, bu alanların her birindeki 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, müziğin 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, özeleştiri 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 "askeri" 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 müziğinin 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 müzik sanatını artık doruğuna varmış olarak görmesine karşılık Mahler, çağlayanı göstermiş, geçen dalganın son dalga olmadığını, çağlayanın akaduracağını söylemişti. 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 rastlanır bir orkestra yönetmeniydi. Çoğu geçitleri kusursuzluğa ulaştırmak amacıyla 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 müziğini yazmaya başladığında da o kadar titiz bir orkestralayıcıydı. Ama, Mahler'in orkestra yazısını yalnızca, yapıtın 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 müzik düşünüşünün, he-

le 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, her bir 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 müziği 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 yapıtlar 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 müziğin 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 müziğin, program müziğinin 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 anlatmadığını müzik anlatır" görüşünün bir bakıma tersine, müziğin anlatamadığını söze bırakmış, daha doğrusu müziği soyut yüzeyde bırakarak, müziğe 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 yapıt, 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 yapıtıdır. Sekiz senfoni bitip de sıra dokuza geldiğinde Mahler, Beethoven'in dokuzuncu senfoniden öteye gidememiş olduğunu düşünerek, ölüm korkusunun verdiği bir saplantıyla, yapıta dokuz sayısını vermekten kaçınmıştı. Bugün Mahler'in çok yerinde olarak en sevilen, en büyük rağbeti gören yapıtları arasında başta, bu sözkonusu senfoniyle birlikte birinci ve dördüncü senfoniler gelir. Şunu da belirtelim ki, bu üç eser, Mahler'in en kısa senfonileridir; gene de her biri bir saate yakın sürer. Öbürlerinden her biri bir konseri baştan sona kaplayacak uzun-

luktadır. Bunların arasında, solo sesler ve koronun da katıldığı ikinci senfonisi gitgide artan bir ilgi görmeye başlamıştır.

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 müziğinin, 49 yılını yaşadığı yüzyılın akımlarını yansıtmayışı yüzündendir. Hem, Strauss'da bugün en büyük ilgiyi gören, en sık çalınan yapıtları da, on dokuzuncu yüzyılın sonunda yazmış olduklarıdır. Bu durum biraz da Strauss'un yüzyıl dönemecinden sonra yaratış gücünden çok şey tüketmiş olduğu konusunda yanlış görüşlere de yol açmıştır. Hem Strauss'a yöneltilen eleştiriler çoğu kere, müziğinin kendi özelliklerine değil, müzik dışı gerçeklere dayanır. Richard Strauss'un çökmekte olan bir müzik anlayışının simgesi olduğu konusundaki görüşler daha yüzyıl sonlarında belirmeye başlamıştı. *Also Sprach Zarathustra* ("Zerdüşt Dedi ki...") senfonik şiirinde konu olarak Nietzsche'yi seçmiş olması müziğe anarşik bir davranış getirmesi olarak yorumlanmış, daha sonra da bestecinin Hitler rejimini tanıması ve Nazi Almanyasında kalıp çalışmalarını sürdürmesi de saygınlığının tükenmesine yol açmıştır. Öte yandan *Don Quixote*'sinde rüzgâr makinesine başvurması da bestecinin kötü beğenisinin bir belirtisi olarak gösterilmişti.

Strauss, kötülenmek istendiğinde öne sürülecek nedenler herhalde Nietzsche'den esinlenmesi, Nazisme boyun eğmesi, ya da rüzgâr makinesine başvurması gibi ya önemsiz ya da müzik dışı olaylar olmamalıdır. Nitekim Strauss'un müziği, bestecinin kötü beğenisi, özeleştiri yetisinden yoksunluğu, aşırılıklara olan eğilimi suçlandırmaları desteklemek için birkaç tanıt verebilir: Boş görkem, özsüz gösteriş, ağız kalabalığı, gürültücülük...

Strauss, başlıca üç dalda müzik yazmıştır: Senfonik şiirler, şarkılar ve opera... Senfonik şiirlerinin en önemlileri arasında, yukarda adlarını verdiğimiz iki yapıttan başka, konusu kendi hayatının müzikle anlatılması olan *Ein Heldenleben* ("Bir Kahramanın Hayatı"), *Till Eulenspiegels Iustige 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 yapıtlar 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 müzikleri, diyelim ki *Alpensymphonie* (1915) ya da *Festliches Praeludium* (1940) bestecinin ne tekniğinde, ne de yaratış gücünde bir çöküntü örneği gibi gösterilemezler. Strauss'un yüzyıl dönemecinden önce yazdığı o ünlü ve saygın senfonik şiirler, kapanmakta olan bir çağın son ürünleriydi. Sonra yazdıklarıysa artık kapanmış bir çağın anısı olmaktan öteye gidemediler. Ne var ki, müziğin 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. Unutulmayan, ölümünden bir yıl önce yazmış olduğu, orkestra eşlikli "Son Dört Şarkı"da ulaşmış olduğu anlatım arılığı ve içtenliğidir. Gene geçmiş anıları gerçi, ama iri sözlerden uzak, duru ve dokunaklı anılar...

Operalarında karşımıza daha başarılı, daha tutarlıklı, kendini daha seyrek tekrarlayan, hem de ilerici davranışları olan bir Richard Strauss çıkar. *Salome* (1905) ve *Elektra*'sıdaki (1909) "anlatımcı" (expressioniste) eğilimler Strauss'a yüzyıl başının müziğindeki 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 müziğinin yankılarını taşıyan bir operadır. Strauss operalarının çoğunu (yukarda son adı sayılan iki operadan başka *Ariadne auf Naxos*, *Arabella*, v.s.) Hugo von Hoffmansthal'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 "maddi" yanında egemen, yer yer büyük romantik davranışları olan, fakat ne yaratıcı, ne de yenileyici olarak önemli, öbürü de Wagner izleyicisi, ilerici davranışlara karşıt ve ulusalcı kişilerdi.

YİRMİNCİ YÜZYIL: DENEYLER ÇAĞI

Sonuna yaklaşadurduğumuz bir evrede yirminci yüzyılın artık, müzik tarihinin en canlı çağı olarak saptanmış olması gerekir. İleriye doğru büyük atılımların yanında beklenmedik gerici tutumların da yer aldığı çelişmeli yüzyılımız öncelikle devrimci aşamalarıyla değerlendirilmelidir. Ne ki, müzik tarihinin ilerleyişini durduran tutucu akımların olumsuz etkilerini de görmezlikten gelemeyiz. Bunlara konumuz ilerledikçe değineceğiz ve "sanat müziğindeki evrimin sonu mu geldi?" sorusunun kaçınılmaz olduğunu göreceğiz.

Yirminci yüzyıl hem de, çoğaltma ve yayma araçlarının, iletişim ortamlarının gelişmesiyle, müziğin sınırlı çevreler içinde kalmayıp, yeryüzünün dört bucağına yayılma olanağını kazandığı bir çağdır. Anlatıldığı gibi artık, bir günler Bach'ın Buxtehude'yi dinlemek amacıyla bir kentten öbürüne, hemde yürüyerek gitmesi gibi bir zorunluluk bugünün müzikçisi için kalmamıştır; radyo programlarını izlemesi, plak kataloglarına başvurması, başka yerlerdeki, başka ülkelerdeki müzikçilerin çalışmalarını izleyebilmesi için yeterlidir. Müzik sanatı bugün, her ilgili kişinin evinin, odasının içindedir. Hiçbir çağda müzik, yirminci yüzyılda olduğunca, yığınlara ulaşabilme olanağını kazanmış değildir. Ama yığınlar bu olanaktan yararlanıyorlar mı? Bu da ilerde ele alacağımız bir konu.

Yaratış alanında, yirminci yüzyıl müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. Yaratıcı oluşumun bir yüzyıldan ötekine değişmemiş olduğunu tanısak bile, müziğin doğrudan doğruya gerekçeleriyle ilgili olarak çağımızın bestecilerince getirilen yenilikler, önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılınmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin 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, tonliteden 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 olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Kısacası, yirminci yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ufuklar açmıştır, yeni ortamlar, yeni gereçler sağlamıştır ve bu yandan çağımız, müzik tarihinin en zengin çağıdır.

Ne var ki bu zenginlik, müzik çoğaltma ve yayma araçlarındaki gelişmelerden gerektiğince yararlanamamış, müzik çoğaltıcıları, bir yandan kendi istekleri, öte yandan da çoğunluk beğenilerini yönelten kişilerin etkisi yüzünden, çağımızın müziğine yabancı kalmış, müzik sanatı sınırlı çevrelerin içine kapanmış, gene "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. Ne ki milyarlarca insan, böyle bir açık kapının varlığını bilmemektedir.

Türlü etkilerle, (bu ara sanatsever davranışlar, toplumu çağdaş müziğe yöneltme uğruna girişilen savaşlar, müziği yayan büyük firmaların vergi kaçırmak amacıyla, satmayacağını bile bile çağdaş müzik yayınlamaları, Devletin "ulusal" sanatı dış ülkelerde tanıtmak için arasıra çağdaş müziği de propaganda programına alması vb.) yirminci yüzyıl müziği konserlerde arada sırada çalınmakta, plak üstünde ya da radyoda yayınlanmaktadır. Bu gidişle belki günün birinde yirminci yüzyıl müziği, çağımızın çoğaltma ve yayma araçlarını, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl müziğiyle eşit orantılarda paylaşabilecek, bir yandan bugün yaygınlıkta olan müziğin etkisiyle, öte yandan da, konservatuarlarda bile, müzik eğitiminin henüz tonal düzene uyan yöntemlerle yapılması yüzünden, kulakları pek sınırlı bir yolda koşullanmış olan kişiler, yepyeni ses dünyalarının bilincine ve beğenisine varabilecek midir? Bu konuda pek umutlu olamayız.

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

DEBUSSY VE İZLENİMCİLİK

Her ne kadar yaratış hayatı on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar arasında bölünmüşse de Claude Debussy (1862-1918) her yanıyla ve kesin olarak bir yirminci yüzyıl bestecisidir. Giderek, Debussy, çağımızın müziğinin temel atıcısıdır. 1918'den bu yana ileri atılışların, yeni akımların çoğunun kaynağının Debussy'de olduğunu söyleyebiliriz. Ömrünün son yıllarında yazdığı üç tane sonatla yeni klasikçilik akımına yol hazırlayan odur. Ten-

kidci Virgil Thomson, Debussy'nun 1912'de yazdığı *Jeux*'nün çatışan kromatiklerine bir kulak verilmesini, tonalite bağlarından kurtulmak için en güçlü çabalardan birinin bu yapıtta gerçekleştiğini söylüyor; sonra, kakışmaların (dissonances) Stravinski'de bile Debussy'de olduğunca kıyasıya kullanılmamış olduğunu belirtiyor. Müziğin bir "tını olayı" diye ele alınmasına ilk Anton Webern ve Edgar Varèse'de rastladığımızı sanıyoruz ama, Webern'deki ses-renk kavramının ve Varèse'in "düzenlenmiş ses" anlayışının önceliğinin 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 müziği 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 Debussy müziğinin biçim özelliklerinin kaynağı olarak görülebilir. Fakat bu alanda Debussy'nin müzik sanatında bir öncesi, bir beslendiği kaynak yoktur. Mozaik! "Debissy'de biçim" deyince akla bu sözcük gelir. Nitekim Debussy müziğinin biçimsel yanını, mozaik kuruluşuna benzetebiliriz.

Debussy müziği armoniye değil, melodi, ritm ve tını parçacıklarının düşey ve yatay birleşimlerine dayanır. Yanlış anlaşılmasın, 'Debussy'de armoni önemsizdir" demek istenmiyor. Yalnız şu var ki, armoni onda yapının harcı olmaktan kurtulmuş, anlatıma atanmış, her yapıtında yeni bir varoluşa ulaşmıştır. Debussy, duragelmiş gelenekleri sorguya çeken, onlardan sıyrılmayı gözeten, durmadan yeni eylemlere girişen, müziği 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 düşünce 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. Müzik uygun bir anlatım ortamı olarak görülüyordu. Nesnel dünya, evrensel gerçeğin ancak bir simgesi olabilirdi. Araştırmalarla, çağrışımlarla, müziğe de başvurarak işte bu evrensel gerçek anlatılmalıydı. Müzik tanrısı da Wagner'di. Debussy, simgeciliğin öncüleri olan Baudelaire, Rimbaud ve Verlaine'i incelemiş, hele Wagner'in müziğini yakından tanımıştı. *La Demoiselle élue* kantatı, başlangıçtaki dört motifin özellikleri ve bunların "leitmotiv" tekniğine uygun olarak kullanılması bakımından Wagner'in "Parsifal"ine yakınlaştırılır. Yapıt, bilgiç çevrelerce "fazla bulanık" yargısını giydi ve Debussy'ye "izlenimci" yaftasının takılmasına da böylece başlanmış olundu. Debussy'nin bu yapıtıyla gelecek günlerini hazırladığı görülü-

yordu. İnce, saydam bir doku, tedirgin ton değişmelerine başvurarak duraksayan tonalitelerden kaçış, duygu bakımından -çağın sanat hayatına bu bakımdan özelliğini veren- şehevî davranış.

Debusyy'yi etkileyenlerden söz açılmışken, Musorgski ve Uzakdoğu müziği etkilerine de değinelim. 1889 yılında Paris'te açılan uluslararası sergiye Rimski Korsakof da gelmiş ve Rus müziğinin çalındığı iki konser sunmuştu. Debussy daha önce de Rus müziğini tanımış, fakat bu tanıma Rimski ile Borodin'den pek öteye gitmemişti. Rimski'nin Paris'te yönettiği konserler, Rusya ile Fransa arasında bir müzik alışverişinin başlaması ve bu alışverişin Debussy'yi olsun, başka Fransız bestecilerini olsun etkilemesi bakımından önemlidir. Sergi asıl, Afrika'dan, Arabistan'dan, Uzakdoğu'dan gelen halk müziği topluluklarının gösterileri bakımından ilgi çekici olmuştu. Cava'nın "gamelan" orkestrasını dinleyen Debussy'nin bu müzikten aldığı izler *Pagodes* adlı piyano parçasında, bundan başka birçok yapıtında beş tamsesli gamın kullanılmasıyla kendini gösterir. Uzakdoğu müziğine yönelme bakımından Debussy, ölümünden otuz yıl kadar sonra batı müziğinde yeğinlikle kendini gösteren bir akımın, Uzakdoğu müziğiyle esinlenme akımının öncüsü olmaktadır. Debussy, Musorgski'nin müziğini 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 tutum olarak, hep müziğin dışında, edebiyatta, resimde, doğa görünüşlerinde aramıştır. Salt müzik yapıtları, dörtlüsü, 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 Mélisandre* operasına kıyasla, daha az önemli kalır. Bütün opera tarihinin en başta gelen altı yedi yapıtı arasında bir yer alabilecek değerde ve önemde bir opera olan "Pelléus" da Debussy her şeyden önce usta bir dramatist olduğunu ortaya koymuştur. Olayların, kişilerin, ruh durumlarının müzikle anlatılması sözle müziğin kaynaşması bakımından Debussy'ye gelene kadar hiçbir besteci -başlıca amacı bu olduğu halde Wagner bile- onun başarısını gösterememiştir. Operasından sonraki büyük çapta yapıtı *La Mer* (Deniz), bir doğa görünüşünün, denizin, besteciye verdiği duyguların, izlenimlerin anlatılmasıdır. Debussy, kırk yaşına varana kadar piyano için birçok parça yazmış olmakla birlikte, yenileyici tutumunu 1903 yılında verdiği *Estampes*'dan başlayarak piyanoda yansıttı. Daha önce Debussy, çığır açıcı davranışı orkestra müziğinde, hele şarkılarında ortaya koyuyordu.

Debussy'nin müziğinde bütün teknik yanlarıyla ilk defa görülen izle-

nimci (impressioniste) müziğin yöntemleri şöyle özetlenebilir: Belirli tonalitenin dışında kalan akorların kimi kere parçanın daha ilk ölçüsünde sunulması ve böylece tonalite duyusunun silinmesi; akorların, klasik 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 müziğinin, hem de Ortaçağ müziğinin ses dizilerine başvurulması; kromatik (yarım sesli) dizinin, tonalite kuralları içinde çözümlenemez gibisinden kullanılması ve böylece atonalite ve on iki nota müziğinin hazırlanması.

ÖBÜR İZLENİMCİLER

Debussy yirminci yüzyıl bestecilerinin tümünü etkilemiştir. O kadar ki, yirminci yüzyılda, davranışlarını, çalışmalarını, düşünüşlerini Debussy bilinci içinde yöneltmemiş müziksever 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 müziğini de yansıtan bir besteciydi. Amerika'da yıllarca yaşayan Delius "Florida'da doğayla ilgilenmek, etkilenmek, izlenmek yoluyla kendimi buldum," diyor. Piyanoda doğaçtan (irticalî) çalış, müziğinin 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 müziği özellikle armoniye ve çalgı renklerine dayanır. Yapıtlarının adları: *(Nehir Üstünde Yaz Gecesi, Gün Doğmadan Önce Bir Şarkı, Tepelerin Üstünde ve Ötelerde,* v.s.) bu bestecinin müziğinin özelliğini sezinletebilir.

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 müziğinin Avrupa'nın öbür ülkelerindeki ilerlemelere ayak uydurmasını sağlayan bir besteci çıkmamıştır. Yirminci yüzyılda İngiliz müziği yeniden canlanmıştır. Bu canlanışı sağlayan ilk besteci olarak da Delius'le birlikte, Vaughan Williams gösterilebilir. Müziğindeki izlenimci özellikler yanında Vaughan Williams, hem de İngiliz geleneklerini, İngiliz ruhunu yansıtan bir bestecidir. Ulusal bilinç Vaughan Williams'ın müziğinde, yaratış hayatının bütün bölümlerinde görülür. Üslûp eğilimleri bakımından müziğinin henüz kesinlikten uzak olduğu gençlik yıllarında besteci, yurdunun halk müziğine yöneliyordu. Daha sonraları bestecinin İngilizliği yalnızca halk müziğiyle kalmamış, yurdunun müzik geleneklerinin bütün kapsamına uzanmış, hem de bestecinin geli-

şen kişiliğiyle beslenmiştir. Ne var ki Vaughan Williams'ın biçim kaygıları onu, hem izlenimcilikten, hem de ulusalcılıktan uzaklaşmaya doğru götürmüştür. Dördüncü senfoniyle başlayarak yazdığı altı senfoninin 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 yapıtlarının renkçiliğine karşıt bir yol tutan Gustav Holst (1874-1934); anlatıcı, yansıtıcı, imgesel bir müzik yazan ve kuramlarla ilgilenmeyen, buna karşı İrlanda halk müziğinde 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 müzik yazmış, sonraları Debussy izlenimciliğini benimsemiş ve bu yolda kişisel anlatımına ulaşmıştır. *Roma Skeçleri* adlı piyano parçalar dizisi, tanınmışlığa ömrünün ancak son yıllarında kavuşan Griffes'in üslûbunu iyi tanıtır. Yapıtları sayıca az olmakla birlikte ona, izlenimci müziğin üst katında bir yer sağlayacak önemdedirler. Alsace doğumlu Charles Martin Loeffer (1861-1235) yaratış hayatının tümünü Amerika'da geçirmiş olması bakımından bir yeni dünya bestecisi sayılır; yoksa hiçbir bakımdan bir Amerikan ulusalcısı olarak gösterilemez; Amerikan halk müziğiyle 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 müzikte izlenimci davranışın soluğunu pek kısa saymak gibi sınırlı bir görüşün ürünüdür. Bir başka Amerikalı, en ünlü yapıtı *Skyscrapers* (Gökdelenler) bale müziğinin 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 yapıtlarıyla, Yahudiliğini yansıtan müziğiyle 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 orkestra yapıtlarının da gösterdiği gibi, müziği çok kere kolay etkileyicilik uğruna daha soylu niteliklerden uzak düşmüştür. Öte yandan gizemci (mystique) yanı Respighi'yi Gregor melodileriyle ilgilenmeye ve bunlara müziğinde yer vermeye götürmüştür. Bir başka İtalyan, Alfredo Casella (1883-1947) Mahler ve Strauss yolunda bir romantizmden yola çıkıp izlenimcilikten geçmiş, sonra da İtalyan klasiklerine yönelerek yeni-klasik akı-

mına katılmıştır.

Polonya'da Karol Szymanowski (1883-1937) hem de çağdaş Polonya ulusal okulunun kurucusu ve en önemli bestecisidir. Bir yandan Alman müziğine, 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 yapıtlarını bestelemeye götürmüştür. *Harnasie* balesi, Polonya halk müziğinden yararlandığı yapıtların başlıcası olarak gösterilebilir. Polonya müziği geleneğinin doğrudan doğruya Chopin'e bağlanmasını salık veren Szymanowski, kendi yapıtlarında da, özellikle piyano müziğinde, bu görüşünü yansıtmıştır.

Chopin etkisi altında müzik yazmaya başlayan, hem de gizemciliğe ve doğu felsefesine yönelen bir başka romantik-izlenimci, Rus bestecisi Aleksander Skryabin (1872-1915), Debussy gibi, armoni kurallarının sınırları içinde kalmayan ve yapıtlarını çoğunlukla dördüncü aralıklara dayanan akorlar üstüne kuran bir deneyciydi. *Prometheus* gibi bir orkestra parçası ya da yedinci piyano sonatı, dördüncü aralıklarla sıralanmış altı sesten kurulan ve "gizemsel akor" diye tanınan temel üstünde yükselmiş yapıtlardır. Dördüncü aralıklara dayanan bir armoni yöntemi tonalite duyusunu yitireceği için, Skryabin'in uğraşlarıdır. 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 yapıtın ilk bölümünü ancak bitirmişti ki ömrü de bitti. 1960'larda Skryabin'in müziğinin gördüğü ilgi yükselmeye başlamışsa da sonraları bu ilgi ne yazık ki tavsamıştır. Oysa Skryabin, özellikle yirminci yüzyıl piyano müziği dağarına çok önemli katkılarıyla daha iyi tanınmalıdır.

Macaristan'da gençlik yıllarında Debussy etkisinde bir müzik yazan Bela Bartok'un yanında bu ülkenin iyi bilinen önemli bestecilerinden 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 klasik izlenimci olarak gösterilebilir. Müziğinde nesnellik, öznel duyguları bastırır. Bu bakıma usta bir sanatçının alçakgönüllülüğü ve kendine güveniyle çalışmış, işçilik bakımından örnek diye gösterilen dosdoğru, apaçık, aydınlık yapıtlar vermiştir. Daha yüksek bir yüzeyde, Ravel'in müziği, Mendelssohn ya da Saint Saens'ı akla getirebilir. Ravel'in müziğinde 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, hatta genç on iki notacılar... Ravel'ın verdiği, öbürlerinin de uyduğu örnek, aydın, görgülü, iyi bir öğrenimden geçmiş, eğitimi ve görgüsüyle işçiliğinde ustalığa, hünere erişmiş bir besteci türüdür.

Yirmi bir yaşına varana kadar Ravel, pek az sayıda yapıt vermişti. Ne var ki, kendini amansızca eleştiren, kılı kırk yaran bir besteci olduğunu anmak gençliğindeki verimsizliğini haklı göstermeye yeter. Ravel, yirminci yüzyılın en büyük bestecilerinden biri olarak tanınmadan önce, özellikle eleştirmenlerin 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, nesnel değerlere dayanan bir yaratıcıyı bile...

Ravel'in gençlik yıllarının Fransa'sında başlıca etki kaynakları, 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 tüm kişiliğini ortaya koyduğu ilk yapıt, 1901 yılında yazdığı *Jeux d'eau* (Su Oyunları), Debussy'nin piyano yazısında ve piyano çalış tekniğinde çığır açan yapıtlarından 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 eleştirmenler, 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 klasikçiliği de, izlenimciliği de piyano müziğinde, orkestra yapıtlarına ya da operalarına kıyasla daha büyük bir seçiklikle görülür. Klasikçiliğine bir örnek, piyano için sonatinidir. Bu yapıtında Ravel, klasik biçimleri, klasik öncesine, hele Rameau gibi, Couperin gibi Fransız klavsencilerinin üslûplarına bir yönelmeyle işlemiştir. İki konulu ve gelişmeli bir sonat bölümü, sonra trio'su olmayan ve bu bakıma klasik öncesi menuetto'larına yaklaşan bir "mouvement de menuet", bir de virtüoz gösterişi amacıyla yazılmış bitiş bölümü... Yapıt, sonat kelimesine küçültme ekinin takılmasını doğrulayan, hafif, sevimli bir müziktir. Öte yanda beş parçadan kurulmuş *Miroirs*, Ravel'in hem izlenimci yanını, hem de piyano yazısının yerleşmiş, kesinleşmiş durumunu yansıtmaktadır. Yapıt hem de, konulu müzik 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 yapıt olsun, Ravel'in daha önemli bir piyano yapıtı, *Gaspard de la nuit* olsun, Liszt'in orkestra müziğini, senfonik şiirlerini andıran bir kapsamda yapıtlardır. Nitekim Ravel'in piyano yapıtları orkestraya aktarıldıklarında etkilerinden hiçbir şey kaybetmezler. "Gaspard"da piyano yazısının olgunluğu yanında, orkestralanmaya hazır, bu gereği duyuran bir müziktir.

Ravel'in büyük bale yapıtı, *Dafnis ile Kloe*'ye gelince, besteci, bu müziği, "üç bölümlü koregrafik senfoni" diye adlandırmıştı. Yapıt, kelimenin yerleşmiş anlamına göre gerçi senfoni değildir. Fakat, geleneksel bale müziği biçimlerine 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 yapıtı, büyük bir orkestra ve koro için yazmıştı. Bugün de genellikle, 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 yapıtların arasında yer alabilecek değerdedir. Ötekiyse, *L'Heure Espagnole* (İspanyol Saati), "müstehcen) sayılmış konusu dışında, ilgi çekmeyen, Ravel'i temsil etmeyen, tatsız bir opera... Birinci Dünya Savaşından sonra Ravel, bir eleştirmenin "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 müziğinin en kalıcı örneklerinden birini verdi. Fakat Ravel'e dünya çapında eşsiz bir ün sağlayan parçası, *Bolero*'su oldu. Denebilir ki, yirminci yüzyılda bestelenmiş hiçbir ciddi yapıt, "Bolero"nun gördüğü ilgiyi görmemiştir. Tek bir melodinin değişen orkestra renklerinin ve sürekli bir yeğinlik artışının (crescendo) sağladığı türlülük ögesine rağmen, ardarda tekrarlanması ancak, kendine gerçekten güvenen bir ustanın, büyük bir sanatçının göze alabileceği bir korkusuzluktur.

Ravel'in çağın müziğine olan ilgisi onu, 1920'lerde, caz müziğiyle de ilgilenmeye götürmüştür. Keman sonatının *blues* bölümü, hele piyano için konsertoları, Ravel müziğinde caz etkisinin örnekleridir. Fakat "La Valse"de Viyana valslerini işleyişinde olduğu gibi, konsertolarında da caz ögelerine başvurması, doğrudan doğruya bir benzetme amacı açısından değil, valsin ve cazın izlenim yoluyla anlatılması açısından görülmelidir. Ravel ne koregrafik şiirinde bir Johann Strauss, ne de konsertolarında bir Fletcher 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 sivrilive-

rir. Örneğin Paul Dukas (1865-1935)... *Apprenti sorcier* (Çırak Büyücü) adlı orkestra parçasıyla, müzikle ilgili herkesin tanıdığı Dukas, Debussy izlenimciliğiyle etkilenmişse de daha çok Franck – d'Indy yolunun yolcusudur. Sonra Florent Schmidt (1870-1958)... Hiçbir zaman bir Debussy'nin ya da bir Ravel'in yanında yer alabilecek çapta güçlü bir kişiliğin belirtisini veremeyen Schmitt, orkestra düşünüşünün oda müziği ortamına aktarılmasının sonucu olan küçük topluluk yapıtlarıyla, hem de orkestra müziğiyle, din müziğiyle 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) müziği de Debussy yankıları taşır; ne var ki, bu çelimsiz, hasta kız, kısacık ömrü boyunca hep ölüm bilinci içinde yaşamış ve bu da yapıtlarına pek az bestecide rastlanan dokunaklı bir anlatım içtenliği vermiştir.

Çağında olduğu gibi bugün de yeterince tanınmayan önemli bir yenileyici, Abel Decaux'dur (1869-1943). Kişiliği hem izlenimcilikle, hem simgecilikle *(symbolisme)*, hem de, müziğini bilenlerin onu "Fransız Schoenberg"i diye tanıtmalarının da belirttiği gibi, bir atonalite öncüsü olmasının kazandırdığı kimlikle koşullanmıştır. Tek bir roman yazmış romancılar vardır gerçi ama Decaux gibi tek bir yapıt: "Ay Işıkları" *(Clairs de lune)* adlı piyano parçaları dizisi. Decaux, Paris'te Sacré-Coeur kilisesinde orgcu olarak çalışmış, sonra yıllar boyunca Amerika'da Eastman müzik okulunda org öğretmenliği yapmıştı. Kendisini Eastman'dan tanıyanlar bile onun besteciliğini biliyor değildirler. Decaux'nun, yaratıcılığına gösterilen ilginin yetersizliği nedeniyle besteciliği bıraktığı ya da yazdıklarını gizlediği öne sürülebilir.

Debussy-Ravel çağdaşı bestecilerin önemlileri arasında özel bir seçkinlikle yükselmesi gereken Albert Roussel (1869-1937) çoğunlukla gereksizce savsanır. Roussel, d'Indy'nin öğrencisidir. Fakat kendini d'Indy'nin kısırlaştırıcı etkisinden kurtarmış tek bestecidir. Gene de ilk yazdıkları kupkuru bir biçimcilikten öteye gitmez ve ilerde yeğin bir kişiliğin büyüyeceği konusunda hiçbir belirti vermez. Roussel'i özgürlüğe yönelten, doğada bulduğu uyumlu başıboşluk olmuş ve besteci artık müziğe kuramsal ve yapıcı yollardan yönelişin gerektirdiği kaskatı kesinliklerle yetinmemeye başlamıştır. O da izlenimciler gibi, anlatıcı müzik yolunu tutmuş, çalgı tınıları üzerinde araştırmalar yapmış, Uzak Doğu müziğiyle 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 bakıma sıyırmamış, d'Indy'nin öğrettiklerini işine geldiğince kullanmayı seçmiş, yapı kurallarını müziğinde tutarlılık ögesi olarak içinde gerçekleştirmiştir. Nitekim Ro-

ussel, bütün izlenimciler gibi, kendi yurdu dışındaki konulara başvurduğunda, bu konuları belge kesinliğiyle müziğine 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 üslûbu olan izlenimciliğin diline ve yöntemlerine de başkaldırmak istemiştir. Bu bakıma, yapıtları 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 yapıtlarından biri olan *Festin de l'Araignée* (Örümceğin Şöleni) bale müziğini "yüz kızartıcı" saydığını da belirtelim. Roussel'in doğu müziğiyle olan ilgisinin en başarılı anlatımı, doğunun tekses inceliklerine dayanan müziğiyle batının büyük yapı ve çokses kaygılarının ustaca bir birleşimi olarak tanıtabileceğimiz *Padmavati* adlı orkestra yapıtıdır. Roussel bugün gerçi bir Debussy ya da bir Ravel gibi, yalnız Fransa'nın değil, bütün bir müzik dünyasının geleceğini yöneltmiş yepyeni 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 müzik 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) müziğe karşı davranışlarında bir esin kaynağı buldular. Satie, alaycı, özgür, rastgele yaşayan, uyumsuz bir kişiydi. Kimi kere onu "müzikte mizahın babası" diye tanıtırlar. Satie, Paris konservatuarında müzik öğrenimine başlamış, fakat kayıtları koşulları çekemediği için kısa bir süre sonra konservatuarı bırakmış, kendi kendini yetiştirmeye koyulmuştu. Satie'nin mizahçı yanı daha çok parçalarına verdiği adlarda (Örnek: "Armut Biçiminde Parça") ve müziğine koyduğu anlatım işaretlerinde (Örnek: "Dişi Ağrıyan Bir Bülbül Gibi...") belirir. Müziğinin kendisinde pek değil...

Her ne kadar 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 salık verdiği davranışlardı. Yalınlık, güldürücülük, alaycılık,

kabare müziğine, dans müziğine, caz müziğine yönelme, müziği hafiften alma... Yoksa her bir bestecinin, kendi öneminde 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 gelemeyeceği kısa bir süre sonra anlaşıldı ve Altılar dağılıverdiler.

Jean Cocteau'nun sözcülüğünü yaptığı bu öbeğin üyeleri, kendi başlarına kaldıklarında, yirminci yüzyıl müziğinde önemli izler bırakamadılar. Öbekten ilk ayrılan Louis Durey (1888-1979) hemen unutuluverdi. Oysa bu bestecinin önce Debussy ve sonra Schoenberg etkisiyle gelişen, sonuçta da politik amaçlara adanmış çalışmaları incelenmeye değer. Durey 1936 yılında Fransız Komünist Partisine girmiş, ikinci savaş boyunca Nazi'lere karşı direnç örgütünde çalışmış, sonra l'Humanité gazetesinin müzik eleştirmenliğini yapmış ve bütün bu süre boyunca toplumsal içerikli müzikler yazmıştı. Genellikle hafif, yüzeysel ve sevimli müziğine arada bir, ilerilik gereği, kakışmalar serpiştiren Germaine Tailleferre (1892-1983) yapıtlarında da Fransız müziğinin geleneklerini yansıtmaya çalışan bir besteci olmakla birlikte, belki kadın olmasının da etkisiyle, ne Fransa içinde yeterince tanındı, ne de dışında. Kolay başarı yoluna girip film müzikleriyle (başta *Moulin Rouge* filminin melodisiyle) ün kazanan Georges Auric (1899-1983) bu tür dışındaki yapıtlarında seçkin bir duruma erişemedi. Önceleri Ravel ve Debussy etkisinde yazan, sonra Prokofiyef'e eğilen Francis Poulenc (1899-1963) adını yaymak için paradan ve propaganda yöntemlerinden ustaca yararlandı ve reklamcıların öğrettiklerini kuşkuyla karşılamayan çevrelerde "büyük usta" diye tanınmaya başlandı. Müziğinde yer yer melodik etkenlik varsa da birçok yapıtı bir yandan bayağılık, öte yandan da ancak dıştan önemliymiş izlenimini veren davranışlarla değersizliğe düşer.

Altı besteci arasında Honegger ile Milhaud, yılların geçmesiyle, daha bir önemle yükselmişlerdir. 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 müziğine doğru bir eğilimi yansıttığı seyrek yapıtlarından biri, piyano ve orkestra için konsertinosudur. Bunun dışında Honegger Alman geleneklerini Fransızlığa özgü nitelikleriyle birleştirmeye çalışan, ağırbaşlı, ciddi bir besteciydi. Belki de biraz fazla ağırbaşlı ve ciddi... Çünkü bu özelliği Honegger'i birçok eserinde iri sözler söylemeye götürmüş, hele senfonilerine ve *Jeanne d'Arc au bûcher* gibi, *Le Roi David* gibi oratoryolarına bir "sahte şaheser" görünüşü vermiştir. Bu ara "Jeanne d'Arc"ında da Honegger'in, Altılar'ın tutumuna uyarak, yapıtın konusuyla ilginç bir çelişme içinde, eğlence müziğine yer vermiş olduğuna değinelim. Honegger'in izlenimci yanıysa en başarılı örneğini *Pacific 231* adlı, lokomotifin besteci üzerinde etkisinin yansıtıldığı orkestra parçasında 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 üyesi sayılabilirdi ama gene de Ravel'ın ardılı olma, onun tahtına oturma yetisini taşıyan bir yaratıcı değildi. Türlü üslûplarda müzik yazan Milhaud'yu belirli bir sınıfa sokmak gerekmez. Kullandığı türlü gereçler arasında, *La Création du monde* (Dünyanın Yaradılışı) zenci balesinde sunduğu caz etkileri, *Saudades do Brasil*'indeki Güney Amerika müziği yankıları, *Suite Française*'indeki Fransız halk müziği çizgileri başta gelir. Bundan başka, ırkının gereği, Darius Milhaud Yahudi müziği de yazmış ve bu alanda Ernest Bloch ile hemen hemen aynı katta bir saygınlık kazanmıştı. Bütün bu çelişik yanları arasında Milhaud'ya, gereçleri bakımından, tutarlıklı kişiliğini, birden fazla tonaliteye başvurma yolunda direnmesi verir. Ne var ki "polytonalité", Milhaud'nun müziğindeki lirik eğilimi, melodik etkileyiciliği de güçsüzleştirmekten geri kalmış değildir.

Altılar öbeği, üyelerinden çoğunun düştüğü önemsizliğe rağmen, birliğin sağladığı güce dayanarak çevreyi etkileme başarısını göstermişti. 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 önlenememişti ama, öbeğin derme çatma niteliği anlaşılmıştı. Bu yüzden Arcueil okulu hiçbir zaman, Altılar'ın ününü bile kazanamadı ve yeni öbeğe giren dört besteci, Roger Désormière (1898), Maxime Jacop (1906), Henri Cliquet-Pleyel (1894) ve Henri Sauguet (1901) bu yolla ölümsüzlüğe ulaşmış olamadılar.

Yirminci yüzyılın ilk yarısı Fransa'sında, Debussy'nin, Ravel'in, Staie'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 belik ölümsüzlüğe ulaştırabilecek yetiler göstermiştir. İyi işçilik, seçiklik, sevimlilik, denenmiş yöntemlere –bu ara Debussy ile Ravel'in müziğe kazandırdıklarına– başvurma yoluyla sağlanan etkileyicilik, en ünlü yapıtı *Escales*'ın da gösterdiği gibi, Ibert'in başlıca özellikleridir. Ibert de, *Louisville Concerto*'sunda olduğu gibi, Altılar'ın caz müziğine başvurma tutumundan, altılara kıyasla daha büyük bir başarıyla, yararlanmıştır

Altılar'ın müziği yalınlaştırma, hafifleştirme, gereksiz ağırbaşlılıktan kurtarma yolundaki davranışlarının müzik sanatına bir taze hava getirdiği de gerçektir. Her ne kadar cazla ve eğlence müziğiyle ilgilenme olsun, müziği 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 olmaya çalıştıkları değerlerin Fransa dışına da yansımasını sağlamıştır. İngiltere'de Sir William Walton (1902), Edith Sitwell'in şiirlerinin okunması için hazırladığı *Façade* adlı melodramında caz müziği ögelerine başvurmuştur. Ne var ki daha sonra yeni kla-

sikçi bir yola doğru giden, ağırbaşlı senfoniler, konsertolar yazan Walton, bu yolda "Façade"ın ardından beklenenleri gerçekleştirememiştir. Amerika'da Virgil Thomson (1896) özellikle Satie'nin etkisinde bir müzik yazmış, daha çok eleştirmen olarak ün yapmıştır.

Bir başka Amerikan bestecisi, George Cershwin (1898-1937) doğrudan doğruya eğlence müziğinin ve caz müziğinin içinde yetişmiş olması ve sonradan sanat müziğine yönelmesi bakımından, hafif müzik etkilerini "ciddi" yapıtlarında, Altılar'a kıyasla çok daha büyük bir başarıyla, hem de içtenlikle işlemiştir. Fransa'da edindiği görgü, *An American in Paris* (Pas'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 müziği yazma hevesine kapıldığında öğretici kitaplara başvurarak gerekli bilgiyi edinmeye çalışmış bir bestecidir. 1920'lerin cazından esinli *Rhapsody in Blue* adlı piyano ve orkestra için parçasının kazandığı büyük başarı üzerine bir de piyano konsertosu yazması kendisinden istendiğinde, konserto biçiminin temel ögelerini bile bilmiyordu. Orkestralama bilgisi de yoktu. Bunun için, hafif müzik 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 anlatışındaki gerçekçilik yanında, Gershwin'in müziğinin karakter çizmede Musorgski'yi andıran bir başarı göstermesiyle ve Gershwin'in müziğini her zaman nitelendiren melodik etkileyiciliğiyle, yüzyılımızın en önemli operalarından biri sayılabilecek çapta bir yapıttır. Tanrı vergisi yetenekleriyle Gershwin, sınırlı bilgisinin engellerini yıkmayı bilmiş ve Amerika'nın kalburüstü bestecilerinden biri olarak müzik tarihine geçmiştir.

CAZ MÜZİĞİ VE DOĞAÇTAN ÇALIŞ SANATI

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

Caz, Amerikalı zencilerin dindışı müziğidir. Özellikle çalgı müziğidir

ve bu bakımlardan zencilerin din müziği olan "spiritual"den ayrılır. Cazda zaman ölçüsü genel kural olarak 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 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, hareket, esneklik ve canlılık" gibi anlamlara gelen "swing" kelimesiyle anlatılır. Yoksa swing, bir türlü gürültülü ve hızlı tempolu caz müziği değildir.

Notanın cazdaki önemi, Avrupa'nın alışılmış müziğinde olduğu kadar büyük değildir. Çünkü cazcılar çoğunlukla, verilen temler üstüne, doğaçtan çalarlar. Bu bakıma caz, doğaçtan çalma (improvisation) sanatını müziğe yeniden kazandırmıştır. Müziği, önceden hazırlanmaksızın aynı zamanda hem bestelemek, hem de seslendirmek sanatı, müzik sanatının ana ilkelerindendir. Halk müziği de doğaçtan çalışa ve söyleyişe dayanır. Yazılı müzik eski Yunan'da yaygınlıkla uygulanırdı. Fakat Hıristiyanlığın ilk yıllarında artık geçerlikten düşmüş, unutulmuştu. Kilise müziği 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, çokseslilige yol açtı. Bununla birlikte, müziğin evrimine çoğu kere engel olan kilise, şarkıcıların dinsel müziği 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, müziklerinin icracılarca değiştirilmesini istemiyorlardı. On altıncı yüzyılın çokses bestecileri, nitekim, öylesine karmaşık bir müzik yazdılar ki doğaçtan söyleyiş olanaksızlaştı. On yedinci yüzyılda bir yandan çalgı müziğinin, öte yandan da operanın gelişmesiyle çalgıcı ve şarkıcılara gene kendiliklerinden müzik yaratma koşulu ortaya çıkmış oldu. Opera şarkıcısı doğaçtan söylemeye yalnız erkin olmakla kalmazdı; müziğe kendinden birçok şey katması beklenirdi de... Çalgı müziğinde de, özellikle klavsen çalgıcılığında, doğaçtan çalış müzik yaratıcılığının başlıca yolu olmuş çıkmıştı. Ne var ki gene besteciler doğaçtan seslendirmeye 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 eşliğiyle ya da toplu olarak, kontrapunta durumunda yapılır. Fakat caz yalnız doğaçtan çalışa dayanmaz; yazılı müziğe de yer verir. Cazda müzik yazan kişiye, yersiz kullanılan bir terimle, "düzenleyici" (arranger) denir. Oysa caz düzenleyicisi, doğrudan doğruya bestecidir. Düzenleyici diye başkasının yazdığı tümlenmiş bir müziği, bir ortamdan başkasına, diyelim ki piyanodan orkestraya, aktaran kişiye denir. Oysa caz bestecisi çoğunlukla, kendi teminin ya da 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 müziğe 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 olanaklarına da başvurduğu olmuştur. Caza belirli özelliklerini veren, melodi-ritm ilintisinin cazda kazandığı görünüşlerdir. Temelde "tema ve çeşitlemeler" ana biçiminin kullanıldığı cazda "korus tümce" denen ve solo çalgıcının yalnız temanın armonik temeline ve ölçü sayısına dayanarak yepyeni melodik-ritmik kuruluşlar yarattığı ortam, Avrupa müziğinde tam karşılığı olmayan, bununla birlikte çeşitleme biçimine benzetilebilecek bir anlatım aracıdır. Ses nesnesi açısından da caz ile Avrupa müziği arasında ayrılıklar vardır. "Vibrato" (ses titretme), "glissando ve portamento" (küçük ya da büyük aralıklı kaydırmalar), "growl" tekniği (çalgı sesini gıcırdatmak) gibi tını ya da tümce biçimi özellikleri Avrupa müziğinde ya yoktur; ya da ayrı görünüşlerde vardır. Ancak son yıllarda, insan sesinin çalgılarla yansıtılması yoluyla ortaya çıkan seslendirme özellikleri, Avrupa müziğinin çalgı tekniğine yaklaşan bir seslendirme türünün etkisiyle, geçerlikten düşmüştür. Cazda kullanılan bütün çalgılar, Avrupa müziğinde de kullanılmaktadır. Fakat caz, gerek bu çalgılara verdiği öncelik, gerekse orkestra kuruluşu bakımından, Avrupa müziği çalgılamasından ayrılmaktadır. Cazda en çok üfleme çalgıları (kamışlı ve bakır çalgılar) kullanılır ama, bunların da hepsi değil. Obua, korno, İngiliz kornosu cazda pek seyrek kullanılan çalgılar, trompet, alto, tenor ve bariton saksofonlar, klarnet, trombon, piyano, gitar (eskiden banco), kontrabas (eskiden tuba), davul ve vibrafondur. Yaylı çalgılara var 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 Güney ve Kuzey Amerika toprağına taşınmasalardı ve ora-

da kölelik boyunduruğu altında yaşamasalardı bugün caz denen müzik belki de varolmayacaktı. Köle teciminin doğurduğu toplum koşulları ve bunların zenci ruhuna olan etkisi caza –müziğin özü bakımından– ayırıcı özelliğini vermiştir. Caz, türlü müziklerin bir araya gelip karışmasıyla ortaya çıkmış bir müziktir: Afrika halk müziği, Amerika'daki zenci kölelerin iş şarkıları, tarla çağrıları ve "blues"ları, İngiliz din müziği, Fransız hafif müziği ve özellikle "quadrille"leri, gene Fransızların bando müziği, İspanyol Amerikası müziği... Bütün bunlar zencinin potasında eridi ve en bol, en etkileyici gereç, "blues", ortaya çıkan müziğe ayırıcı çeşnisini verdi.

Caz, köleliğin kalkmasından sonraki yıllarda yavaş yavaş biçimlenmeye başladı. Kölelik acısının yerini bu kere boyunduruktan kurtulmanın sevinci almıştı. Ne ki zenci gene yoksul bir kişiydi. Önceleri zenci müziğinin insan sesine dayanmasının nedeni, 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 müzik eğitimi verilmemişti. Bununla birlikte, bir eğitim görseydi zenci, yarattığı müzik Avrupa geleneklerinin baskısında kalacak, yaratıcılığında en büyük etkiyi gösteren ırk özellikleri bu geleneklerin altında belki de ezilecekti.

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

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

1917 yılında Washington'dan gelen bir buyrukla 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 müziğini duyan beyaz müzikseverler onların üslûbunu yansıtma çabasına giriştiler. 1917 yılının Storyville'in kapatılması yanında ikinci büyük olayı da, ilk caz plaklarının doldurulmuş olmasıydı. Bu plakları "Original Dixieland Jass Band" adlı beyaz topluluk yaptı. Cazın dünyaya yayılmasıyla birlikte 'Caz Çağı" adıyla anılan bir çağ da başlamış oldu. 1920 yılla-

rı, çalışmaları caza yaklaştırılmaya çalışılmış sanatçıların çağıdır. Edebiyatta T.S. Eliot, John Dos Passos, Sinclair Lewis, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Avrupa müziğinde 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 kanaklarını 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 ekonomik bunalım süresi, işsiz zencilerin para kazanmak için çoğunlukların beğenisine boyun eğmek, bunalım içindeki halkın sıkıntılarını hafif, tatlı bir müzikle 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 müzikseverleri, hafif müziğin en bayağı özelliklerine bile bir soyluluk kazandırmışlar ve bu etkiyi cazı zenginleştirmekte kullanmışlardır. Gene de tecimsel yola gitmenin caza kötü etkileri olduğu yadsınamaz. Yakın yıllara değin caz orkestralarının şarkıcı kullanmak zorunda olmaları, cazla etkilenmiş hafif müziği 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 müzikseverlerin çalışmalarıyla, cazda büyük orkestra yazısının ve çalgılanmasının kesinleşmesi, klasikleşmesi olmuştur. Amerikalıların yanılarak kullandıkları bir terimle "swing çağı" diye adlandırdıkları klasik çağ, daha önceki çağlarda beliren eğilimlerin, bir dengeye, bir olgunluğa, bir arılığa vardığı çağdır. Fransız yazar André Hodéir'in sınıflamasına uyarak caz tarihini, 1917'den önceki Yeni Orlean cazım "İlkel", 1917 ile 1927 arası evreyi "Eski", 1927 ile 1935 arasını "Klasik Öncesi", 1935-45 evresini "Klasik" ve 1945'ten sonrayı ise "Modern" diye bölümlere ayırmak uygun düşer.

Caz müziği, 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, Earl Hines, Fats Waller, Lennie Tristano gibi piyanistleri, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Count Basie, Jimmie Lunceford, Eddie Sauter gibi besteci ve orkestra yönetmenlerini sayabiliriz.

Caz müziği, sesini dünyaya duyurmaya başladığı günlerden bu yana, Avrupa geleneğinde yazan bestecilerin de ilgisini çekmiş ve onların yaratış çalışmalarını etkilemiştir. Caz etkisinde yazılmış ilk senfonik yapıt diye Gershwin'in "Rhapsody in Blue"su gösterilir. 1924 yılında bestelenen bu parça cazın ancak Broadway operetleri ve halk melodileri yoluyla senfonik müziğe aktarılışının sonucu olduğu için, aslına uygun bir caz anlayışının Avrupa müziğinde yer alması olarak görülemez. Üstelik cazın, Avrupa

geleneğindeki bir yapıta 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 parçasını 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 ileri 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'inkiler olmak üzere, 1920'lerde bestelenen caz etkisindeki müzikler, 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'den 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 müziğiyle gitgide daha çok ilgilenmeleri ve öğrenimlerini Avrupa geleneklerine uygun olarak yapmaları, iki müzik arasındaki yakınlaşmayı hızlandırmış, fakat bu yakınlaşma kimi kere caz ögelerinden ve niteliklerinden vazgeçilmesi uğruna olmuştur. Avrupa müziğinin geleneklerine özellikle biçim bakımından uygun hem de cazın vazgeçilmez ögelerine – doğaçtan çalış, daha da önemlisi sürekli tempo – yer veren bir yapıt, Bill Smith'in Klarnet Konsertosudur.

Cazla Avrupa müziğini birleştirme çabaları, cazcıların klasik yolda, klasik eğitimden geçmiş bestecilerin de caz konusunda, bilgi ve görgü yetersizlikleri nedeniyle, ayrıklıklar dışında, başarısızlığa uğramıştır. Cazla klasik müziğin koşut evrimleri bir kavşağa varamamıştır. 1960'larda Ornette Coleman'ın başlattığı "Free Jazz" (Özgür Caz) akımı, o yılların politik kaynaşmalarının, kurulu düzene karşı koyma eylemlerinin, özellikle zenci kimliğinin saptanması çabalarının müzik alanındaki başlıca simgelerinden biri olmuştur. Avrupa müziğindeki doğaçtan yaratış ve özgür biçim araştırmalarına koşut olarak gelişen Özgür Caz, 1970'lerde tavsamaya başlamış, gitgide tümüyle yokolmuştur. Hem de, cazda yazılı müzikle doğaçtan çalışı birleştirme bakımından yeni yollar arayan Bob Graettinger, George Russell, Teo Macero, Charles Mingus, Gil Evans gibi önemli yaratıcıların öncü girişimleri gitgide izleyicilerden yoksul kalmış ve caz 1980'lerde, gene klasik müziğe koşut olarak, bir yandan kısır bir gelenekçiliğin, öte yandan tecimsel müziğin, pop müziğinin en bayağı kalıplarına imrenen bir çıkarcı-

lığın tutsağı olmuştur. Bundan böyle ancak bir yeniden doğuş cazı birçok ölü müzikten biri olarak kalmaktan kurtarabilir.

BARTOK VE KÖY MÜZİĞİ

Yirminci yüzyıl bestecilerinin, kendi dışlarındaki dünyaya taşmak istediklerinde, caza kıyasla çok daha sık başvurdukları bir ortam, halk müziği, büyük kentlerin dışındaki halk müziği olmuştur. Bu yolda Macar bestecisi Bela Bartok (1881-1945) aynı yolu tutan bütün bestecilerce örnek alınmıştır. Bartok, yirminci yüzyıl müziğinde ulusalcılığın simgesidir. Macar köy müziğinin bilinmeyen birçok yanını gün ışığına çıkaran ve kendi yapıtlarını bu müziğinde geri kalmış bütün küçük ülkelerde ulusal müzik yaymak isteyen bestecilerin örneği olmuş, fakat ne yazık ki, ulusal bir bestecinin ne olması gerektiği yolunda Bartok'un yapıtlarıyla olsun, sözleriyle olsun ulaştırdığı bildiriyi bunlardan pek azı kavrayabilmiş, daha doğrusu, gerçekleştirebilmiştir.

Bartok, ulusal müzik konusunda şunları diyor: "Ulusal bir bestecinin müzik dili, ana dili gibi olmalıdır. Oysa, kültürü henüz gelişmemiş olan ülkelerde müzik eğitimi, bu kendiliğindenliğin, bu doğallığın engelidir. Geleneksel ve yerleşmiş eğitim yöntemlerinin kullanılmasına gerçi karşı durulamaz ama, yerel 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 müzik vermeleri beklenemez. Eninde sonunda ancak güçlü, amaçlı ve kişiliği olan besteci yurduna haritada bir yer sağlayacaktır. Başka türlüsü düşünülemez bile..."

"Halk müziğinin 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 üslûbuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını, kendi ana diliymiş, kendi öz anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir."

Bartok, Macaristan'ın gerçek halk müziğini aramaya 1905 yılında başladı. O yıla varana kadar Brahms ve Richard Strauss etkisinde bestelemiş, fakat bu etkilerin çıkar yol olmadığını anlamış, kendine başka kaynaklar aramaya koyulmuştu. Bartok, konservatuar arkadaşı Kodaly ile birlikte, gerçek Macar müziğinin, Liszt'in tanıttığı çingene müziğinden ayrılığını tanıtlamak amacıyla, köylere gidip Macar halk melodilerini toplamaya başladı. Halk müziği 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 yapıtlar hem de Debussy izlenimciliği yolundadır. Birkaç yıl süreyle, hem batıdaki ülkelerde müziğin ne yolda geliştiğinden habersiz, hem de gerçek Macar köy müziğinin varlığını bile bilmeyen kentliler. Bartok'un müziğini tepkiyle karşıladılar.

Müziğinin özellikle Debussy'ye ve Stravinskinin ilk yapıtlarına dayanması bakımından Bartok'u bir müzik dili yenileyicisi olarak görmek güçtür ama, Macar köy müziğiyle beslenen kişiliği Bartok'un müziğine ayrıca özelliğini ve üstün değerini vermektedir Bestecinin Amerika'ya göç etmeden önce yıllar yılı yaşadığı Orta Avrupa'da hayat güçlükleri, çevresinde olup bitenlerle müziği arasındaki ilintiler, Bartok'un çoğu yapıtına özle ilgili nitelikler kazandırmıştır. Umutsuz, bunalımlı, fakat gerçeklerin tanınmasından ve kaçamak yolları aramadan bunların yaşanmasından yeğinliğini alan anlatımı, Bartok'un müziğine öz bakımından soyluluğunu kazandırır. Bartok asıl, müziğin insansı yanıyla bir yirminci yüzyıl bestecisidir. Bunun yanında Bartok, teknik bakımından, yöntemleri bakımından, dili bakımından da çağdaş müziğin kalburüstü yaratıcılarındandır. Ne var ki Bartok bu yönden bir öncü, bir bulucu değil, başka bestecilerin getirdiklerini kendi müziğinin gereklerine göre yorumlayan, böylece bu yeniliklerin, denenmiş olmaktan ileri gelen bir sağlamlıkla, yerleşmesini tanınmasını, daha yaygın bir geçerlik kazanmasını sağlayan bir aracıdır.

Bartok'un folklorcu yanına bir göz atalım. Görürüz ki Bartok müziğinin ritm özellikleri doğrudan doğruya, ilkel müziğin, köy müziği ritmlerinin yorumuna dayanmaktadır. Bartok halk müziği toplamaya gerçi ulusalcı bir davranışla girişmiştir. Fakat yurdunu bu yolla sanat haritasına yerleştirmek gibi bir amacı yoktu. Macaristan eninde sonunda Bartok sayesinde dünyanın müzik haritasında üstün önemde bir yer kazandıysa da, bestecinin kendi sözlerinde de belirttiği gibi, yaratıcının kişiliği ile olmuştur. Bartok'un folklor araştırmaları şu gerçeği ortaya koymuştur: İlkel müzik, ritm bakımından, çoğunlukla, Avrupa'nın sanat müziğine kıyasla, daha zengindir. Özellikle, bakışırlığı *(symetrie)* olmayan ritmler bakımından yepyeni bir görünüş taşıyan bu müzikten Bartok, kendi müziğinin yapısında yararlanmış, hem de birçok besteciyi bakışırlıksız yapıya doğru götürmüştür. Armoni bakımından Bartok'un müziğindeki koşut yedinciler, 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 belirtmek için uğraşmış ve kakışmaları da bu amaçla kullanmıştır.

Yaylı dörtlüleri, Bartok'un sanat hayatının bir özeti sayılabilir. Yirminci yüzyıl müziğinin bu ortamdaki baş yapıtları diye gösterebileceğimiz

altı tane dörtlüsüne bakarak Bartok'un evrimini izlemek eldedir. 1907 yılında yazdığı ilk dörtlüde, bir yandan Wagner, öte yandan Debussy etkileri, bunların yanında, Kodaly'in sözüyle bir "psikolojik birlik" vardır. 1917 yılında yazdığı ikinci dörtlüde, folklorun sağladığı ritm gereçlerini kişiliğine sindiren bir Bartok karşımızdadır. 1927 yılında yazdığı üçüncü dörtlüde Bartok bu kere, Schoenberg'in dizisel dilinin yapıyla ilgili sorunlarını yorumlamakla uğraşıyor; dört yaylı çalgının tınılarının araştırılışı, yazının daha çok orkestra yazısına yakınlaşışı, yapıtın öbür özellikleridir. Bir yıl sonra yazılan dördüncü dörtlü, bir öncekinde girişilen araştırmaların geliştirilmiş, sağlamlaştırılmış durumu olarak görülebilir. 1934 yılında bestelenen beşinci dörtlüde Bartok'u "klasikleşme" eğilimleri içinde görüyoruz. İlk bölümde sonat biçimi, ikincide *lied* biçimine yaklaşış, üçüncüde halk müziğine dayanan bir scherzo... 1940 yılının ürünü altıncı dörtlüde besteci kendine özgü bir biçim denemesine girişmiştir: Yapıtın dört bölümü aynı konuya dayanıyor ve her bir bölümün başında bu konu, ayrı kılıklarda sunuluyor.

Görmek gerekir ki Bartok'un biçim alanındaki araştırmaları genellikle olgun bir yeni biçim kavramına, sağlam bir "büyük biçim" sürekliliğine ulaşmış, bu bakımdan deney düzeyinde kalmıştır. Birçok müziğinde, ardarda dizilmiş kısa bölümlerden her biri, bestecinin öngördüğünden başka bir sıralamaya da uyabilirmiş izlenimini vermekte, böylece bunlar, bir sözün ardından bir başkasının gelmesindeki düşünce bağının kaçınılmazlığından yoksun kalmaktadır.

Bartok, Macaristan'ın Nazilerle işbirliği etmesini hoş karşılamadığı için kendini sürgün etmek zorunda kalmıştı. Amerika'da geçim durumunu düzeltemedi. Columbia Üniversitesinin zengin folklor arşivini düzenlemek için aldığı ücret ve müziğinin getirdiği para zorla yetiyordu. Sağlık durumu gün geçtikçe kötüleşmeseydi kendini gene de mutsuz saymayacaktı. Gururlu bir kişi olduğu için de dostlarının, derneklerin yardım isteklerine de yanaşmıyordu. Amerika'da yazdığı yapıtların en önemlisi –çoğu eleştirmenin, dörtlüleri dışında, Bartok'un en önemli yapıtı diye gördüğü– Orkestra Konsertosu oldu. Son yazdığı, tamamlayamadan öldüğü üçüncü piyano konsertosu "acıları aşmış, öteki dünyanın eşiğine varmış bir insanın iç huzurunu..." yansıtır. Bu konsertoyu, Bartok'un yakın dostu ve öğrencisi Tibor Serly bitirmiştir.

STRAVİNSKİ'NİN ÇELİŞİK DURUMU

İgor Stravinski (1882-1971) bugün müzik tarihindeki durumunu, yüzyıl ortasından kırk yıl kadar önce bestelediği iki yapıtıyla, *Petruşka* ve –özellikle– *Le Sacre du Printemps* (Bahar Töreni) bale müzikleriyle sağlamıştır. Geri kalan müziklerinin büyük bir çoğunluğu, hele 1920'den sonra yazdıkları, henüz sürüp giden tartışmaların konusudur.

Stravinski de, Bartok gibi, izlenimcilikle ve folklorla işe girişmiştir. Ancak Starvinski, bir folklor bilgini olmadığı gibi, ulusal müzik amaçları da yoktur. Nitekim sonraları, izlenimciliği de, ilkel müziğin dürtüsünü de bir yana bırakmış, geçmişteki büyük ya da küçük ustalara özenme yoluyla müzik 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 yapıta önce "Konser Parçası" adını vermeyi düşündüyse de baktı ki, bale sahnesi için hazırlanan bir müziğe 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 müziğin 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 olarak sunulan "Le Sacre" ise, Stravinski'nin yenileyici çalışmalarını sürdürüyordu. Müzik dünyası artık bir seçme yapma durumundaydı. Ya yapıtı, dengesiz bir gencin gösteriş hevesi sayıp yadsımak, ya da devrimci bir yenilik sayıp baş üstünde tutmak. Yapıtın ilk çalınışında olup bitenler eninde sonunda müzik dünyasının "Le Sacre" karşısında ikinci yolu seçtiğinin tanıtı olarak görülebilirdi. Dengesiz bir gencin saçmalıklarına gülüp geçmeliydi. Oysa 29 Mayıs 1913 günü Paris'in Champs-Elysées tiyatrosunda çağımızın sanatının en büyük skandallarından biri koptu. Librettosunu Stravinski ile Nicolas Roerich'in hazırladığı, dekorlarını da Roerich'in yaptığı bu bale oyununun o akşamki ilk sunuluşunda orkestrayı Pierre Monteux yönetiyordu. Perde açılalı birkaç dakika geçmiş geçmemişti ki yükses sesli protestolar, yuhalar, ıslıklar duyulmaya başlandı. Böyle bir müziğin, müzik sanatının köküne kibrit suyu döktüğünde inanan gericiler, bütün kinleriyle, bütün hınçlarıyla, müzik sanatını aslında yeni ufuklara doğru götüren başyapıtın üstüne kin ve nefret kusuyorlardı. Gürültü arttıkça artıyordu. Bu ara Saint-Saens "Stravinski bir dahidir" diye haykırıyordu. Avusturya elçisi alaycı kahkahalarla gülüyor, Florent Schmitt buna karşı elçiye küfrediyordu. Bu patırtı arasında Debussy ise "lütfen gürültü etmeyiniz de şu nefis müziği dinleyeyim" diye çevresindekilere yalvarıyordu.

29 Mayıs 1913 günü olup bitenler, Stravinski'nin sinirlerini altüst etti. Besteci İsviçre'ye dinlenmeye çekildi. Acaba müziğine olan güveni sarsılmış mıydı? Gerçi yapıt aynı yıl Londra'da da sunulmuş, bu kere dostça karşılanmıştı. Bir yıl sonra ise Paris'te bir senfoni konserinde dinletildiğinde yuhaların, ıslıkların yerini candan alkışlar almıştı. Gene de Stravinski'nin birkaç yıl sonra "Le Sacre"daki davranışının tam tersi bir üslûpta yazmaya başlamış olması, 29 Mayıs 1913 gecesi olup bitenlere bağlanabilir.

Stravinski "Le Sacre"da ne yapmıştı? Eleştirmen Guido Pannain bunu şöyle anlatıyor: "Yapıt, Stravinski'nin yaradılışındaki barbarlığın dışarı vuruluşunun sonucudur. Stravinski'nin müzik duyusu, bütün ilkellerde olduğu gibi, harekete, demektir ki ritme bağlıdır."

O ilk gece boyunca 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 müzik 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, klasik yolda salt müzik 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 yapıtlar hep, bu bilinç içinde yazılmıştır. Stravinski bir üslûp kapısından ötekine koşmuş, gerçi hiçbir zaman güçlü kişiliğini, sanatçı şerefini hiçe saymamış, fakat "Le Sacre" çapında ve yolunda bir yapıt daha verememiştir. Bunların arasında bir köy düğününün anlatan *Les Noces* (Düğün) kantatı, gezgin tiyatro kumpanyalarının müziğini 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 müziğine dayanan *Pulcinella* balesi vardır. Stravinski, gitgide, eski ustalarının yansılayıcısı 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, müzik 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 olanağı azalır. Buna karşı, kendisine yabancı olan, kendinde olmayan şeyleri tuttukça, halkın çoğunluğuyla uzlaşma kolaylaşır ama bu da aslında, kaçınılması gereken bir yoldur, tehlikeli bir yoldur." Bu sözleri söyleyen bugünün Stravinski'sidir. Oysa sanılabilir ki bu sözleri söyleyen, "La Sacre"ın ilk temsili bittikten sonra konuşan bir Stravinski'dir. Nitekim "Le Sacre"da kendi dışında kalan etkileri en aza indirmiş, bunları da güçlü kişiliğiyle örtmeye çalışmıştır, yepyeni sözler söyleyen, müzik sanatına yeni bir dil getiren bir sanatçı olarak halkın karşısına çıkmıştır. Anlaşılamayacağı, tepki göreceği kestirilebilirdi. Ni-

tekim gördü de... Ne var ki, tarihin verdiği sayısız örneğe bakarak şu da 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 yineleyerek yapmıştır. Pulcinella'dan bu yana Stravinski'yi (arasıra aynı yapıtın içinde, Bach'ı, Mozart'ı, Rossini'yi, Weber'i, 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, onu takan kişinin yüzünü gizleyemesin, 1920'den sonra Stravinski müziği işte böyle yabansı, çirkin bir görünüşün ta kendisidir. Son yıllarda, bir zamanlar kötülediği bir yolda, Schoenberg'in dizisel dilinde yazması Stravinski'nin, o ilerlemiş yaşında, henüz aranmakta olduğunu gösteriyordu. Gerçi seçtiği bu yeni yolun, Stravinski kişiliğini gölgeleyici bir etkisi olmamıştır. Fakat bu yolda da Stravinski, müzik tarihinde çığır açan ilk önemli etkisini tazelemiş değildir

Stravinski'nin gelenek konusunda bir aşağılık duygusu içinde olduğunu görmezlikten gelemeyiz. Kendi yurdunun, Rusya'nın batı ülkelerindeki zengin müzik geleneğinden yoksun olduğunu düşünmesi nedeniyle, gitgide içinde yetiştiği Rus müzik çevresini ve bu çevrenin önemli kişilerini hor görmeye başlamış, kendini batıdaki ülkelerin müzik geleneklerine yamamaya çalışmıştır. Rusya'nın sanat müziği alanında gecikmiş bir ülke olduğu doğruysa da, Çaykovski gibi tek bir önemli bestecinin bile bir büyük geleneği başlatmaya yeter olduğunu Stravinski düşünememiş, görememiş ya da tanımak istememişti. Stravinski'ye büyük etkisi olan Çaykovski'nin ardından "Petruşka"nın, "Le Sacre"ın Stravinski'sinin gelmesi artık, başta Stravinski'nin kendi olmak üzere, Rus bestecilerinin Alman, Fransız ya da İtalyan geleneklerine özenmelerini gerektirmeyecek oranda güçlü bir Rus müzik geleneğinin kurulmuş olduğunu tanımalarını gerektiriyordu. Bu geleneğin bir önder geliştiricisi olan Stravinski'nin hem kökenini, hem de kişiliğini biçimlendiren en önemli ögeleri küçümseyip, başka geleneklerin kapısını aşındırması ve bu çabasının ürünü olarak da, yüzyılımızda bir önemli bestecinin yazdığı en kötü yapıtları birbiri ardına vermesi gerçi ilginç, ama ilginç olduğunca üzüntüyle karşılanacak bir durumdur.

HINDEMITH VE YENİ KLASİKÇİLİK

Yeni klasikçilikten anlaşılması gereken, eski üslûpların benzetme yoluyla eski bir çağdan yenisine aktarılması değil de, geçmiş günlerin üslûplarındaki ve biçimlerindeki anlamların yansıtılmasıysa, yüzyılımızda Stravinski değil Hindemith bu yolun en önemli simgesi olarak gösterilmiştir. Yakın yıllarda bir Stockhausen'in belirmesine değin yüzyılımızın en seçkin, hem de en verimli Alman bestecisi sayabileceğimiz Paul Hindemith (1895-1963), türlü kolları olun bu dinin peygamberi değilse bile, ileri ge-

len iki üç önderinden, yol göstericisinden biridir

Genel olarak yeni klasikçilik 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 müziğin düşünce temeline bir katkıda bulunmuştur. Hindemith gibi geriye dönük bir bestecinin, hayal gücünü ileriyi gözeten bir serüvenin buyruğuna bağlamak yerine geçmiş günlerin biçimlerinin ve düşünüşlerinin rahatlığına sığındırmayı seçmiş bir işçinin, Busoni'yle doğrudan doğruya ilintisi olabilir? Bu sorunun karşılığını Busoni'nin çok yanlı bir düşünür olmasında ve görüşlerinin ilerici yanının kendi müziğinde bir yankı bulmamasında arayabiliriz. Busoni müziği her türlü insansı ilişkiden sıyırmak, iyice soyutlaştırmak isterdi. Giderek müziğin dinlemek için değil, okumak için olduğunu bile söylediği olmuştur. Oysa Hindemith'in müziği, Busoni'nin görüşlerini yansıtıyor sayılamaz. İnsancı, sıcak, taşıdığı anlam nota sayfalarını aşan, kulağa, zihne ve duygulara uzanan bir müziktir Hindemith'inki. Busoni'nin kurduğu türden müziği bir başka Alman, Max Reger (1873-1916), hem geriye dönük, hem de salt müzik ülküsü adına doğaya, edebiyata, müzik dışı esinlere sırt çevirmiş besteleriyle çok daha iyi gerçekleştirmiştir. Çizgi yazısına dayanan, eski kontrapunta biçimlerine uzanan, kupkuru bir bilgitaycılığın örneği olan Reger, gerçi giydiği genel yargıyı olumlu yönde yalanlayabilecek yapıtlar vermiştir (Requiem'i, piyano konsertosu). Ama bunlar, müziğinin genel nitelikleri içinde ayrık olarak kalmaktadırlar. Müziğindeki 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 yapıtlarda bile, Reger'de kusur diye gördüğümüz özellikleri taşımayan bir müzik yazmış olması, daha kişisel ve daha az nesnel bildirisi olan bir bestecinin önlenmez taşkınlığının ürünüdür.

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

1921 yılında, sonradan yurdumuzdaki çalışmalarıyla yakından tanıdığımız kemancı Liko Amar ile birlikte kurduğu, çağdaş müziğin yayıcılığını yapan Amar-Hindemith dörtlüsüyle Milletlerarası Çağdaş Müzik Derneği'nin Salzburg toplantısında çalınan Op. 16 yaylı dörtlüsü, Hindemith'in yaratış hayatının dönüm noktalarından sayılabilir. Bu yapıttan önce Reger, Strauss ve Mahler etkileri Hindemith'in yaratıcılığını esinlemiştir. Sonra

Hindemith, romantizmden uzaklaşmış, çizgi yazısına dayanan bir üslûba yönelmiştir. Bununla birlikte Hindemith için, romantizmin 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 bunalımlarını, yoksulluğunu, kararsızlığını yansıtan, kimi kere alaycı, kimi kere küskün, kimi kere öfkeli, genel olarak umutsuzluğu mizahla ve zoraki eğlendiricilikle örtme çabasını taşıyan yapıtlarla sona erer. O yılların toplum koşulları, ülkenin geleceğe umutsuzlukla baktığı günler, Hindemith'in Oda Müziği No. 1 gibi, üçüncü dörtlü gibi, *1922* adını taşıyan piyano süiti gibi yapıtların esin kaynağı olmuştur.

Hindemith'in romantizmden ayrılıp daha nesnel ve "işe yarar" bir müziğe yönelmesini çevresinin koşulları çabuklaştırmıştır. Hindemith'in *Gebrauchmusik* ("yararlı müzik" diyebiliriz) görüşü, o günlerin acı görgülerinin bestecide bıraktığı izlerin bir sonucudur. Hindemith'e göre "müzikte 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 üzerine yazdığını bilerek bestelemek zorundadır. Yalnız bestelemek, yalnız yaratmak amacıyla beste yapıldığı günler artık, belki de bir daha geri dönmemek üzere, tarihe karışmıştır. Nitekim Hindemith "yararlı müzik" alanında birçok yapıt vermiştir. Piyanola (mekanik piyano) için *Toccata,* radyo için türlü müzikler, ilkokullarda bile oynanabilecek *Bir Şehir Kuralım* adlı çocuk operası, müzik yayıncılarının isteklerine uygun, türlü çalgılar için yapıtlar, vb.

Hindemith'in müziğinde ilk yumuşama belirtileri, 1932 yılında Wilhelm Furtwaengler'in Berlin Filârmoni Orkestrası için yazdığı "Filârmonik Konserto" da ve bir yıl sonra bestelediği yaylı üçlü'de görünür. 1933 yılı Almanya'da Hitler boyunduruğunun başladığı yıldır. Artık Alman müziği, 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 tutmak isteyen sanatçıyı susturacaktır. Bu ara Hindemith'in müziği yasak edilecek, dostu Furtwaengler'in savunması işe yaramayacak, Hindemith özgürlüğü seçecek, Almanya'dan uzaklaşacaktır. Nazi partisinin ileri gelenlerini öfkelendiren yapıt, *Mathis der Maler* (Ressam Mathis) operası olmutur. Nazi büyükleri yapıtı yasak etmişler ve sebep olarak da müziğin "romantik olmamasını" öne sürmüşlerdi. Oysa "Mathis", Hindemith'in yumuşama evresinin simgesidir ve Brahms'ın romantik-klasikçiliği türündedir. Nazileri öfkelendiren gerçek nedenin, bu operanın librettosu olduğu bilinmektedir. Operada başlıca kişi, on beşinci yüzyıl Alman ressamı Mathias Grünewald'dır. Operanın konusu, Brandenburg Başpiskoposu Albrecht'in saray ressamı Mathıas Grünewald'ın reform hareketlerine 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 müzik 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 düzelttikten sonra ana yurduna döndü.

1932'den bu yana Hindemith müziğinin yeni ruhu, bestecinin daha durgun, daha uslu davranışı artık değişmemiştir. Hindemith'in çokses sevgisi, zengin armoniler ve orkestra renkleriyle, hem de müziğinin genel "dramatik" özellikleriyle birleşmiş ve orta dinleyici için, eski yapıtlarına 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 Amerikan ya da 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 müzikle içli dışlı olmayı, sabah akşam müzikle uğraşmayı gerektirir. Ne var ki bir besteci müzik 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 yapıtlar verdiği olmuştur.

SCHOENBERG VE DİZİSEL YAZI

Yirminci yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin, on 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 her ne kadar 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, pek de gereksiz olmayarak, unutulmuş gitmiştir. Herhalde Schoenberg'i on iki nota yönteminin kurucusu saymakta hiçbir sakınca yoktur.

Schoenberg önce tonal düzen içinde müzik yazmış, sonra tonaliteden ayrılmış, sonuçta da tonal düzene bağlanmadan müzik 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-klasik'tir. Gramer açısı bir yana, ömrü boyunca, ilk yapıtlarında 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, müzik sanatının en büyük yaratıcılarından biri olarak anılacaktır.

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

Nitekim Schoenberg'in müziği, sözünü doğrular. Tonalite bağlarını koparmış, on iki 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 müzik yazdığı sıralarda sırası geldikçe, içine öyle doğdukça gene on iki nota düzeniyle yazmıştır. Tonal müziği, on iki nota düzenine kulaklarını alıştırmamış dinleyicilerin hoşuna gitmek için yazmadığı gibi, on iki nota düzenine dönülerini de kendini yanını tutanların hayal kırıklığını gidermek için yapmış değildir.

Schoenberg müziğin kuramsal yanını, Viyana'nın saygın müzikseverlerinden Alexander von Zemlinsky'den aldığı kontrapunta dersleri dışında, kendi kendine, bir ansiklopediden öğrenmiştir. Gençliğinde para kazanmak için başka bestecilerin operetlerini orkestralamak gibi gereksiz işler yapardı. Bu yüzden, ilk önemli yapıtlarından *Gurre Lieder*'in bitirilmesi geciktikçe gecikmiştir. Bu yapıtı olsun, yaylı altılı için yazdığı *Verklaerte Nacht* (Aydınlanmış Gece) olsun, Wagner'i akla getiren, fakat Beyrut azmanının müziğine kıyasla çok daha içten, çok daha az şişkin yapıtlardır.

"Gurre Lieder" 1911 yılında bitirildiğinde Schoenberg müzik sahnesinde bir devrimci olarak tanınmaya başlamıştı bile... Schoenberg, tonal müzik ilintilerinden kurtulmak yolunda Op. 9 Oda Senfonisi'nde ve Op. 10 Dörtlüde belirli çabalar göstermişti. Çağın, geleneklerle koşullanmış dinleyicileri içinse bu çabalar, Op. 10 İkinci Yaylı Dörtlü'nün 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 her bir notasını aynı önemde değerlendirme eğilimini gösterdiğinden tonik-dominant ilintileri kalktı ve on iki notanın herbiri özgürlük kazanmaya başladı. Schoenberg deyince akla ilk gelen yapıtlardan biri olan *Pierrot Lunaire* bestecinin "atonal" evresini örnekleyen bir müziktir.

Getirdikleri dil yeniliği yanında bu yapıtlar anlatımcılığın *(expressionisme)* müzikteki karşılığı sayılırlar. Özellikle Orkestra İçin Beş Parça, bilinçaltını araştıran bir müzik 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 yapıtın bölüm adları bile, bu müziğin özünü belirtmeye yeter: Önseziler, Geçmiş Günler... İlk çalınışın program notları pek yerinde olarak bu müziği şu sözlerle anlatıyordu: ...bir rüyada geçenleri, bilinçaltımızı anlatıyor sanki... Bir ritmi var, fakat fırtınanın, denizin de tonalitesi var... Armonileri var, fakat yakalayamıyoruz, çözümleyemiyoruz bunları..." O günlerin anlatımcı resmi ve edebiyatı gibi, insanın iç dünyasının derinliklerinde olup bitenleri yaratış oluşumunun "maddi" yanıyla ilgili engeller en aza indirilmiş olarak, ortaya döken bu yapıtıdır, denebilir ki Schoenberg'in "atonal" çağının en başarılı yapıtıdır.

Schoenberg bu yolda son yapıtını 1914 yılında yazdı. Sonra besteciyi artık, dokuz yıl süren bir sessizlik çağında görüyoruz. Bu sessizliği Schoenberg'in bir bunalım içinde bulunmasına verebiliriz. O yıllar süresince Schoenberg, onu yirminci yüzyılın en büyük kuramcılarından ve öğreticilerinden biri yapan on iki nota düzenini geliştirdi. Böylece artık tonalite dışı yazı, gereksin gerekmesin, kurallara bağlanmış oldu. On iki nota düzeniyle yazan bir besteci, tonal müzikte yaptığını yapmaz. Belirli bir tonalite seçmek ve yazısını tonal armoninin önceden belirli kuramlarına, nota ilintilerine göre hazırlamak yerine, kromatik gamdaki on iki notayı istediği gibi dizer. Ana kurama göre on iki notadan her biri, diğer on bir nota geçmeden bir kere daha geçemez. Besteci on iki 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 müzikte 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 müzikte, tonal armoninin, yedinci derece birinci derecede (tonik'te) çözülür; altıncı derece beşinci dereceye (dominant'a) düşer, vb." gibisinden bağlantıları yoktur.

On iki nota düzeniyle yazılmış ilk parça, Schoenberg'in 1923 yılında bestelediği Op. 23 Piyano İçin Beş Parça'nın beşincisi olmuştur. Baştan so-

na dizisel ilk yapıtsa, Op. 25 Piyano Süiti'dir. Bu bestede klasik öncesi süitin dans biçimlerinin kullanıldığını görüyoruz: Preludio, Gavotte, Musette, Menuetto, Trio, Gigue... Op. 26 Nefes Çalgıları Beşlisi, Schoenberg'in yeni bir dili eski günlerin biçimleriyle birleştirme çabasının yeni bir örneğidir. Bu kere besteci dört bölümlü klasik-romantik sonat biçimi içinde çalışmaktadır. Yedi çalgı için Op. 29 Süit'te ve Op. 30 Üçüncü Dörtlü'de Schoenberg gene sonat biçimine başvurmuştur. Bütün bu yapıtlar, yeni geliştirilmiş bir dilin tanıtlanması amacını gözeterek yazıldıkları için olacak, kuru, yavan, yorucu müziklerdir. Schoenberg'in bugün henüz süregelen olumsuz ünü, duygulu bir sanatçı olmayıp bir matematikçi gibi kafayı, beyni gözeten bir müzik yazıcısı olduğu görüşü ancak, Op. 25'ten Op. 30'a kadar yazdığı on iki nota yapıtlarıyla doğrulanabilir. Yoksa besteci, Op. 31 Orkestra İçin Çeşitlemeler'inde yeni grameri artık esneklikle kullanmaya ve anlatımın emrine koşmaya başlamıştır.

ALBAN BERG

Schoenberg'in müziğine kıyasla Alban Berg'in (1885-1935) müziği çok kişiye daha cana yakın gelmektedir. Hem Schoenberg'in öğrencisi Berg'i "Schoenberg'in en iyi yapıtı" diye gereksiz bir nükteyle tanıtmak isteyenler de vardır. Berg, romantik şairlere benzetilmiş, duygulu kişi, ince kişi diye tanıtılmıştır. Ona "Alman romantizminin çocuğu" denmiştir. Müzik beğenilerinde hep müzik dışı yaftalar arayan büyük çoğunluk bunlara kapılıp Berg'i "modern canavarların" en az korkunçlarından biri saymıştır. Oysa Berg'in müziği, öğretmenine kıyasla, çok daha kapalı, çok daha bulanık, çok daha ağırdır.

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

Berg'in besteleri bir çırpıda, birkaç satır içinde sayılacak kadar azdır. Fakat bunların hepsi önemli yapıtlardır. 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 yapıtı Berg, yıllar sonra yeniden tezgâhına almış, piyano eşliğini orkestralamıştır. Opus numarası taşıyan ilk bestesi, piyano sonatı, geçmişe bağlı olmakla birlikte, Berg'in geleceğinin belirtilerini de taşımaktadır. Wagner'i andıran bir kromatism bu tek bölümlü sona-

tın armonik dilidir. Sıkı bir doku, temleri, motifleri geliştirmekte genç Berg'in gösterdiği hüner, yoğun, sıcak bir duygu akımı, başlıca özellikleridir. Op. 2 şarkılarında kendini tonalite bağlarından az daha sıyıran Berg, Op. 3 Yaylı Dörtü'de on iki nota düzeninin gerektirdiği yapı özelliklerine doğru yönelmeye başlamıştır. Artık armoniler kontrapuntadan doğmakta, bağımsız çizgilerin çatışmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Op. 4, Viyanalı şair Paul Altenberg'in posta kartı şiirleri üzerine bestelenmiş beş şarkı, ilk seslendirilişinde dinleyicilerin tepkisiyle karşılanmasından beri pek seyrek dinletilmiştir; 1960 yılında plağı yayınlanmış olmakla birlikte notası o geç tarihte bile henüz yayınlanmamıştı. Oysa "Altenberg Lieder" Berg'in en başarılı yapıtlarından 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. Klarnet 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 kontrapunta, öte yandan orkestra renkleri arama yolundaki buluşlarının sonucudur. Orkestreda artık sesler çiftlenmemekte, çalgıların tını özellikleri gözetilmekte, akorların her bir sesi bir başka çalgıya verilmektedir. Berg'in ayırtı katları 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 bu opera üstünde çalışmaktan başka bir şey yapmış, başka bir yapıt vermiş değildir. Aynı sürede Schoenberg'in de on iki nota düzenini geliştirme çalışmaları dışında başka hiçbir müzik yazmadığını görüyoruz. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yaşamış Alman şairi ve oyun yazarı Georg Büchner'in aynı adlı oyununu libretto seçen, oyunun yirmi beş sahnesini on beşe indiren Berg, müzik bakımından geleneksel biçimleri işlemektedir: Süit, sonat, scherzo, rondo, vb. Berg operası için şunları söylüyor: "Wozzeck'i bestelemekle opera sanatında reform yapmak ya da bir okul kurmak, başka bestecilere örnek olmak istemiş değilim. İyi müzik yazmak, Büchner'in ölmez oyununun şiir özünü müzikle anlatmak, bir de tiyatroya doğasında bulunan bir şeyi, daha da yeğinlikle vermek istedim. Demektir ki, müziğin tiyatroya karşı olan sorumluluğunu unutmadan besteleme amacını gözettim. Dinleyici, bu operadaki müzik biçimlerini ne kadar yakından tanırsa tanısın, bu biçimlerin kuruluşunu, işlenişini çözümlemekte ne kadar görgülü ve bilgili olursa olsun, perde açıldıktan kapanana kadar o dinleyicinin, salondaki öbür dinleyiciler gibi, herhangi bir dinleyici gibi, müzikteki biçim çalışmasının farkına varmamasını, yalnız ve yalnız opera kavramının bilinci içinde kalmamasını istiyorum. Bana öyle geliyor ki bunu da başardım."

"Wozzeck"ten sonra Berg, iki tane çalgı müziği yapıtı verdi. 1923-25

yılları arasında bestelediği keman, piyano ve nefes çalgıları için Oda Konsertosunda henüz on iki nota tekniğine yanaşmış değildir. Bununla birlikte, Schoenberg'in yönteminin bazı özelliklerini konsertoda görüyoruz. Özellikle, ilk bölümde temi kuran notaların ikinci çeşitlemeden tersine dizilmesi, üçüncü çeşitlemedeyse çevrilmiş olarak sıralanması... 1926 yılında bestelenmiş, yaylı dörtlü için "Lirik Süit"te ise Berg ilk olarak on iki nota yazısını kullanmıştır. Bununla birlikte yapıtın tümü, on iki nota dizisine dayanmamaktadır. Berg'in tümünde on iki notayı kullandığı ilk müziği, 1929 yılında bestelediği *Der Wein* (Şarap) adlı, soprano ve orkestra için konser aryasıdır.

Berg'in son müziği Keman Konsertosudur. Besteciyi bu müziği 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 yapıt sonuçta bestecinin kendi ağıtı oldu. İki ana bölümü olan yapıtta bir konu, bir "program" izlenmektedir: Genç kızın saflığı, canlılığı, sevinci, ölümle savaşı, can çekişmesi, sonuçta kendini ölüme bırakışı... On iki nota dilini kullanışında Berg'in bu yapıtta gösterdiği hüner, tona armoniye bağlanabilecek sonuçlara varması bakımından önemlidir. Böylece Berg'in, atonal müzikle tonal müzik arasında bir bağ kurma çabasında olduğu, dizisel yapıyı tonal müzik gereklerine uydurmak istediği görülmektedir.

ANTON WEBERN

İkinci Dünya Savaşının sonundan bu yana, çeyrek yüzyıla yakın bir süreyle, genç bestecilerin en çok örnek aldıkları besteci Anton Webern (1883-1945) olmuştur. O kadar ki 1945'ten sonrasına "Webern çağı" adı verilebilir. Webern'in yapıtlarının 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 nedeni, yazdıklarının pek seyrek çalınmış olmasıdır. Hele ömrünün son on yılında politik nedenler yüzünden Webern'in müziği –hele anayurdunda– hemen hemen hiç dinletilmemiştir denebilir. Ancak 1945'ten, Nazilerin politika alanından silinip gitmelerinden sonradır ki müzik dünyası, çağımızın bu büyük yenileyicisinin müziğini yavaş yavaş tanımaya başlamıştır. Amerika'da Columbia firmasının Webern'in (sonradan bulunan unutulmuş yapıtlar dışında) bütün yazdıklarını dört tane uzun çalan plak üstünde toplayıp yayınlaması (bugüne kadar hiçbir bestecinin varamadığı ergi) müziğinin artık bütün dünyaya yayılma olanağını sağlamıştır. Kuşku yoktur ki bestecilerin büyük

bir çoğunluğunun bütün yapıtlarını birkaç plaklık tek bir albüm içinde toplamak olanaksızdır. Wagner'in tek bir operasının altı tane plak gerektirdiğini hatırlamak yeter. Webern'in yapıtlarının kısalığı bu ergiye yol hazırlamıştır. Gereksiz süslerden, gereksiz tekrarlardan kurtulmuş, anlatılmak isteneni en kestirme yoldan anlatmış olan bu müzik, Webern'in ileriyi gösteren çalışmalarının yalnız bir yanıdır.

Webern'in opus numarası taşıyan ilk yapıtı, 1908 yılında yazmış olduğu, Brahms, Wagner, Strauss ve Schoenberg etkileri taşıyan "Passacaglia"dır. Webern bu müziği 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 müziğinde başlıca özellik olmuştur. "Passacaglia" henüz tonal müziktir. 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 kontrapunta 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 aynı renkte bir zincir... Bundan başka, resimdeki noktacıların tersine Webern, müziğinde, 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 İçin Üç Parçası, en kısa yapıtları arasındadır. Bu müziklerdeki on dört parçadan her biri ortalama kırk saniye kadar sürer. Webern'in kısalık kaygısı yalnızca, romantik müziğin 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. Gerçi kısalık kaygısına Schoenberg'te de rastlıyoruz ama bu besteci Op. 19 piyano parçalarında birkaç saniyelik süreler içinde "romanlar anlatma" başarısına erişmişken, sondaki yapıtlarında 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 müziği yalnız kısalığıyla değil, sessizliğiyle de dikkat çeker. Denebilir ki hiçbir besteci, Webern kadar, susmayı değerlendirme başarısını göstermiş değildir.

Bestecinin on iki nota düzenine ilk başvurduğu yapıt, 1925 yılında yazdığı Op. 17 "Geleneksel Üç Koşuk"tur. Soprano ve çalgılar için yazılmış olan bu yapıtta yeni düzenin gerektirdiği yeni bir ritm anlayışı kendini göstermektedir. Op. 17'ye gelene kadar, armoniye dayanmayan 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 on iki nota müziklerinde 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 yapıtlarını insan sesi için yazmıştır. Hem, bestecinin yazdıklarının büyük bir çoğunluğu "vokal" müziğidir. Op. 20 Yaylı Üçlü, Op. 11 viyolonsel parçalarından bu yana yazdığı ilk çalgı müziği olmuştu; demektir ki Webern, 1914'ten 1927'ye kadar –çalgı eşliğiyle de olsa– yalnız insan sesi için müzik yazmıştır. On iki nota dizisini, tonal müziğin ve geleneksel armoninin yarattığı biçimlere uydurmaya çalışan Schoenberg'e karşılık Webern, salt ve toptan çeşitleme ortamını seçmiştir. Tek bir ayrıntı, söz konusu üçlü'dür. Bu yapıtta Webern'i, Schoenberg'teki gibi bir uyumlulukla değilse bile, gene de klasik biçimlerin içinde görüyoruz. Bununla birlikte çeşitleme düşünüşü gene de eksik değildir. Op. 21 Senfoni ve Op. 22 Dörtlü'de ise Webern başka bir klasik ögeyi ele almıştır: Yinelemeleri. Ne var ki klasik ustalardan beri hiçbir bestecide kuruluş oranları, yinelemeleri bu yapıtlarda olduğunca gerekli ve görevsel duruma getirmemiştir.

Webern yalnız yapıtlarının içindeki sessizlik sürelerine değil, bir yapıtıyla 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 yapıt vermiştir. Demektir ki her bir yıla, ortalama uzunluğu beş dakika olan tek bir yapıt düşüyor. Op. 20 Üçlü'den sonraki yapıtlar arasındaki süre kimi kere üç dört yıl kadar uzamaktadır.

Piyano için ve orkestra için yazdığı çeşitlemelerde ve yaylı dörtlüsünde Webern, çokses anlığının sınırına varmış sayılabilir. Koro eserlerindeyse besteci, bu anlık yanında, belki çalgı müziğinde olduğundan daha da çokses güzelliği, tını güzelliği araştırmaktadır. Bundan başka bu yapıtlar, özellikle kantatları, Webern'in dramatik müzik yazma isteğinin tanıtlarıdır. Bestecinin doğa sevgisi de bu yapıtlarda en güçlü anlatımını bulmuştur.

Webern de, müzikte son sözü söylemiş değildi. Gerçi yeni bir müziğin kapısını aralamıştı ama, batı müziğinin 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 yapıtlarından birçoğunu 1920'lerde, demektir ki Webern'in on iki nota yazısına yeni bir görünüş kazandırmaya başladığı sıralarda veren Edgard Varèse (1885-1965) dizisel yazı ile hiç ilgilenmemiş, doğrudan doğruya söz konusu sorunlara, müzik sanatının ana ögesi olan "ses nesnesi"nin daha somut bir yolda kullanılışıyla ilintili sorunlara eğilmiştir. Vardığı sonuçlar Webern sonrası dünyasını yöneltmektedir ve Varèse, müzik yaratıcılığında yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinilmeyip çevremizdeki bütün seslerden yararlanılması yolunda girişilen ve elektronik gereçlerden yararlanarak müzik yapılması sonucuna varan çalışmaların öncüsüdür.

Bugün belki hiçbir çağdaş bestecinin yirminci yüzyıl toplumundaki durumu ve müzik piyasasındaki başarısının katı, çağımızda müzik yoğaltıcılarının beğeni geriliğini, Edgard 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 müziğinin, sınırlı çevrelerde saygınlık kazanmadan önce, her çalındığı yerde, ister bestecinin yanında ister ona karşıt olsun, yeğin tepkilerle karşılaşması, orta dinleyicinin bu müziğe hiç olmazsa ilgisiz kalmadığının tanıtıdır.

Varèse'in müziğinin çok seyrek çalınması bir kere, alışılmış çalgılar için müzik yazmamasından ileri gelir. Yapıtları arasında piyano ya da keman müziği, şarkı resitallerinde yer alabilecek parçalar, sahne müziği vb. yoktur ki çalgıcılığın ve şarkıcılığın geleneksel kesimlerinde onun yapıtlarına bir yakınlık gösterebilsin. Bundan başka Varèse'in müziği, diyelim ki Schoenberg'in dizisel düzeni gibi, müzik öğretiminde yer alabilecek kurallar ve kuramlar da vermemektedir. Başvurulan ses gereçlerini akustik niteliklerine dayanan bu müzik kuram olarak ancak sesbilimle ilgili olanları düşündürmektedir ki bu yolda bir öğretim için de konservatuarlar kendilerini henüz görevli saymamaktadırlar.

Varèse'in müziği görünürde bütün gelenek bağlarını kopartmıştır. "Görünürde" demek gerekir, çünkü yapıtları gene de Fransız müziğinin

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 müzik eğitimi görmüş olması bakımından, yaratıcı kişiliği müzik 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 müzik düşünürleri genç Varèse'in ilerici davranışlarını candan desteklemişlerdi. Varèse'in o günlerde ne türlü bir müzik yazdığı konusunda elde bir tanıt yoktur. İlk dünya savaşı sırasında Berlin'de bestecinin ilk yapıtlarından birçoğu yanmış, elde kalanları da besteci kendi yok etmiştir. Varèse bunların, 1921 yılından sonra Amerika'da yazdığı yapıtlarda beliren üslûbunun bir simgesi olamayacağını, eski şeyleri saklamanın gereksiz olduğunu söylüyor.

1921'den 1965'e kadar Varèse katalogundaki yapıtların sayısı yalnızca on dörttür. 1937 yılından başlayarak ikinci savaş sonuna kadar müzik yazmayı bırakmıştı. Çünkü eldeki gereçlerin istediği türden bir müziği 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 müziği alanında verdiği yapıtlar müzik sanatının evriminin en ileri durumunun örneği olmuşlardır. Çalgıların düşünülmemiş, araştırılmamış olanaklarını son sınıra kadar araştırma ve uygulama çabasını gösteren Varèse bu ortamı beklenmedik bir zenginliğe ulaştırmış ve çalgı müziğinden çıkan veriler yeni bir çağın, elektronik ve "somut" müzik çağının temeli olmuştur.

Varèse çalgıların tını özelliklerini, başka bestecilerin tonaliteyi kullanmaları gibi kullanır. Varèse'in müziği için geleneksel anlamda armoniden söz edilemez. Çünkü onun müziğinde armoni kavramı, türlü çalgıların türlü alanlarda çıkardıkları seslerin birleştirilmesi yönünden ele alınmalıdır. Varèse notaları, tınılardan ayrı olarak düşünmemiştir. Diyelim ki klarnetin ses alanındaki üç "re" notası birbirlerinden başkadır; klarnetin en alt "re"si ile trombonun aynı yükseklikteki "re" notası, akustik özelliklerinin ayrılığı açısından, aynı görevi dolduramaz. *Octandre* gibi, *Intégrales* gibi yapıtları hep Varèsein 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 başkaldırması gerektiğini anlatmıştır.

Ancak şu var ki Varèse, bütün soylu yaratıcılar gibi, gereçlerini amaç saymamış, her şeyden önce anlatımı gözetmiştir. Bununla birlikte müziği "fizik" etkisi çoğu kere dinleyiciyi, bu müziğin anlamına ulaştırmaktan alıkoyar. Fransız eleştirmen Emile Vuillermoz'un da belirttiği gibi "her dinleyişte bu yapıt gittikçe artan bir saygı ve hayranlık uyandırıyor; yapıtı inceledikçe, çalgıların kullanılışındaki değişiklikten çok müziğin özü, güzelliği ilgi çekmeye başlıyor." Eleştirmen 'İntégrales"dan söz etmektedir; fakat dedikleri, Varèse'in bütün yazdıkları 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.

Varèse yıllar önce "gün gelecek, bestecilerle mühendisler elele verip çalışacaklar" demişti. Bu işbirliğinin gerçekleşme oranı üzerinde tartışılabilirse de kestirinin bir ölçüde doğrulandığını görüyoruz. Nitekim, ikinci savaştan önce, hem eldeki gereçleri gözettiği amaçlar için yeterli bulmadığından, hem de o yılların gerici etkenlerinin yaygınlığı nedeniyle müziğine gösterilen ilgisizliğin karşısında kırgınlığa düştüğü için bestelemeyi bırakan Varèse, ikinci dünya savaşı sırasında manyetik şerit üzerine ses kaydetme tekniğinin gelişmesi üzerine, bu ortamın sağladığı kolaylıklardan yararlanıp yeniden bestelemeye başlamış, "manyetik şerit müziği" ortamında –kendi deyimiyle *son organisé* (düzenlenmiş ses) ortamında– iki yapıt vermiştir: Çalgılar ve manyetik şerit için *Deserts* (Çöller) ve 1958 Brüksel Sergisinde Philips pavyonu için mimar Le Corbusier'nin işbirliğiyle bir "sanatlar birleşimi" (mimarlık-müzik-resim) olarak hazırladığı *Poème Electronique*... Özellikle bu ikinci yapıt, on beş kanaldan stereofonik olarak yayınlanıp dinleyiciyi çepeçevre sarması ve ışıkla, hareketle, renkle ve mimarlıkla birleşmesi bakımından bestecinin müziği hem de uzay *(espace)* içinde varolan bir olay diye görüşünün örneğidir. Hangi ortam için yazmış olursa olsun Varèse, bütün yapıtlarıyla, günündeki bestecilerin en önemlisi, en büyüğü, en güçlüsü durumundaydı. Ölümünden, 1965'ten bu yana ise müziğinin evrimi, Varèse'den alınacak derslerin bitmediğini göstermektedir.

ELEKTRONİK VE "SOMUT" MÜZİKLER

Genel anlamında elektronik müzik tanımı, her türlü elektronik gereçten yararlanarak besteleme ya da seslendirmenin bütün alanlarını kapsar. Bununla birlikte, manyetik şeridin gelişmesinden önce elektronik çalgılarla yapılan müziğin konumuzla ilgisi olmaması gerekir. Çünkü bu çalgılar (Theremin, Hellertion, Trautonium, Ondes Martenot, vb.) orkestra çalgılarınınkine kıyasla değişik tınılar sağlamış olmakla birlikte, geleneksel çalgıların yanında yer alamadıkları gibi, müzik yaratıcılığına yeni bir yol açabilme olanaklarını da sağlayamamışlardı. Bugünün sayıları gitgide artan elektronik çalgıları, bireştireçleri *(synthesizers)* de, eski günlerin elektronik çalgıları gibi, sağladıkları yeni olanakların yanında, hele geleneksel çalgıların seslerini, diyelim ki trompeti ya da kemanı ya da piyanoyu, yansıtma amacıyla kullanıldıklarında, ses dağarına, zenginlik bir yana, yozluk ve kısırlık getirmiş sayılabilirler. Bu çalgılar, elektronik ortamda çalışan besteci için gerçi ses kaynağıdırlar; ama bunlarla sunulan çalgı müziği, elektronik müzik değildir. Çünkü elektronik müzik bir besteleme ortamıdır.

Bu ortama uygulanan sınırlı bir tanımla elektronik müzik, yalnız elektronik ses üretme gereçlerinden yararlanarak gerçekleştirilen müziği anlatır. Özellikle Almanya'da Kolonya radyosunun stüdyosunda çalışan besteciler topluluğu bu yolda önemli çalışmalar yapmışlardır. Kolonya okulu bestecilerinden kullandıkları ses kaynakları bakımından ayrılanlar, hem gerektiğinde elektronik kaynaklı sesleri hem de mikrofon aracılığıyla toplanan doğa seslerini, çalgı seslerini kullanmışlardır. Bunlar, yaptıkları müziğe türlü adlar vermişlerdir. Örneğin Edgard Varèse, bu yolda yaptığı müziğe, yukarda da değindiğimiz gibi, "son organisé" (düzenlenmiş ya da örgütlenmiş ses) diyordu. New York'ta Columbia Üniversitesinin, sonradan Columbia-Princeton Electronic Music Center adını alan laboratuvarında çalışan Vladimir Ussachevsky ile Otto Luening, *tape music* (manyetofon müziği ya da ses şeridi müziği deyimiyle yetiniyorlardı. Fransız radyosunun stüdyolarında Pierre Schaeffer önderliğinde çalışan bestecilerse müziklerini *musique concrète* (sout müzik) deyimiyle anlatıyorlardı. Yılların geçme-

siyle, ses kaynağına göre yapılan bu gereksiz ayırım geçerliğini yitirmiş, kullanılan ses kaynağı ne olursa olsun, ses şeridi üzerinde bestelenen ve ses şeridinden (ya da oradan plağa geçirilmiş olarak) dinletilen müzikler, "elektronik müzik" olarak adlandırılmıştır.

Elektronikle ilintili kaynakları müzik yaratıcılığı ortamı olarak kullanma ancak, manyetofonun 1945'ten sonra bir yaygınlığa ulaşması nedeniyle ikinci dünya savaşından sonra gerçekleşebilmiştir. Bununla birlikte İtalyan piyanist ve bestecisi Ferrurio Busoni, elektroniğin müzik yaratıcılığında kullanılmasından söz etmişti. Bestecileri elektroniğin olanaklarını araştırmaya götüren nedenler, bir yandan çalgıların sınırları, öte yandan da müzik yorumcularının (şarkıcıların, orkestra yönetmenlerinin) bestecinin isteklerini, düşüncelerini aslına uygun olarak, bozmadan, değiştirmeden çoğu kez yansıtamamalarıdır. 1948 yılında Pierre Schaeffer, gürültülerden yararlanarak düzenlediği bestelerle 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 Luenning ile Ussachevsky elektronik müzik üzerindeki ilk deneylerini 1951 yılında yapmışlardır.

Pierre Schaeffer'in (1910) önderliğindeki bestecilerin yaptığı türde elektronik müziğe *musique concrète* (somut müzik) denmesinin nedeni, gerçekte, bu bestecilerin doğa ve çalgı sesleri kullanmaları, önceleri elektronik seslerden kaçınmaları değildir. Nitekim Schaeffer, sonraki yapıtlarından birinde, 1975 yılının ürünü *Le Trèdre fertile*'de yalnız elektronik ses kaynaklarından yararlanmıştır. Schaeffer'in, yeni müziğin en etken, en önemli öğreti kitaplarından biri olarak bilinmesi gereken *Traité des objets musicaux* (Müziksel Nesneler Üzerine Bilimsel İnceleme) adlı çalışmasında da belirttiği gibi somut müzik, alışılmış müzikten, somut olarak yaratılmasıyla ayrılır. Oysa alışılmış müzik önce nota kâğıdı üzerine, soyut olarak yazılır; sonra, yorumcularca seslendirildiğinde, somutlaşır. Gerçi elektronik müzik bestecisinin, düşünüşlerini, izleyeceği işlemleri saptamak amacıyla notaya başvurduğu olur ama, bir elektronik yapıt somut olarak gerçekleştiğinde nota gereksiz kalır. Yapıt, ses şeridi üzerinde, dinletilmeye hazırdır; onu yeniden seslendirecek bir yorumcu düşünülemez

Yapıtlarını hazırlarken bestecilerin başvurdukları ana yöntemler şunlardır: 1) Alınan seslerin yüksekliğini, manyetofonun hızını yavaşlatarak ya da hızlandırarak, değiştirmek (Pierre Schaeffer bu iş için, "phonogène" adını verdiği bir gereç kullanırdı; 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 müziğinin geleneksel çalgılarla birlikte kullanıldığı da olmuştur. Örneğin Lue-

ning ile Ussachevsky'nin "Rapsodik Çeşitlemeleri"nde ya da "Poem"inde manyetofon müziği, orkestra eşliğiyle çalınır. Varèse'in *Deserts*'inde ise orkestra ve "düzenlenmiş ses" bölümleri birbirini izler. İki ortamı birleştiren yapıtların sayısı son yıllarda artadurmaktadır.

İster doğrudan doğruya elektronik seslerden, ister doğa seslerinden yararlanılarak yapılsın, elektronik müziğin besteciye çok geniş olanaklar verdiği, bundan başka gerçekleşmek, ses koşuluna ulaştırılmak için yorumculara uyruk olmayan "tümlenmiş" müzik yapıtları yaratma erkinliğini sağladığı bir gerçektir Nitekim elektronik müzik, tıpkı resim sanatında olduğu gibi, yaratıcıyı gereçlerinden tam bir özgünlükle ve kesinlikle yararlanma ve ortaya, "icracı-yorumcu" denen bir aracıya başvurma zorundan kurtulmuş, dinleyiciye doğrudan doğruya ulaştırabilen yapılar çıkartmakta erkinleştirmektedir

Bir yandan çalgıların sınırlarını aşma çabaları, öte yandan elektronik müzik ortamının sağladığı zengin ses kaynaklarının işlenişindeki kurallar, birçok besteciyi yeni yöntemler, yeni kuramlar geliştirme yolunda esinlemiştir. Bunların arasında iki Fransız önemle yükseliyor. Önceleri, sofuluğunun da etkisiyle, dinle ilgili konularda değeri pek de yüksek olmayan müzikler yazan Olivier Messiaen (1908), sonradan doğa seslerini, hele özellikle ilgilendiği kuş seslerini kesinlikle notalama çabasının ürünü olan ritm ve tını bağdaşımlarıyla yazılı müziğin sınırlarını genişletmiştir. Messiaen'ın elektronik ortamda bestelediği *Timbres-durées* adlı kısa yapıt hem de tını ve süre ilişkileri üzerinde kuramsal bir çalışmanın örneklenmesi olarak önem kazanmıştır.

Müziğindeki etkiler bakımından bir Webern sonrası bestecisi olan, hem de kendini Debussy'nin ardılı olarak görmek isteyen Pierre Boulez (1925), dizisel yöntemleri yalnız nota yüksekliklerinin düzenlenmesine değil, ritmlere, tınılara ve ayrıntılara da uygulaması bakımından, kapsamlı, "toptan" bir dizisel bestecidir. Alışılmışın dışında gereç arama kaygısı, bir yandan da Debussy etkisi Boulez'i, *Le Marteau sans maître* adlı yapıtında olduğu gibi, uzak doğu müziğiyle, özellikle İndonezya müziğiyle ilgilenmeye götürmüş, hem de düşgeli *(aléatoire)* yöntemlerin örgütlenmesine yöneltmiştir. 1952 yılında Pierre Schaeffer'in yanında, somut müzik alanında iki *Etude* besteleyen Boulez sonradan, biraz da kendisine yeterince aldırmayan bir müzik çevresinde patırtı koparark ilgi toplama çabasıyla, Schaeffer okuluna kargaşacılık suçlamasıyla saldırmaya koyulmuş, bu da onu Fransız müzik çevrelerinde egemen bir duruma yükseltmeye yetmediğinde, yıllar boyunca dış ülkelerde orkestra yönetmeni olarak çalışmalarını sürdürmüş, özellikle New York Filârmoni'nin yönetmeni olarak büyük bir ün kazanmış, sonuçta "kendi yurdunda peygamber" durumuna erişmiş, 1975 yılında Paris'te, müzikle akustiğin uyumu yolunda araştırmaların yapılması amacını gözeten IRCAM'ı *(Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique)* kurmuştur. Oysa Pierre Schaeffer ve onunla bir-

likte çalışanlar, 1948'den bu yana sürdürdükleri çalışmaların yeni bir evresi olarak, 1958 yılında, Fransa radyosunda, Müzik Araştırmaları Merkezi'ni, GRM'i *(Groupe de Recherches Musicales)* kurmuşlardı bile. Böylece Paris'te IRCAM ile GRM, birbirlerine koşut, giderek yarışma durumunda iki örgüt olarak çalışmalarını ilerletmeye başlamışlardır. Bunlardan GRM, hem bu örgütte sürekli olarak çalışan, hem de geçici sürelerle, bu ara konuk olarak, orada bestelemiş, Pierre Henry, Luc Ferrari, Bernard Parmegiani, Ivo Malec, Guy Reibel, Jean Schwartz, Michel Chion ve 1966'dan sonra örgütü yöneten François Bayle gibi seçkin bestecilerin verdikleri birçoğu üstün önem taşıyan yapıtlarla, yalnız Fransız müziğini değil, çağdaş müzik yaratıcılığını bir doruğa yükseltmiştir. Oysa IRCAM, Fransız hükümetinden gördüğü yüklü para yardımına karşın, kurulduğundan bu yana süregelen kısırlığının da örneklediği gibi, bir çıkmaz içindedir. Boulez ise, orkestra yönetmenliğini bırakıp besteciliğe dönmesinden bu yana verdiği yapıtlarda, önceki yapıtlarının ışığında beklenen aşamalara ulaşmış değildir.

Bestelemeye başladığı sıralarda Schaeffer'le çalışmış ve onun desteğini görmüş olmakla birlikte, Fransa'da yaşayan Yunan bestecisi Yannis Xenakis (1922), yapıtlarını hep duygulardan uzak, soyut, matematik bir yaklaşımla vermiştir. Oysa gerek elektronik, gerekse çalgı müziğinde Xenakis, bu yaklaşımıyla, güçlü ve ayrık bir kişiliğin ürünü, hem de somut değerleri çok yüksek yapıtlar ortaya çıkarmıştır.

Verdiği çok az sayıda yapıt arasında, pek seyrek çalınan ama çağdaş müzik çevrelerinde sözü geçen bir piyano sonatı ve Schaeffer'le çalıştığı sıralarda ses şeridi üzerinde bestelediği bir *de Etude* bulunan Jean Barraqué (1928-1973), Hermann Broch'un *Le Mort de Virgile* (Virgile'in Ölümü) adlı romanına dayanarak yazadurmakta olduğu çok uzun ve türlü ortamlarda bölümleri olan bir besteyi bitiremeden ölmüştür. Özellikle bir dizisel ortam bestecisi olan Barraque'nin müziğine gelecek günlerde yeni bir ilgi doğarsa, onun kimi eleştirmence yüceltilmesi belki doğrulanabilir

Deneyciler arasında Jean Dubuffet'nin (1901-1985), çağdaş müziğin akımları dışında kalan özel bir durumu vardır. Resim sanatının geçmişini, geleneklerini ve evrimini çok iyi bildiğini, ama bunları unutmaya çalışarak resim yaptığını; oysa müzik bilmediğini, bu bakıma kazançlı sayılması gerektiğini; binlerce yıl öncenin ilkel insanı gibi kendini özgürce anlatmak için, canının çektiği gibi müzik yaptığını belirten bu seçkin Fransız ressam, ömrü boyunca ancak 1960 ve 61 yıllarında, birkaç aylık bir süre içinde, çalmasını bilmediği çalgılardan ve ses şeridinden yararlanarak, yoldamları bakımından elektronik müzik sayılabilecek, ama hiçbir bestecinin müziğine benzemeyen, bütün çağdaş akımlar ve okullardan ayrı duran, tümüyle özgün, üstün önemde müzikler yaratmıştır.

Başlangıçta Herbert Eimert, Gottfried Michael Koenig, Mauricio Kagel gibi bestecilerden de önemli öncü çalışmalar yaptıkları Kolonya Batı Alman Radyosu (WDR) stüdyosu, özellikle Kalheinz Stockhausen'in

(1928) güçlü kişiliğiyle çağdaş müzik belgelerinde bir yer almıştır. *Kontakte* ve *Gesang der Jünglinge* (Gençlerin Şarkısı) gibi, elektronik müziğin başyapıtları arasında sayılan bestelerinden sonra Stockhausen, çoğu kez elektronik ses değiştirme gereçleriyle "canlı" müziği birleştiren ve kendi seçtiği yorumcularca, kendi yönetiminde seslendirilen birçok yapıt vermiştir. "Kişilerdeki Alfa dalgalarının niceliklerini değiştirerek, insanı, yeryüzünden ayırıp, uzaya, güneş dizgesinin ötesine yollama" amacını gözeten çalışmalara ve ömrünün geri kalan yıllarını, bittiğinde dinletilmesi bir hafta sürecek olan *Licht* (Işık) adlı bir yapıtın bestelenmesine adamış olan Stockhausen'in müzik yapıtları, düşüncelerinden, sözlerinden çok daha önemlidir.

Bugün yalnız batı ve doğu Avrupa ülkelerinde değil, yeryüzünün birçok ülkesinde, çoğunlukla radyo istasyonlarında ya da üniversitelerde kurulmuş, pek çok elektronik müzik stüdyosu vardır. Bu ara Amerika Birleşik Devletleri'nde yüzlerce üniversitede elektronik müzik stüdyoları kurulmuş, gitgide birçok besteci kendi özel stüdyolarını da kurmuşlardır. Ne yazık ki, çağdaş sanat müziğinin yığınlara ulaştırılmaması, giderek günümüzün geçmiye yönelik "klasik" müzik çevrelerinde de kapalı kapılarla karşılaşması nedeniyle, elektronik müziğin artık çok zenginleşmiş ve içinde birçok önemli yapıtın bulunduğu dağarı, yeterince tanınma ve değerlendirilme durumuna ulaşamamıştır. Böylece, bestecilik sanatına gerçek koşulunu sağlayan elektronik müzik, çağdaş müziğin karanlığa gömülmüş öbür kesimleri gibi, henüz gün ışığına çıkmayı beklemektedir.

CHARLES IVES VE AMERİKAN MÜZİĞİ

Amerikan bestecileri arasında etkisi özellikle Fransa'da, hele Boulez'in 1950'lerde yıllarca yönettiği *Domaine Musical* konserleri çevresinde duyulan bir Amerikalı besteci, manyetofon müziğiyle yetinmeyip, ses dünyasının en akla gelmedik gereçlerinden yararlanmaya çalışan John Cage'dir (1912). Cage adı özellikle "hazırlanmış piyano" buluşuyla anılır. Piyanonun telleri arasına lastik gibi, tahta parçası gibi, vida gibi türlü nesneler yerleştirip çalgının gerek tınılarını, gerekse notaların ses yüksekliklerini değiştirmesi, bundan başka türlü gürültüler (bu ara rasgele açılıp kapatılan radyolar) için hazırlandığı, sur (şans) işlemlerine dayanan parçaları Cage'i ilerici bestecilerin adı en çok geçenlerinden biri olma durumuna yükseltilmiş, etkisi gitgide bütün dünyaya yayılmıştır. Öğrencilerinden biri, Morton Feldman (1926-1987) Cage'in deneylerini uygulaması yanında bir de, yorumcuya 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 yöneltmeler belirtilmiş, gerisi çalgıcının kendine özgü eylemlerine bırakılmıştır. Feldman'ın doğrudan doğruya geleneksel notalama yoluyla yazılmış yapıtları bu bestecinin yaratış gücünün tanıtları olmak-

la birlikte "Graph" yöntemiyle yazdıkları, yaratış oluşumunun önemli bir bölümünü yorumcuya bıraktığı için, bestecinin kişisel özellikleri üzerinde bir yargıya varılmasını güçleştirmektedir. Ne var ki, çalgıcıyla bestecinin işbirliğini sağlayan yoldamların gelişedurduğu bir çağda, bu yolda yargılar için yeni dayanaklar gerekir.

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

Ives'in müziğindeki en önemli öge, birbirlerinden bağımsız düşünüşlerin birlikte sunulmasıdır. Hele bu özelliği Ives'in müziğinin çalınışını çok güçleştirir. Bağımsız düşünüşlerin birlikte sunuluşunu Ives, bir bando şefi olan babasının türlü bando topluluklarını ayrı yerlere yerleştirip her birine ayrı müzikler çaldırmasının etkisiyle yönelmiştir. Özellikle akustik alanında durup dinlenmez bir araştırıcı olan baba Ives oğlunun müzik evrimini geniş ölçüde etkilemiştir. Bundan başka halk müziğinin dürtüsü de Ives'ı birbirlerinden ayrı yüzeylerde, ayrı melodik düşünüşler, ayrı tempo ve ritm özellikleri içinde ilerleyen müziklerin "üstüste" konmasına götürmüştür. Gençliğinde dinlediği köy müziğinin, bestecinin bu yolda yönelişinde etkisi büyüktür. Amerikan kasabalarındaki halk müziği çalgıcılarının çoğu usta çalgıcılar olmadığı için yaptıkları müzik çoğu kere yanlış notalarla ve bir çalgıcının ötekinden daha yavaş ya da daha hızlı çalması gibi beraberlik yoksunluklarıyla doludur. Ives bu sesleri kendine özgür bir yazının ana ögelerinden biri olarak kullanmıştır. Bu bakıma Ives'ın müziğindeki çoksesin bir "gerçek çokses" olduğu söylenebilir. Örneğin, *The Unanswered Question* (Karşılıksız Kalmış Soru) adlı parçası ayrı yerlerde, birbirlerinden ayrı müzikler çalan iki orkestranın kullanıldığı, iki ayrı yönetmen gerektiren bir müziktir.

Charles Ives, ilk yapıtlarında, Alman romantizminin etkisindedir. İlk şarkıları, senfonileri, Schumann ve Brahms yolunda, fakat bu etkinin kişisel bir anlatışla ve bestecinin ilerde müzik diline getireceği yeniliklerin ilk

belirtilerini taşıyan kakışmalarla, birden fazla tonalitenin kullandığı geçitlerle, ritm aksamalarıyla beslendiği ve değiştirildiği müziklerdir. Dış dünya görünüşleriyle, müzik dışı konularla izlenmesi bakımından Ives bir izlenimci olarak da görülebilir. *Central Park in the Dark* (Karanlıkta Central Park) adlı parçası, dış dünya seslerinin verdiği izlenimlerin şiir dolu bir anlatımla sunulması bakımından bestecinin bu davranışının simgesi olarak sunulabilir. En ünlü ve örnekleyici yapıtı olarak, genellikle, "Concord, Mass" adını taşıyan ikinci piyano sonatı gösterilir. Her bir bölümünde, geçen yüzyılın Amerikan düşünüşlerinden birinin (Emerson, Thoreau, vb.) çevresinin ya da kişiliğinin besteci üzerindeki izlenimlerinin anlatıldığı bu yapıtı "en anlamlı, en derin, en başarılı Amerikan bestesi" olarak tanıtan eleştirmenler vardır. "Concord" sonatının gerçekten, yalnız yüzyılımızın değil, müzik yaratıcılığının bütün geçmişinin en önemli yapıtlarından biri olduğu yadsınamaz.

Ives etkisi ancak 1950'den sonra, daha genç Amerikan bestecilerinin müziğinde görülmeye başlanmıştır. Bunların arasında seçkin bir durum edinen Elliot Carter (1908), Gustav Holst, Nadia Boulanger ve Walter Piston yanında gördüğü geleneksel yoldaki sağlam eğitimden yalnızca gelenek sınırları içinde bir müzik 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 dörtlüleri, bu ara 1952 yılında yazdığı ikinci dörtlü bu besteciyi çağdaş yaratıcılığın en saygın katına yükseltecek güçte yapıtlardır. Ives'ın gösterdiği yolda yürüyen Henry Brant (1713), ayrı yerlere yerleşmiş ve birbirlerinden ayrı müzikler çalan orkestralar için yazılmış besteleriyle ilgi çekmiştir. Bugünün ve geçmişin bütün üslûplarında deneyler yapmanın bir bestecinin evrimi için gerekli olduğunu belirten Brant her ne kadar "bir yapıtımla bir öbürü arasında yüzeyde hiçbir dil ve üslûp benzeyişi yoktur" demekteyse de ilintisiz düşünceler ögesinden çoğunlukla yararlanması yapıtlarını birbirine gitgide benzetmektedir. Sonraki kuşağın, müziği çok daha iyi tanınması gereken bestecilerinden George Flynn (1937), Ives'ın özellikle piyano müziğinden esinli, hem de bir politik bilinç yansıtan, *Wound* (Yara), *Kana* gibi yapıtlarında, atılgan, giderek kavgacı ve saldırgan sayılan, ama özgen ve aydın bir yaratıcı kişiliğin örneklerini vermiştir.

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 parçasını 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 müzik yazma başarısı-

nı gösterememiş, daha çok Hollywood filmleri için yazdığı art düzey müziğiyle ününü sürdürmüştür. Bununla birlikte Antheill'in bu "uslanma çağı"nın, uyumlu yapıtlarının arasında, hele senfonilerinde, çarpıcı sayfalar eksik değildir.

Dizisel müzik yazan orta kuşak Amerikalıların en önemlisi, gençliğinde Avrupa'da eğitim gördüğü sıralarda Schoenberg'in yapıtlarına karşıt bir davranış takınan, bununla birlikte gitgide Avusturyalı ustanın yöntemlerini benimseyen Wallingford Riegger'dir (1885-1961). Riegger, dizisel yöntemleri artık, yalın bir yazıyla, sağlam bir kuruluş ve kişisel bir anlatım amacıyla başarıyla kullanan bir bestecidir. İleri gelen diziselcilerden bir başkası, Roger Sessions (1896-1985), 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, müzik yoğaltıcılarının çoğunluğunun beğenilerinde en azından yarım yüzyıl geride kalmış olmaları nedeniyle "aşırı modern" sayılmıştır. Bu yolda bir nitelendirme (yahut, suçlandırma) teknik ustalığını öznel değerlerle birleştiren, müziğinin hırçın, sinirli ritmleriyle ilgi çeken William Schumann'a da (1910) yöneltilmiştir. Bunların yanında, özellikle piyano müziğinde 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) müziğinin öbür ögelerinde aynı deneyciliği gösterememiş, yapıtlarında çoğu kere anlamlı, tutarlıklı kuruluşlara ve olağan dışı anlatışlara varamamıştır. Gene de Cowell'in piyano parçalarından birçoğu, bu ara pek seyrek çalınan piyano konsertosu, yirminci yüzyıl müziğinin en önemli yapıtları arasında gösterilmeye değer. Bir başka deneyci, Harry Partch (1901-1974), sekizinci aralığının geleneksel 12 ses yerine 43 sese bölündüğü bir dizge kurmuş, bu dizgeyi kendi yarattığı ve yaptığı çalgılara uygulayarak bestelemiştir.

Gelenekçi Amerikalılar öbürlerine kıyasla daha büyük bir ün ve saygınlık kazanmış durumdadırlar. Bunların arasında Samuel Barber (1910-1981) on dokuzuncu yüzyıl geleneklerinin başarılı bir sürdürücüsüdür. Aaron Copland (1900) *Billy The Kid*, *Appalachian Spring* gibi bale müziklerinde Amerikan folklorunu tonal yöntemlerle birleştiren, yapıtlarının büyük bir çoğunluğunda melodik güçten yoksun, cılız ve kuru bir yazıyı, Stravinsky'den çıkma ritmik görünüşlerle birlikte kendine özgü bir üslûbun belirli nitelikleri olarak yükseltmiş bir bestecidir. Şu da var ki, Copland'ın sonraki yapıtlarından biri, "Bir Büyük Kent İçin Müzik" adlı senfonik parça, özgür ve zengin bir imgelem ürünü olmasıyla, bu bestecinin önceki yapıtlarıyla saptanmış kişiliğine aykırı, değeri yüksek özellikler taşımaktadır. Copland yanında bir "bilgisel tepkici" olarak tanıtılan Walter Piston (1894) da önemi aşırılıkla büyütülmüş bir bestecidir. Gelenekçiler arasında sağlam yapılı, aydınlık, hafif müziğiyle Douglas Moore (1893-1969), birçok senfonisi kişilik çizgilerinden yoksun olmayan Roy Harris

(1898-1979) ve müziğinin romantik etkenlik taşıyan yapraklarıyla Howard Hanson (1896-1981) seçkin bir durumdadırlar.

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 dağar klasikleri arasında yer almaya başlamıştır. Operalarının librettolarını da kendi yazan Menotti besteciliğinin ve edebiyatçılığının kendi başlarına değerlerinden çok, müzik ile tiyatroyu kaynaştırmakta gösterdiği, bütün opera bestecilerine örnek olabilecek olağanüstü başarıyla seçkinleşmiştir. Puccini'yi izleyen Menotti, İtalyan gerçekçiliğini (*verismo*'yu) sürdürmüş, geliştirmiştir. Bununla birlikte Menotti'nin sonraki operaları, adı geçenlerin yanında güçsüz ve önemsiz kalmaktadırlar.

Bir yandan Birleşik Amerika'nın ülke büyüklüğü ve nüfus sayısı, öte yandan müziğin 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. Gerçi Charles Ives gibi tekil, yalnız, özgür bir büyük yaratıcı; hafif müzik alanındaki başarısına koşut olarak, eğitimsizliğine aldırmadan, sanat müziğinde de üstün yetilerini tanıtlayan bir George Gershwin; olağanüstü yaratış gücünü caz müziği alanında gerçekleştiren bir Duke Ellington (1899-1974); John Cage gibi büyük bir müzik feylesofu ve çoğu kişinin yapıtlarını dinlemeye katlanmak istemediği, gene de, toptan diziselliğe, tüm örgütlenmeye ve işitme yetilerinin araştırılmasına dayanan kurumlarına saygı gösterdiği bir Milton Babbitt (1916), çağdaş bestecilik alanında Amerika'yı Avrupa'nın başlıca müzik ülkeleriyle boy ölçüşebilecek duruma yükseltmektedirler. Bununla birlikte, bolluk ülkesi Amerika'dan bu alanda da bolluk beklenmesi çoğu gözlemciyi eli boş çıkarmaktadır. Yalnız bolluk söz konusuysa Amerika, büyük bir çoğunluğunun söyleyecek önemli bir sözü olmayan, üstelik sayısı gitgide artan, onbinlerce bestecisiyle yeterinden pek çoğunu vermiştir. Yeniden beirtmek gerekir ki bu besteciler, başka ülkelerin çağdaş bestecileri gibi, seslerini duyurma, düşük ya da yüksek olsun gerçek değerlerini tanıtma yolunda büyük engellerle karşı karşıyadırlar.

Ne ki Amerika, 1970'lerden bu yana gelişen ve müziğin dil ögelerini, anlatım araçlarını en aza indirmeyi gözeten "minimalism" akımıyla, özellikle Philip Glass (1937) ve John Adams'ın (1927) müziğiyle uluslararası çapta bir büyük etki kaynağı durumuna yükselmiştir. Glass'ın, Adams'ın ve yeryüzünün çoğu ülkesinde onların yolunda giden sayısız genç bestecinin "minimalist" müziğini, alfabenin ilk birkaç sayfasındaki sözcükleri yineleme yoluyla art arda dizip roman yazma gibi bir benzetmeyle anlatabiliriz. "Minimalism"in yakınılması gereken yaygınlığı, müziğin olsun, bulaştığı öbür sanatların olsun evrimlerini durdurmakla kalmayıp, sanatları yüzyıllar önce bile düşünülmemiş bir geriliğe, ilkelliğe götürmüştür.

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

Ülkenin yöneticileri ileri gelen Sovyet bestecilerini arada sırada "çökmekte olan burjuva biçimciliğine uyan" müzikler yazdıkları için azarlarlar. Bu gibi bir suçlandırmayla ne demek istedikleri apaçık anlaşılmamaktadır. Çünkü, azarlanan bestecilerin ülkenin büyüklerince hoşa giden müzikleri batının "çökmekte olan burjuva" çevrelerinin de hoşuna gitmektedir; biçimciliğe gelince, aynı müzikler, söz konusu bestecilerin kötülenen müziklerine kıyasla batının gerici, tutucu biçimlerine çok daha uygundurlar. Sovyet bestecilerinin uğradıkları suçlandırmalardan sonra özür dilemek amacıyla yazdıkları müziklerin niteliklerine, öte yandan da Sovyet çalgıcılarının, şarkıcılarının, orkestra yönetmenlerinin çoğunlukla seçtikleri müziklerin türlerine bakarak bugün Sovyet Rusya'da rejimin bestecilere verdiği yaratıcılık reçetesini şöyle özetlemek eldedir: 1) Kolay anlaşılır ve söylenebilir melodiler yazmak, 2) Müzik 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 müziği 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, örneğin bir 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 böyle bir ülkede yaşamayı seçmiş olan bir kişinin, yaptığı seçimin 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.

Bu dogmaların henüz saptanmadığı evrede, devrimin ilk yılları boyunca, Sovyet müziği, öbür sanatlar gibi, ilerici bir yolda yürüyordu. Böylece, eskiyle bağlarını koparmış olması gereken bir devrim toplumunun gelişmesine koşut bir müziğin ne olması gerektiği tanımlanıyordu. Devrim yıllarında yazdığı yapıtlarla, özellikle ilk üç senfonisiyle ve *Burun* operasıyla Şostakoviç; *Zavod* ("Demir Dökmehanesi") ve piyano konsertosu gibi ilerici bir dilde yazdığı proleter müzikleri yüzünden Sovyet bürokratlarınca köylerde halk şarkıları toplama cezasına çarptırılan Aleksandr Mosolof (1900-1973); atonal ve dizisel müzikler yazan, hem de yayınladığı bir dergiyle devrim müziğinin baş sözcüsü durumuna yükselen, ama sonradan, ilerici tutumunun cezası olarak Uzbekistan'a bir halk operası yazmaya gönderilip "hizaya getirilmesi" istenen Nikolai Roslavetz (1881-1944), devrim yıllarında, 1929'larda, öncü Sovyet müziğinin seçkin yaratıcılarıydı. Devrimin büyük ozanı Vladimir Mayakovski'nin 1930 yılında, gerici burjuva sanatının ilkelerine koşut olarak geliştirilen "toplumsal gerçekçi" dogmaların baskısına dayanamayıp kendini öldürmesi, Sovyet Rusya'da öncü ve ilerici bir devrim sanatının geliştirilmesi yolundaki çabaların sona ermesini belirten mutsuz bir olaydır.

Çağdaş Sovyet bestecileri arasında Sergey Prokofiyef (1891-1953) orta kuşağın üyesidir. Özellikle *İlya Murometz* 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, 1920'lerin, devrim yıllarının kaynaşmalarına, coşkularına, öncü atılımlarına yabancı kaldığı gibi, sanat görüşlerini sonradan "toplumsal gerçekciliğe" uydurma yolunda da büyük bir çaba göstermiş değildir. Prokofiyef'in 1917'den ister önce ister sonra olsun, yazdığı yapıtlara 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 müzik istiyoruz. Kakışmaları Bach da kullanmıştı. Oysa başkaları tuzun yanında bibere de el attılar. Böylece müzik bir karabiber kutusu oldu çıktı. Kakışmanın artık müziğin ögelerinden yalnız biri olarak eski yerine dönmesini ve melodinin gereklerine uymasını istiyoruz" sözleriyle anlatmıştır. Böyle bir konuşma herhangi bir burjuva çevrede, "çağdaş müziğin aşırılıklarından" söz eden, beğenileri gelişmemiş kişilerin çevresinde kulağa çalınabilir. Nitekim, 'çökmekte olan burjuva beğenilerine" göre batıda yazılan ilerici müziklerin batının burjuva çevrelerinde hiç ilgi görmeyip rejimin salık verdiği sözde "proletarya" müziğinin batı burjuvalarının gözdesi drumuna geçmesi de bugün Sovyet Rusya'da reçetesi verilen sanatın gericiliğinin, tepkiciliğinin bir tanıtıdır.

Prokofiyef de, öbür yoldaş bestecilerin ileri gelenleri gibi rejimin iste-

ğine aykırı müzik yazmakla suçlandırılmıştır. Çünkü Prokofiyef'te, yalınlık ve melodicilik eğilimleri yanında, Sovyet estetiğinin kurallarına tıpatıp uymayan yanlar vardır. 1948 yılında Prokofiyef, Şostakoviç, Haçaturyan, Miyaskovski, Şebalin ve Popof'la birlikte Politibüro'nun gözünden düştü ve yapıtları dağarlardan atıldı. Bunun üzerine Prokofiyef ve beş yoldaşı Komünist Partisi Merkez Komitesine "yola getirildikleri için" teşekkür ettiler, bir daha yapmayacaklarını söylediler. 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" müziğidir.

Piyanist olarak Prokofiyef besteciliğinden ayrı bir meslek hayatı sürdürmemiş, resitallere ve orkestra konserlerine asıl kendi yapıtlarının yorumcusu olarak çıkmıştır. İlk piyano yapıtlarında Prokofiyef, kurallara başkaldıran bir "afacan çocuk" ünü yapmıştır. Nitekim konservatuar bilgiçliği hiçbir zaman onu ilgilendirmemiş, Prokofiyef konservatuar sıraları dışında tek bir fuga bile yazmamıştır; insan kulağının, bir arada çalınan üç melodiden çoğunu izleyemeyeceğine inanır. Onca kontrapuntada ana melodi dışında kalan sesler ancak bir fotoğrafın bulanık çizgilerine benzeyebilirler.

Prokofiyef'in önemli yapıtlarının ilki, 1914 yılında yazdığı *İsküt Süiti*, devrimden sonra, hele ömrünün son yıllarında yazdığı müziklere kıyasla çok daha ileridir. Devrimin ilk günlerinde yazdığı *Klasik Senfoni*'nin biçimciliğine karşılık aynı yıl bir Sumer efsanesi üzerine bestelediği *Yedidirler Yedi* adlı yapıtı kakışmalarla beslenmiş bir "aşırı modern" müzik olması bakımından "Klasik Senfoni"nin tam karşıtıdır. Apaçık görülmektedir ki Prokofiyef kendine bir üslûp aramaktadır. Seçtiği, tonal ve modal armoni olmuş, kromatisme ancak yer yer işine geldiğince başvurmuş, izlenimcilikten kaçınmış, kakışmaları ancak müziğin "tadını tuzunu" arttırmak için kullanmış, özellikle melodiye önem vermiştir. Adı geçen yapıtları yanında Eisenstein'ın filmi için yazdığı *Aleksandr Nevski* kantatı, *Peter ve Kurt* çocuk müziği, *Kül Kedisi* bale müziği, *Teğmen Kije* süiti ve piyano konsertolarından üçüncüsü özellikle ünlüdür

Prokofiyef etkisi yanında Çaykovski, Mahler ve Sibelius'den de esinli bir müzik yazan Dimitri Şostakoviç'in (1906-1975) başlıca niteliği, müziğindeki yapı mantığı ve orkestralama ustalığıdır. Yapıtları arasında on beş senfonisi özel bir yer tutar; bunların hemen hemen hepsi, bestecinin kendi kendini eleştirme 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 müziğe getirdikleri yeni dile kulak veren ve bunu uygulamaya çalışan, yukarda da belirttiğimiz gibi devrim müziği yolunda önemli yapıtlar da veren Şostakoviç, *Mzensk'li Lady Macbeth* operasıyla ve dördüncü senfonisiyle 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, doğrudan doğruya rejim konularını müzikle anlatmaya pek yeltenmemişse de, içinde yaşadığı toplumun ömrü boyunca değişen sorunlarıyla etkilenen müziği romantizmin geleneklerine bağlı derin ve içten anlatımıyla seçkinleşir. Yapıtlarında bir yandan kendi toplumunun folklorunu, Ermeni halk müziğini, öte yandan da Çaykovski'ye bağlanan Rus romantizmi geleneğini yansıtan Aram Haçaturyan (1903-1978), *Gayne* balesiyle bütün dünyada büyük bir ün kazanmıştır. Müziği halk melodilerine dayanan çekiciliği ve dinleyicisine kolayca ulaşan etki gücüyle seçkinleşir.

Çağdaş müziğin evrim koşulları içindeki akımlarını kapı dışarı etme çabaları gene de birçok Sovyet bestecisinin ileri bir dilde müzik yazmalarını engellememiştir. Bu bestecilerin arasında Edison Vasiliyeviç Denisof (1929) kendini Prokofiyef'lerin, Şostakoviç'lerin ardılı saymaktaysa da yeni müziğin evrensel diline yönelmiş, önce dizisel sonra da düşgeli yöntemleriyle müzik yazmıştır. İlk yapıtlarında geleneksel bir yazı türü tutturan Alfred Schnittke (1934), sonradan dizisel yazıyla ve tını araştırmalarıyla ilgilenmiş, yeğinlik katlarının özel bir anlam kazandığı müziğiyle Sovyet Rusya'nın en önemli ilericilerinden biri olarak yükselmiştir.

MAO ÇİN'İ VE SONRASI

Çin'deki kültür devrimi yıllarından az önce, 1956 yılında, Mao "yüz çiçek yanyana açsın, yüz düşünce okulu birbiriyle yarışsın" demişti. Devrimini sağlam temellere oturtmuş, her bir üyesini devrim ideolojisiyle koşullamış, en kısa deyişle "yeni insan"ı yaratmış bir toplumda yüz çiçeğin yanyana yetişmesinden korkulmaz. Yoksa, yeryüzünün bütün burjuva-kapitalist toplumlarında olduğu gibi, yetişen yüz çiçeğin çoğu zehirli çiçek ya da asalak olarak büyür.

Kültür devriminin önderliğini yüklenen, Mao'nun eşi Bn. Çiyang Çing ile üç yoldaşının burjuva aydını olarak gördükleri eğitimi ve bu yoldaki yaşantılarını gözönünde tutarsak, evrensel burjuva-kapitalist dizgede sanatlara ne türlü bir görev verildiği konusunda çözümcü gözlemlerden yoksun olmalarının, zehirli çiçekleri ve asalakları zehirsizlerden ve köksüzlerden ayıramayışlarının, kültür devrimini herhangi bir ulusalcı (giderek faşist) nitelikteki sanat kalkınması çabasının dar görüşlü ve bürokratça güdümüne yaraşır yoldalarla yöneltmelerinin, giderek kapitalist ülkelerde bile görevini doldurup çürüğe çıkarılmış tuzaklara düşürmelerinin önemli bir nedenini anlayabiliriz.

Bn. Çiyang'ın yönetiminde gerçekleştirilen örnek yapıtları devrimsel içerik açısından hor göremeyiz. Ama yalnız içerik açısından. Tiyatro ala-

nında, Bn. Çiyang'ın sözleriyle, "gereksiz geçmişi ansıtan oyunların yokedilmesi" önerisi, Mao'nun "cin, peri ve hortlak görüntülerini, imparatorları, soylu kişileri, generalleri, bakanları, güzel kadın ve erkekleri çizen oyunların yasak edilmesi" yolundaki görüşüne uygundu. Müzik alanındaysa, yabancı müziği yüceltmenin, eski müziği canlandırmanın, tarihin çarkını geri çevirme sonucunu doğuracağı belirtiliyordu. Bu görüşler, bütün devrim toplumlarında sanatları yönelten temel düşünüşler olarak benimsenebilir.

Oysa Bn Çiyang'ın örnek yapıtları, burjuva kültürünün yaydığı ve yücelttiği köhne biçim ve dil ögelerine uygun olarak gerçekleştirilmişlerdi Örneğin *San Nehir Konsertosu*, batının tecimsel kültürünün klasik müziği hem para kazanma amacıyla, hem de düşünce ve duygu deneti yolunda, sulandırıp, ballandırıp, yığınlara yutturmayı gözeterek geliştirdiği müzik türlerine, bir yandan Amerika'da ve birçok batı ülkesinde lokantalarda, asansörlerde, dükkânlarda, uçaklarda çalınan ve Muzak denen hafif müziğe, öte yandan Hollywood filmlerinde bir zamanlar geçerli olan müzik türüne tümüyle uymaktadır. *Kızıl Kadınlar Kolu* ve *Beyaz Saçlı Kız* gibi balelerin müzikleri de benzer türdedir: Demek oluyor ki, hem Amerika'da, hem de 1930'dan bu yana Sovyet Rusya'da büyük geçerlik kazandırılmış olan ve on dokuzuncu yüzyıl sonu romantik müziğinin yalınlaştırılmış yoldamlarına dayanan bir müzik. Bale açısından da bu yapıtlar, romantik balenin diline ve yoldamlarına uygundur. Böylece Amerikan ve Sovyet düşmanı olması gereken Mao Çin'i, sanat politikasında, yeryüzüne gerici bir sanatı yaymak için el ele vermiş gibi görünen düşmanlarıyla birleşmek gibi korkunç bir çelişmeye düşmüştür.

Oysa geleneksel Çin müziği, özellikle Pekin operasının müziği, batının ilerici sanat müziği açısından değerlendirilebilecek, yorumlanabilecek ses ve biçim ögeleri taşımaktadır. Devrimsel bir yaklaşımla bu ögelerden yararlanmak, geleneksel müziğin geçmişin yüküyle koşullanmış değişmezliğini dağıtmak, Pekin operasını şeytanlardan, tanrılardan kurtarıp devrimsel konulara kavuşturmak, hem de böylece uluslararası ilerici müziğe ve müzik-tiyatro birleşimine önemli bir katkı sağlamak, Çin kültür devriminin başlıca amaçlarından biri olabilirdi. Ama bunun için burjuva kültürü tutkusundan kurtulmuş olmak gerekirdi.

Kültür devriminin örnek yapıtlarının birey yaratıcılarca değil de, Bn. Çiyang'ın yönetimindeki kurullarca ortaya çıkarılması bile, kapitalist ülkelerde, hele Amerika'da, büyük tecime yönelik sanat dallarında, özellikle pop müziği ve sinema alanlarında, şirket yönetmenlerinin ve yapımcılarının yer aldığı bürokrat kurullarca, sanatçılara ne yapmaları, nelerden kaçınmaları gerektiğini buyuran örgütlerce uygulanan yapım işlemlerine çok benzemektedir

Çin kültür devriminin yığınları ne türlü etkilemiş olduğunu, 1976 yılında Bn. Çiyang'ın ve üç arkadaşının "Dörtler Çetesi" diye adlandırılıp "süpürülmelerini" izleyen ve gitgide Amerikan etkisiyle koşullanan yıllarda,

kültür devriminin ilkelerine, ögelerine, öğretilerine halkın bir bağlılık göstermemesinden, devrimi hiç de benimsememiş olduğunu açığa koyan davranışlar göstermesinden anlıyoruz. 1970'lerin sonlarında Seiji Ozawa yönetiminde Boston Senfoni Orkestrası Pekin'de verdiği konserlerde, kültür devrimi yıllarında burjuva kültür emperyalizminin simgesi olarak gösterilen Beethoven'in dokuzuncu senfonisini hem de Çinli çalgıcılarla ve şarkıcılarla birleşerek çaldığında, daha da ötesi, Amerikan bayrağını yücelten bir marşı, "Stars and Stripes Forever"i dinlettiğinde, Çinli dinleyicilerin coşkun kıvancı yüzlerinden okunuyordu.

Bir devrim ülkesinde daha sanat kültürünün nereden nereye gittiğini, bilinçli amacı bu olmamakla birlikte, batıda müzik sanatının yönelişini koşullayan köhnemiş değerlerin Çin'e egemen oluşunu belgeleyen bir filmin adı çok iyi anlatmaktadır: *Mao'dan Mozart'a.*

TÜRLÜ ÜLKELERDE MÜZİK

Bu bölümde, bundan önce sözü geçmemiş olan ünlü çağdaş bestecilere, uyruğu oldukları ya da doğdukları ülkelere göre ayrılmış bölümlerde değineceğiz.

Almanya'da günümüzün en saygın bestecilerinden biri olan Carl Orff (1895-1982) ilkel müziğe yönelmiş, yalın ritmler ve melodilerle dinleyici üzerinde büyük bir etki gücü sağlayan bir müzik yazmıştır. *Carmina Burana* kantatı ya da *Die Kluge* (Akıllı Kız) operası Orff'un üslûbunu en iyi simgeleyen yapıtlar arasında gösterilebilir. Orff hem de çocukların müzik eğitiminde ritme dayanan bir eğitim yönteminin kurucusudur ve bu yöntem yurdumuzda da uygulanmıştır.

Carl Orff, müziğinin aşırı yalınlığıyla, Nazi Almanya'sında büyük ün kazanmış, sanatların evrimine karşı tutumuyla Alman müzik kültürünü kuraklaştıran Üçüncü Reich'ın gözbebeği olmuştu. 1945'ten sonra, öbür Avrupa ülkeleri gibi, Almanya da bırakılan yerden başlayıp ileri atılımlara giriştiyse de ancak iki bestecinin önderliğiyle uluslararası düzlemde bir yer edindi. Bu iki önderden başta gelenin, Stockhausen'in, yaratıcı kimliğine bundan önce (elektronik müzik bölümünde) değinmiştik. Öbürü, Hans Werner Henze (1926), Stockhausen'in gölgesinde kalmış olmakla birlikte, önceki kuşağın Werner Egk, Wolfgang Fortner ya da Boris Blacher'lerinden, kendi kuşağının Giselher Klebe ya da Wilhelm Killmeyer'lerinden, genç kuşağın Aribert Reimann, Johannes Fritsch, Peter Ruzicka ya da Manfred Trojahn'larından önemi daha yüksek bir yaratıcıdır.

Önceleri dizisel yolda yazan Henze, sonra özgür bir anlatım amacıyla bu yolu bırakmıştır. *Boulevard Solitude, Elegy for Young Lovers* (Genç Sevgililer İçin Ağıt), *Der Junge Lord* (Genç Lord) gibi operalarıyla uluslararası bir ün kazanmış, 1960'ların sonlarına doğru, öğrenci ayaklanmalarının da etkisiyle, politik konuları müziğinde yansıtmaya başlamış, 1968 yılında

Che Guevara'ya ağıt olarak bestelediği *Das Floss der Medusa* (Medusa'nın Salı) adlı oratoryosunun Hamburg'da karşılaştığı tepkileri yanıtlamak amacıyla, bariton ses ve orkestra için bir de *Versuch über Schweine* (Domuzlar Üzerine Deneme) adlı bir yapıt bestelemiştir. Verimli bir besteci olan Henze'nin politik konulu yapıtları, bu tür müziğe özellikle yaraşık sayılması gereten ileri, özgür, zengin ve ustalıkla kullanılmış bir müzik diliyle bestelenmiş olmakla birlikte, bu yapıtların sözleri, ulaştırdıkları politik bildiriler, anlaşılmak için okunması gereken, yer yer polemiğe de yönelen, müzikle birlikte dinlendiğinde kavranması güç özellikler taşırlar.

Hanns Eisler, Paul Dessau ve özellikle Kurt Weill (1900-1950), Alman politik müziğinde Henze'nin öncelleridir. İlk yapıtlarında, Schoenberg ve Mahler etkileri yoluyla da yansıyan anlatımcı *(expressioniste)* yanını ortaya koyan Weill, en başarılı müziklerini Bertolt Brecht'le işbirliği ederek bestelemiştir. Bunların arasında *Der Dreigroschenoper* (Üç Metelik Operası, 1928) ve özellikle operanın politik konulara ne denli uygun bir ortam olduğunu büyük bir başarıyla tanıtlayan *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Mahagonny Kentinin Yükseliş ve Çöküşü, 1927-1929) üstün önemde yapıtlardır. Nazi'lerden kaçıp Amerika'ya sığınan Kurt Weill orada bir Broadway ve Hollywood bestecisi olmuş, her biri sınırlı bir başarıya ulaşmakla birlikte hoşa giden birkaç ezginin ötesinde kalıcı değer taşımayan müzikli oyunlar yazmıştır.

Ömrü boyunca hem dizisel müzik yazmış, hem, politik inançları gereği, yalın şarkılar bestelemiş, hem de ikisi arası yapıtlar vermiş olan Hanns Eisler (1898-1962) de Brecht'in birçok oyunu için sahne müziği yazmıştır. Schoenberg'in öğrencisi olan Eisler, 1920'lerin Almanya'sında politik sanat yolunda ilerlerken, Nazi boyunduruğundan kurtulmak için, 1933 yılında Amerika'ya sığınmış, bir süre Hollywood'da Charlie Chaplin'in müzik yardımcısı olarak çalışmış, öğretmenlik de yapmış, ne ki politik geçmişi Amerika'da kalmasına olanak vermemiştir. 1948'de Avrupa'ya dönen Eisler, Doğu Almanya'nın "resmi" bestecisi durumuna yükseltilmiştir.

Nazi Almanyası'ndan kaçan bir başka besteci, Paul Dessau (1894-1979), 1930'larda ve savaş yıllarında Amerika'da yaşamış, sonra Doğu Berlin'de Brecht'le işbirliği edip yazarın oyunlarına müzikler bestelemiştir. Bu ara, askeri diktatörlükleri yeren *Das Verhör des Lukullus* (Lukullus'un Duruşması) adlı operası, Doğu Almanya'da yasaklanmış, sansürden geçtikten sonra *Die Verurteilung des Lukullus* (Lukullus'un Yargılanması) adını almıştır. Gençliğinde dizisel yöntemlerle yazan Dessau, sonra yalın bir yazı türüne yönelmiştir.

Gençliğinde çevresinin toplumsal konularına yabancı kalmayan, sonra Nazi Almanya'sından uzaklaşıp bir süre Viyana'da Anton Webern'le çalışan, bunun ardından Kudüs'te, konservatuarda, müzik kuramı öğretmenliği yapan, sonuçta da Amerika'ya yerleşen önemli bir Alman besteci, Stefan Wolpe (1902-1972), ömrünün son yıllarında New York'ta, özellikle

Colmbia Üniversitesi'nin çağdaş müzik konserleri çevresinde yüceltilmiştir. Tonal ve tonal yazıyı bağdaştırma yolundaki birçok yapıtı özellikle ölçü değişikliklerine dayanan bir çapraşıklık ve seslendirme güçlüğü gösterir. Wolpe de Brecht'in oyunları için müzik bestelemiştir: 1953 ve 1960 yıllarında, yazarın birer oyunu için bestelediği müzikler.

İkinci savaştan sonra yükselen Alman bestecileri arasında, birçok yapıtında özel yetisini tanıtlayan Bernol Alois Zimmerman (1918-1970), yıldızı uluslararası düzeyde parlamaya başladığı sıralarda kendini öldürmüştü.

* * *

Öbür ülkelerin müziklerine değinmeden önce, John Cage'in, bir Hollandalı bestecinin sorusunu nasıl yanıtladığını analım.

Hollandalı'nın sorusu: "Amerika'da, geleneklerin o denli uzağında, bestelemek güç gelmiyor mu size?"

Cage'in yanıtı: "Hollanda'da, geleneklerin o denli yakınında, bestelemek güç gelmiyor mu size?"

Bu söyleşinin iki yanında da gerçek payı olduğu görüşündeysek, geleneğin artık bir yere, bir bölgeye, bir ülkeye bağlı bulunmadığını, evrenselleşmiş olduğunu tanımak zorunda kalabiliriz.

Yer önemli olmadığına göre, zaman da mı değildir?

1945 yılında, ikinci savaş sona erdiğinde, çağdaş Viyana okulunun üç büyük önderinden biri, Alban Berg, öleli ancak on yıl olmuştu; öbürü, Anton Webern henüz yaşıyordu (birkaç ay sonra, bir Amerikan askerinin kurşunuyla, öldürülmek üzere); üçüncüsü, baş önder Arnold Schoenberg, daha altı yıl yaşayacaktı. Oysa, geleneğe hem yer, hem de zaman bakımından böylesine yakın Avusturya, kırk yılı aşkın bir süredir henüz bir büyük besteci yetiştirememiştir. Bu gözlemin ışığında, batı sanatının bundan böyle yer ve zaman tanımayan evrenselliği açısından, bir büyük bestecinin artık "coğrafi rasgelişle," yeryüzünün herhangi bir ülkesinde yetişebileceğini öne sürmekte sakınca görmeyebiliriz. Ancak, yetişen bestecilerin hem de evrensel düzlemde duyurulmalarını, değerlendirilmelerini büyük ölçüde engelleyen koşulların varlığını ve bunların yok edilmesi gerektiğini de bilmek zorundayız.

* * *

Avusturya'da Viyanalı üçlerin başlıca izleyicisi Ernst Krenek (1900), Nazi yılları başladığında Amerika'ya yerleşmiştir. Krenek türlü üslûplar denemiş, önceleri romantik bir yolda yazmış, sonra caz etkisinde yazmış, sonra romantizme dönmüş, ortaçağ müziğiyle de ilgilenmiş, sonuçta dizisel yola girmiştir. Caz etkisindeki operası *Jonny Spielt Auf!* (Jonny Oyunu Yönetiyor), bu türün en yüzeysel, en çirkin örneklerindendir ve bugün pek seyrek oynanır; bununla birlikte gününde, 1920'lerin sonuna doğru, Krenek'e

büyük ün sağlamıştır. Krenek gibi Amerika'ya yerleşen, orada öğretmenlik yapan, hem de Hollywood'ta film müziği bestecisi olarak çalışan Ernst Toch (1887-1964), Alman romantismine dayanan, orta dinleyicinin anlamakta güçlük çekmemesi gereken besteler yazmıştır. Savaştan sonra adları duyulan Avusturya'lı besteciler arasında operalarıyla uluslararası ölçüde pek de büyük olmayan bir ün kazanmış Gottfried von Einem'in, hem de orkestra yönetmeni olarak bilinen Michael Gielen ve Friedrich Cerha'nın adları anılabilir

İsviçre'de eski kuşağın ulusal bestecileri arasında başta, besteciliğinden çok ritmik jimnastik yöntemlerinin kurucusu Jacques Dalcroze (1865-1950) ile halk müziği biçimlerini geleneksel sanat müziğinin büyük biçimleriyle uzlaştıran Gustave Doret (1866-1943) gösterilir. Sonraki kuşaktan Hindemith, Roussel ve Honegger etkilerini müziğinde birleştiren Conrad Beck (1901) ve ünü İsviçre sınırlarını aşmış Frank Martin (1890-1974) İsviçre'nin kalburüstü bestecileri olarak sayılabilir. Hiçbir devrimci yanı olmayan bir üslûpta yazmaya başlayan Martin sonraları atonal ve dizisel yöntemleri benimsemiştir. Avrupa uygarlıklarının kavşağı İsviçre, tek bir büyük besteci bile yetiştirmiş sayılamaz.

Belçika'da Jean Absil (1893-1974) çağdaş Viyana okulunun getirdiği yeniliklerle etkilenmiş, çarpıcı yanları olan bir müzik yazmıştır. İkinci savaş sonrasının uluslararası öncü müziğinde adı bir süre en çok geçen besteci Henri Pousseur (1929) olmuştur. Onun ardından gelen genç Belçikalı besteciler arasında Philippe Boesmans, Pierre Bartholomée, Lucien Goethals ve Leo Kupper'in adları anılabilir.

Hollanda'lı besteciler arasında on beşinci yüzyılın Felemenk bestecilerinin çokses ustalığını sürdürmeye çalışan ve müziği, başka yanlarıyla değilse bile, çokses yapısı ustalığıyla ilgi çeken Willem Pijper (1894-1947) ile öğrencisi Henk Badings'in (1907) adları verilebilir. Badings elektronik müzik alanında sınırlı bir ün kazanmışsa da seçkin bir yapıt vermiş değildir. Genç kuşağın bestecileri (Wim de Ruiter, Diderik Wagenaar, Jan Willem Van Dormolen, vb.) henüz uluslararası düzlemde Hollanda'ya bir yer sağlamış değillerdir.

İsveç'te Hilding Rosenberg (1892) Schoenberg etkisinden yararlanarak geleneklere körükörüne bağlanmaktan kurtulmuşsa da, verimliliğine ve yapıtlarının sağlam işçiliğine karşın, çağdaş müzik kürsüsünde önemli bir söz söylemiş değildir; hiçbir yanıyla, bir ilerici olarak da tanıtılamaz. Türlü ortamlarda müzik 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 klasikçiliğin İsveç'teki başlıca simgesi olarak gösterilebilir. Daha ileri bir üslûpta yazan Lars-Erik Larsson (1908) ileri bir dil ile yeni-klasik ve yeni-romantik eğilimleri birleştirmiş bir bestecidir

Yaşarken, İsveç'in ilerici müziğinin sözcüsü durumunda olan Karl

Birger Blomdahl (1916-1968), bu ülkenin bestecileri arasında kendine özgü bir müzik yazmakta en ileri gitmiş besteci olarak tanıtılabilir. Yeni-klasik müziğin, özellikle Hindemith'in etkisi yanında dizisel yöntemleri kendi kişiliğine sindirmiş ve ayrık nitelikleri olan bir dile ulaşmıştır.

Danimarka'da çağdaş okulun kurucusu ve en önemli bestecisi Carl Nielsen (1865-1931) uzun bir süre tanınmışlığı gereksizce sınırlı kalmış bir besteciydi. Çağımızın büyük yaratıcıları arasında ön saflarda bir yer edinmeye hak kazanmış olan Nielsen'e gösterilen ilgi 1960'lardan bu yana yükselmeye başlamış ve özellikle senfonileri bu bestecinin üstün yaratıcılığını ortaya koymuştur. Sonraki kuşağın bestecileri arasında Niels Vigo Bentzon (1919) yeni klasikçilikten diziselliğe uzanan türlerde bestelemiştir; onun yanında Knudage Riisager (1897-1974) Fransız okulunun, özellikle Roussel ve Milhaud'nun etkilerini yansıtmıştır.

İngiltere'de Benjamin Britten (1913-1976) bugün özellikle *Peter Grimes* gibi, *The Turn of the Screw* (Vidanın Dönüşü) gibi operalarıyla ün yapmış bir bestecidir. Britten'i, Purcell'den bu yana, İngiltere'nin en önemli opera bestecisi saymak gerekir. Operaları, alışkanlıklara çok bağlı ve çağdaş müziğe yönelmek istemeyen opera kurumlarının bile dağarlarında yer alır. Opera dışındaki yapıtlarının değeri ve önemi büyük inişler çıkışlar gösterir. "Gençlere Orkestra Kılavuzu" ya da *Ceremony of Carols* gibi yapıtları büyük ün kazanmıştır. Savaşa karşı güçlü bir manifesto etkisi bırakan *War Requiem*'in önemli bir yapıt olduğu yadsınamaz

Britten'in öğretmeni Frank Bridge (1879-1941), özellikle 1920'den sonra yazdığı yapıtlarla, çok daha iyi tanınması gereken bir bestecidir. 1922 yılında bitirdiği ve 1918 yılında Fransa'da savaş alanında ölen İngiliz bestecisi Ernest Bristowe Farrar'ın anısına sunduğu piyano sonatı, Bridge'i yerel bir İngiliz bestecisi olmaktan çıkarıp çağdaş müziğin evrensel düzlemde önemli yaratıcılarından biri olarak saptamıştır. Bu yapıtında besteci, savaşın korkunçluğu karşısındaki karamsarlığını Berg ve Schoenberg'in anlatımcılığını andıran bir dille sunmuştur.

Olağanüstü karmaşıklıkta piyano müziği yazmış ve yazdıklarını kendi çalmış, özel durumda bir besteci, Kaikhosru Sorabji (1892), uzun yıllar müziğinin seslendirilmesini yasaklamıştı. Yayınlanmış yapıtlarının çalınması engellenemez idiyse de, biraz da bu yasağın etkisiyle, Sorabji'nin müziği pek az tanınır. Bu ara, *Opus Clavicembalisticum* adlı piyano yapıtının çalınmasının, yaklaşık dört saat sürdüğünü belirtelim.

Öbür İngiliz bestecileri arasında, eski İngiliz madrigallerine yönelmiş olmasının sonucu bir çokses ustası olarak sivrilen Michael Tippett'in (1905), ikinci savaş sonrasının öncü müziği alanında İngiltere'nin adını duyuran Peter Maxwell Davies'in (1934) ve politik içerikli besteleriyle özel bir saygınlık kazanmış olan Cornelius Cardew'nun (1936-1981) adları sayılabilir.

İtalya'da Gian-Francesco Malipiero (1882-1973), Rossini Verdi-Pucci-

ni geleneğine sırt çevirmiş, eski İtalyan müziğinden, hem de İtalyan edebiyatı ve plastik sanatlarından esinli bir müzik yazmıştır. Bütün ortamlarda besteleyen Malipiero, önceki yüzyılların İtalyan operasına kıyasla çok daha yeğin bir dramatik gerçekçiliği olan yapıtlar vermiş, oda müziklerinde ve senfonilerindeyse, geleneksel biçimlere bağlılık yerine, izlenimci bir tutumun dürtüsüyle, özgür biçimlere yönelmiştir. Malipiero ile aynı kuşaktan bir başka besteci Ildebrando Pizzetti (1880-1968) de birçok opera yanında koro müziği ve orkestra yapıtları bestelemiş, genellikle din konularından ve İtalya tarihi ile ilgili konulardan esinlenmiştir. Dili gerici olmadığı gibi devrimci de değildir. Aydınlık, saydam, mantıklı bir lirizm ile özelliğini kazanır.

Bir sonraki kuşağın bestecileri arasında Luigi Dallapiccola'nın (1904-1975) seçkin bir durumu vardır. Dizisel yazının yapıcı ögelerini eski İtalyan müziğinin, özellikle Renaissance bestecilerinin ve klasik öncesi ustalarının yorumundan çıkan sonuçlarla birleştiren Dallapiccola, *Hapishane Şarkıları* adlı koro ve çalgılar için yapıtının ya da keman ve orkestra için *Tartiniana*'sının da gösterdiği gibi, dengeli, anlatım aşırılıklardan kaçınan, uslu bir müzik yazmıştır.

Görülüyor ki, İtalya artık egemenliğini opera alanında sürdüren bir ülke olmaktan çıkmıştır. Rossini'lerin, Verdi'lerin, Puccini'lerin çağı sona ermiştir. Ne ki, ikinci savaşın sonundan bu yana seslerini duyuran besteciler, İtalyan müziğini yeni bir yüksek düzeye ulaştırmışlardır. Bunlardan Luciano Berio (1925), gerek elektronik müzik alanında verdiği *Momenti, Visage, Thema* gibi yapıtlarıyla, gerekse insan sesi ve çalgı müzikleriyle büyük bir şöhrete ulaşmıştır. 1960'ların sonlarına doğru adının yaygınlaşmasıyla bestelerinin niteliklerinde belirli bir düşüşün koşut olarak ilerlediği Berio'nun yanında daha çok orkestra yöneticisi olarak tanınan Bruno Maderna (1920-1973), 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 elektroik müzik çalışmalarından biri olan, Studio di Fonologia'yı kurmuş ve yönetmişlerdir.

İkinci savaş sonrasının öbür İtalyan bestecileri arasında, önceleri Webern etkisinde arı, yalın bir müzik yazan Luigi Nono (1924), sonraları daha yoğun, daha karmaşık dokulu kuruluşlara yönelmiş, hem de yapıtlarının politik bildirileriyle bu türün ileri gelen bestecilerinden biri olma durumuna yükselmiştir. Bu bestecilerin yanında adı ve müziği seyrek duyulan Niccola Castiglioni (1932), doku, çizgi, yeğinlik, boşluk, gerginlik, gevşeme gibi yapı ögelerini olağanüstü duyarlığının ürünü bir ustalıkla ve etki gücüyle kullanmış bir yaratıcıdır. Ondan daha da az bilinen, ama yıldızı parlamaya yüz tutan Giacinto Scelsi (1905), Schoenberg etkisiyle tonalite bağlarının dışında müzik yazmaya başlamış, sonra Avrupa dışı ülkelerin,

özellikle doğu ülkelerinin ses ve ritm dizileriyle ilgisinin sonucu, kendine özgü bir besteleme dizgesi geliştirmiştir.

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 yöneten rejimin ileri müziğe engel sayılmış bir tutumu örneklemesi bakımından Polonya'nın bir "avant garde" okul çıkartması ve uluslararası müzik sahnesine egemen durumlardan birine geçmesi beklenmedik bir olay diye görülebilir. Özellikle Krzystof Penderecki'nin (1933) müziğiyle ve Varşova radyosunda kurulan deneysel müzik 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 çözümsel bir yaklaşımla belirebilecek bağlarla bağlıdır. Ne var ki Penderecki, 1950 ve 60'lar boyunca, tını araştırmalarına, ses akımlarına, yarım sesten dar aralıklarla biçimlenen kümelere, yeğinlik karşıtlıklarına dayanan ve *Threnos, Fluorescences, Dies Irae* gibi yapıtlarla örneklenen ilerici yazısından 1970'den bu yana geri dönmüş, biraz da batı Avrupa ve hele Amerika'nın tutucu çevrelerinde ün ve saygınlık kazanmak gibi çıkarcı bir amaçla, on dokuzuncu yüzyıl Alman müziği türü bir yeni romantizme yönelmiştir. Öte yandan, önceleri, Polonya müzik geleneğinin pek de önemli sayılmaması gereken bir bestecisiyken 1955'ten bu yana büyük bir gelişme gösterip "Henri Michaux'nun Üç Şiiri" gibi, yaylı dörtlü gibi, viyolonsel konsertosu gibi yapıtlarıyla öncü müziğin en önemli yaratıcılarından biri durumuna yükselen Witold Lutoslawski'nin (1913) sanatı, gelenek kavramının üstü kapalı ve öznel açıdan yapılmış yorumuna bir övgüdür. Bu iki besteci yanında çok az tanınan, ama küçümsenmemesi gereken bir başka Polonyalı besteci, Boguslaw Schäffer (1929), özellikle, seslendiriciye büyük yorum özgürlüğü tanıyan grafik nota yazısıyla ilgi çeker.

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 değerlerindeki gelenek kalıntılarının yok edilmesinin ve ses yığınlarının ögelerinin seçilmez duruma getirilmesinin baş temsilcisi olarak tanınmış, böylece Macaristan'ın Bartok'tan bu yana en önemli bestecisi kimliğini taşımaya başlamıştır. Yeni kuşağın György Kurtağ ve Zsolt Durko gibi üyeleri, Macar müziğinin ilerici müzik yolundaki evrensel çalışmalara katkısını sürdürmektedirler.

Çekoslovakya'da Bohuslav Martınu (1890-1959) en azından bu ülkenin önceki büyük bestecilerinin, Smetana'nın, Dvorak'ın, Janacek'in katında bir yaratıcıdır. Ulusal konulardan ya da yurdunun halk müziğinden esinli bir müzik yazmamış olmasından dolayı, bir ulusal besteci olarak anılmazsa da, müzik dışında, yurtsever çalışmaları nedeniyle Nazi'lerin kara

listesine geçmiş olması onu bu seçkinliğe ulaştırmıştır. Martinu, Fransız müziğinin, özellikle öğretmeni Roussel'in etkisinde kalarak evrensel artamlarıyla seçkinleşen bir kişisel dil geliştirmiştir.

Yirminci yüzyılın en önemli dil yeniliklerinden birini geliştiren Alois Haba'nın (1893-1973) müziği 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 müziğinin çalınması, 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 yaylı çalgılar için yazdığı yapıtlarda da denemiştir. Başka ülkelerde bu alanda yapılan ve pek yaygın olmayan deneyler sözkonusu olduğunda Haba'nın adı çoğunlukla anılmaz bile.

Çekoslovakya'nın genç bestecileri arasında Milan Slavicky (1947) hem yapıtlarının etkenliğiyle, hem de yeni Çek müziğinin bir sözcüsü olarak çalışmalarıyla seçkinleşmektedir.

Romanya'nın adı evrensel düzeyde henüz hep George Enesco (1881-1955) ile anılır. Batı Avrupa'da çalışan birkaç Rumen bestecisi bu ülkenin müzik sanatını çağdaş alanda yeniden örnekleme yolunda henüz önemli bir katkıda bulunmuş sayılamazlar. Bulgaristan'sa özellikle, Fransa'da çalışan, Fransız uyrukluğuna geçmiş bir besteci ve müzik eleştirmeniyle, André Boucourechliev (1925) ile bilinir. Yugoslavya'ya gelince, bu ülkenin üç müzik elçisinin, Milko Kelemen (1924), Ivo Malec (1925) ve Vinko Globokar'ın (1934) besteleri, batı Avrupa'nın çağdaş müzik çevrelerinde bir yaygınlığa erişmiştir. Bunlardan Ivo Malec, Fransız elektronik müziğine önemli katkılarıyla özel bir seçkinlik kazanmıştır.

Yunanistan, çalışmalarını Fransa'da sürdüren (ve bundan önceki bölümlerden birinde sözünü ettiğimiz) Xenakis'le adını evrensel çapta duyurmuştur. Batı yöntemlerine göre eğitimin uygulandığı Yunan konservatuarlarının kurucusu Manolis Kalomiris'in (1883-1962) ya da Schoenberg'in öğrencisi Nikos Skalkotas'ın (1904-1949) adları ansiklopedilerde, besteleri belgeliklerde gömülüdür. Pop müziği türünde parçalarıyla ve film müzikleriyle büyük ün kazanmış iki besteci, Manos Hacıkadis (1925) ile Mikis Teodorakis (1925) sanat müziği dalında da yapıtlar vermişlerse de bunların önemi genellikle pek büyük değildir. Özellikle politik müzik alanında uluslararası çapta tanınan Teodorakis, halk müziği türlerine öykünen, bununla birlikte üstün bir melodik yaratış yetisi taşımayan, yalın ve yüzeysel besteleriyle kazandığı ünü doğrulamış olmaz. Gene de, Pablo Neruda'nın şiirleri üzerine yazdığı *Canto General*'i, çağdaş sanat müziği tutumuna yönelen, etki gücü yüksek bir yapıttır.

Atlantiğin ötesine gelince, Meksika'nın en önemli bestecisi sayılan Carlos Chavez (1899-1978), Meksika Hintlilerinin müziği konusunda yaptı-

ğı incelemelerin sonuçlarından kendi de yararlanmış, böylece folklora dayanan bir ulusal Meksika müziğinin kurucusu olmuştur. *Sinfonia India*'sında Chavez, yapıtın orkestrasında, Hintlilerin vurma çalgılarını da kullanmıştır. Genellikle Chavez'in müziği, kuru, asık suratlı, kötümser bir müziktir. Adı yeterince duyulmamış bir başka Meksikalı, Silvestre Revueltas (1899-1940), yurdunun halk müziğinin ilkel özünü kendi güçlü kişiliğiyle birleştirmiş olağanüstü bir yaratıcıydı.

Castro Küba'sı, ilerici sanat müziğini örtbas etmemiş bir sosyalist ülke olarak seçkinleşmiştir. İkinci savaş sonrasının öncü müziği alanında deneysel çalışmaları olan, gitarcı olması nedeniyle de bu çalgıya zengin bir dağar sağlayan Leo Brouwer (1939) hem de Küba'da yeni müziğin gelişmesinde görev almış bir bestecidir.

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 müziğine dayanan, Brezilya doğasının, özellikle Amazon ormanlarının izlenimlerini yansıtan bu müzik, bestecinin olağanüstü yaratış artamlarıyla, çağımızın müziğinin kalburüstü değerleri arasında bir yer almıştır. Bach'ın müziğindeki yapı özelliklerinin verdiği izlenimlerin Brezilya halk müziğiyle birleştiği *Bachianas Brasileiras* adını taşıyan, orkestra ya da oda müziği topluluklan için yazılmış yapıtlar dizisi ve bunlar gibi *Choros*'ları, Villa Lobos'un sayısı iki bine yaklaşan, hepsi aynı değerde olmayan, fakat en başarılılarında yaratıcısının "deha" sözcüğüyle anlatılabilecek niteliklerini yansıtan yapıtlarının en tanınmışlarıdır. Daha genç Brezilyalı besteciler arasında henüz Villa Lobos yanında adı anılacak çapta bir yaratıcının adı duyulmuş değildir. Güney Amerika'nın düş ülkelerde müziği arasıra çalınan bestecileri arasında Arjantinli Alberto Ginastera (1916-1983), müziğinin yüzeysel çekiciliğiyle, büyüyecek bir ün kazanmıştı.

Uzak doğu ülkelerinin bestecileri arasında İsang Yun (1917) Almanya'daki çalışmalarıyla Kore müziğini 'hem de bu müziğin batı yoldamlarıyla birleştirimini yaparak) evrensel düzeye sunmuştur. Japon bestecileri arasında Toru Takemitsu (1930), Debussy, Messiaen ve Webern etkilerini, sırası düştüğünde de elektronik yoldamları, Japon müziği ögeleriyle birleştirmiş, bestelerinin ozansı nitelikleriyle ikinci savaş sonrası Japon müziğinin önderi durumuna yükselmiştir.

TÜRKİYE'DE BESTECİLİK

Türkiye'de Tazimat'tan bu yana özellikle aydın çevrelerde batının sanat müziğiyle iyi niyetli bir ilgilenme çoğunlukla gösteriş düzeyinde kalmış, toplumda batı müziğine karşı dirençli ilgisizlik süregelmiştir. Atatürk devriminden önce batı yöntemlerine uygun bir müzik eğitimi sağlayan tek bir kurum yoktur. Gerçi sarayda, haremlık ve selâmlık bölümlerine ayrılan

oda orkestraları kurulmuştu ve harem orkestrası, yönetmeniyle birlikte, üyeleri yalnız kadın olan bir topluluktu; ne var ki bu orkestranın üyelerinin yöntemli olarak yetiştirilmeleri yolunda hiçbir olumlu eylem gösterilmemişti. Atatürk devrimine varana kadar da Türkiye'de batının sanat müziği çerçevesi içinde müzik yazan, adı anılmaya değer tek bir besteci yetişmemiştir.

Cumhuriyetten sonra Atatürk'ün önderliğiyle batı yöntemlerine uygun bir müzik eğitimi yolundaki çalışmalar birdenbire hızlanmış, Devlet Konservatuarı kurulmuş, dış ülkelere öğrenim için genç müzikseverler gönderilmiş, aralarında yaratış yolunu seçenlerin de yetişmesi sağlanmıştır. 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 müziğiyle ve "klasik" denen Türk müziğiyle 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, bu yapıtın müzik ile ilgili artamlarından çok seçtiği konunun ilginçliğiyle ilgi gördüğü saygınlığa hak kazanmıştır. Saygun asıl, 1958 yılında Washington'da Juilliard Dörtlüsü'nce ilk çalınışı yapılan ikinci yaylı dörtlüsüyle 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 (1904-1985) yerli konuları Fransız müziğine özgü bir dil ile anlatmıştır. *Karagöz* orkestra süiti ya da Fatih senfonik şiiri bestecinin yerli konulara olan eğiliminin tanıtlarıdır; buna karşı en başarılı yapıtlarından olan *Colloque İnstrumental* doğrudan doğruya Fransız etkisinde, genellikle Ibert'in müziğini andıran bir yapıttır. Beşlerin öbür üyelerine gelince, eğitimini Paris'te Nadia Boulanger yanında gören Ulvi Cemal Erkin (1906-1973) etki ögesini, Anadolu ritmlerinin ve melodilerinin çarpıcılığında bulur. Bestecilik öğrenimini Viyana'da Josef Marx'ın öğrencisi olarak yapan Ferit Alnar (1906-1978) da folklorun çekiciliğine güvenir. Viyana ve Prag'da yetişen Necil Kazım Akses (1908) yerli gereçleri çoğunlukla, yazısma kişiliğini sağlayan 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 (1910-1987), beşlerle aynı kuşaktan olmakla birlikte, gereksizcesine az tanınır. O da gereçlerinde halk müziğinden ya da "klasik Türk müziği" denen müzikten yararlanan bir besteci olmakla birlikte, yüzeyde kalmış bir ulusçuluğun saplantılarından uzak durması, çoğunlukla klasik biçimlere bağlı kalarak öznel bir anlatım araması onu bir bağımsız diye tanıtmıştır.

Bir sonraki kuşağın ileri gelen iki bestecisi, Bülent Arel ile İlhan Us-

manbaş'tır. Müzik öğrenimini Ankara Devlet Konservatuarında Necil Kâzım Akses'in öğrencisi olarak gören Bülent Arel (1919), aydın, uyanık, araştırıcı bir müzikseverdir. İlk eserlerinde bir yandan yüzyıl dönemeci Fransız müziğinin (Fauré, Ravel...) öte yandan Stravinski ve Şostakoviç'in birbirleriyle çelişik etkilerinin altındadır. Sonra dizisel müziğe yönelmiş, aynı sıralarda elektronik müziğin olanaklarıyla ilgilenmeye başlamış, 1959'da aldığı bir Rockefeller bursunun yardımıyla New York'a giderek Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde bu ortama önemli katkılar sağlayan yapıtlar bestelemiş, ne ki sonradan, gözden uzak bir üniversitede (New York Stony Brook üniversitesinde) öğretim görevi almasının da etkisiyle adı ve müziği geniş çevrelerde neredeyse duyulmaz olmuştur.

Dizisel yolda çalışmış olan İlhan Usmanbaş (1921) Devlet Konservatuarında Adnan Saygun ve Ferit Alnar'ın öğrencisiyken, yeni-klasik yolda, Bartok, Stravinski ve Hindemith etkileri taşıyan, bir konservatuar öğrencisinden beklenmeyecek olgunlukta yapıtlar vermişti. Fromm ödülünü kazanan ve Amerika'da plağı yayınlanan yaylı dörtlüsü bunlardan biridir. Daha sonra, özellikle Amerika'da Luigi Dallapiccola ile çalıştıktan sonra yazdıkları, 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 kalmaktan kaçınan, evrensel aşamalardan öteye giden bir dil sunmuyorsa bile, dünyada olup bitenleri "günü gününe" izleyen, kendi deyişine, kendi kişiliğine sindirip sunan Usmanbaş, müziğinin dış ülkelerde kazandığı başarıyla, yeryüzü çapında bir Türk bestecisi olma durumuna yükselmiştir.

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 Oratorosu* ile, geniş ölçüde seçtiği konuların etkisinden yararlanan bir ün kazanmıştır. Aynı kuşağın üyesi Ertuğrul Oğuz Fırat, "resmi" bestecilerin adlarını ve müziklerini duyurma olanaklarından yoksun olması nedeniyle sesini pek sınırlı ölçüde duyurabilmiştir. Yıllar yılı ceza yargıcı olarak bir meslek hayatı sürdüren Fırat (1923), belki biraz da profesyonel müzik çevrelerinden uzak kalmanın etkisiyle, kişisel bir anlatıma ulaşmış bir bestecidir. Hem de ozan, ressam ve üstün değerde bir müzik denemecisi olan Fırat, gerçek bir sanatçı olarak kimliğini saptamıştır.

Bir sonraki kuşağın bestecileri, Türk müziğinin 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. Geleneksel Türk müziğinden, bu ara özellikle halk müziğinden, tutucu yoldamlarla yararlanmaya yeniden yönelen, evrensel sayılan bir dille yanaşıldığında bile bunu köhnemiş bir yolda gerçekleştiren bu üçüncü kuşak, genelde, Türk sanat müziğinde bir geriye

dönüşü örneklemiştir. Gerçi bir İlhan Baran Türk halk müziğinin ritm değerlerini kakışmalara dayanan ilginç, özgen ve ileri bir yolda yorumlamıştır; devlet çatısı dışında besteleyen ve bağımsızlığı nedeniyle hemen hemen hiç tanınmamış bir Ali Doğan Sinangil, ikinci savaş sonrasının evrensel öncü müziğinin yoldamlarıyla ilgilenip o yolda çalışmalar yapmıştır. Ama, tümüyle, Usmanbaş-Arel kuşağının ardından gelen besteciler, Türk sanat müziğini ileri bir aşamaya götüren bir "okul" kurmuş değillerdir.

Ayrık durumdaki bağımsızların tüm mutsuzluğu yanında, devlet çatısına sığınmış besteciler böyle bir korunağın sağladığı mutluluğa erişmiş sayılabilirlerse de, Türk bestecisini gene de mutsuzlaştıran nedenler arasında, hem Türkiye içinde, hem de özellikle dış ülkelerde tanınma sorunu başta gelir. Bir avuntu sağlayabilirse, şu ya da bu Türk bestecisinin yeryüzü çapında, diyelim ki Yeni Zelandalı bir Douglas Milburn'den ya da İzlandalı bir Pall Isolfson'dan, nitekim pek çok ülkenin sayısız bestecisinden, daha iyi tanındığını söyleyebiliriz.

SANAT MÜZİĞİNİN SONU MU?

Türkiye'de sanat müziği bestecilerinin azlığı olsun, aralarında ilerleyen bir müziğin diline ve gereçlerine yönelenlerin daha da azlığı olsun, sanat müziğinin bütün dünyada gitgide yitirmekte olduğu geçerlik açısından bir gerçekçi durum gibi görünüyor.

Türkiye'de nitekim, batının sanat müziği yolunda yaratan bestecilere hiçbir gereksinme duyulmadığı gerçeği artık tartışılmaz biçimde ortadadır. Ya başka ülkelerde durum nedir? Başka ülkelerdeki durumun, Türkiye'dekinden temelde ancak pek az ayrıldığını belirtmek zorundayız. Onlarda sanat müziğine bir gereksinme 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 müziğinin gördüğü ilginin gitgide gerilemekte olduğudur.

Oysa kısa süreler için, bütünüyle sanat müziğinin olsun, bu bütünün içindeki özel kesimlerin (hele "modern" müziğin) olsun, yığınların ilgisine ulaştığının, bir "altın çağ" yaşamaya başladığının belirtileri görülmüştü. 1950'den bu yana ses çoğaltma dizgelerinden "klasik" müziğin büyük ölçüde yararlanması ve yığınlara ulaşmaya başlaması, bu geniş çaptaki iletimin içinde yeni müziğin, özellikle elektronik müziğin, kısa bir süre için, geçmişte "modern" müziğin hiçbir zaman ulaşamadığı bir yaygınlığa varması gibi. Gerçi "klasik" müzik oldum olası "popüler" müzikle başa çıkamamıştı ama, müziğin demokratlaşmasının neredeyse sanat müziğinin yararına da sonuçlar sağlayacağı yolunda umut veren örnekler eksik olmamıştır.

Derken, 1960 yılından sonra, "popüler" müzik beklenmedik bir yolda gelişmeye başladı ve bu gelişme, 1960'ların sonuna doğru, sanat müziğinin

köküne kibrit suyu ekecek orana ulaştı. Elvis Presley ile Bill Haley'nin yolunu açtığı "rock and roll" denen bir tür "popüler" müzik, The Beatles'da en büyük tecimsel başarısına ulaştı. Bununla da kalmadı, genç kuşakların, 1960'larda yaşı henüz otuza varmamışların simgesi oldu çıktı. Amerikan sığır çobanı müziğini ve zenci halk müziğini İngiliz vodvil ve operet gelenekleriyle, sonra da gitgide türlü müziklerle (Hint müziği, elektronik müzik, barok müzik, Varèse ve Ives gibi bireysel yaratıcıların müziği) birleştirmeye çalışan bu Liverpool'lu rok topluluğu, bütün bu müziklerin denektaşlarına göre değersiz sayılması gereken ürünler vermiştir

Beatles'ın açtığı yolu birçok topluluk izledi. Bunlar da rok müziğinin 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, Johan Strauss, Lehar ve Friml'den Gershwin, Kern ve Mancini'ye uzanan "eski moda" geleneğe bir katkıda bulunmuş sayılabilir.

Başta Beatles olmak üzere, bütün rok toplulukları, bir kuşağın simgesi olarak çelişik bir durumun içindedirler. Rok müziği, 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, rok müziğini bağrına basmıştır. Kurulu düzenin can kaynağı olan sermaye, plaklarının satışı milyonlarla sayılan Beatles'ı ve öbür rok topluluklarını yok bilemezdi. Nitekim, genç kuşağın tutkularını, saplantılarını, düşkünlüklerini olduğu gibi müziğini de işletmeye, kullanmaya başlamakta gecikmedi.

Popüler müziğin büyük bir evrensel yaygınlığa ulaşmasına ters oranda olarak sanat müziği gitgide yığınlar yanındaki ilginçliğini yitiriyordu. Bütün dünyada, radyolarda "klasik" müziğe ayrılan saatler gitgide azalmakta, bazı plak şirketleri "klasik" plak yayınlamaktan tümüyle vazgeçmeyi düşünmekteydiler. Bu gerileme hem de, sanat müziğinin bunca yüzyıllık geçmişi boyunca ulaşamadığı önemde gelişmelerin yer aldığı bir çağda olmaktaydı. Ne var ki müzik dinleyicilerinin gittikçe büyüyen bir çoğunluğu bütün bu gelişmelerden habersizdir. Giderek, "popüler" müzik dışında bir müziğin varlığının farkında bile değildir. Çünkü bütün iletişim ortamlarında sanat müziğine, hele yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki gelişmeler örnekleyen sanat müziğine verilen yer gitgide hiçe inmektedir.

Sanat müziğinin yok olmaya doğru gitmesi, kendilerini bu müziğin diriminden sorumlu sayanları özellikle eleştiricileri, eğitimcileri ve bir ölçüde bestecileri, şaşkınlık içinde, birbirlerini suçlandırmaya götürmüştür. Eleştirmenler eğitimcileri genç kulakları iyi müziğe alıştırma görevini yerine getirmemiş olmakla, eğitimciler eleştirmenleri kurulu düzenin sözcüsü olmaktan öte bir önem taşıyan ve yığın eğitimi açısından bir görev dolduran eylemlerde bulunmamış olmakla suçlandırmakta, arada bir de eleştir-

menlerle eğitimciler el ele verip besteciye, halkın benimseyebileceği müzik yazmış olmadığı için saldırmaktadırlar. Bestecinin ödevinin, halkın kolayca anlayacağı müzik yazmaktan çok ötelerde olduğu gerçeğini bir yana bırakırsak, eleştirmenlerin ve eğitimcilerin birbirlerini suçlandırırken öne sürdükleri dayanakların yersiz olmadığını görürüz. Popüler müzik yaygınlığı ve sanat müziğinin bu yaygınlık içinde yok olmaya doğru gitmesi her şeyden önce yeryüzü çapında bir eğitim başarısızlığının ürünüdür ve bunda hem eğitimciler, hem de öncelikle yığın eğitimcisi olarak görev doldurmaları gereken eleştirmenler suçludur. Müziğin demokratlaşmaya başlamasından bu yana, yalnızca, körleşmiş ve yozlaşmış alışkanlıkları sürdürmekten öteye gitmeden kurulu düzenin (orkestra ve opera kurumları, radyo istasyonları, plak şirketleri, konser düzenleyicileri) sözcülüğünü yapan müzik basını ve böyle bir düzenin değerlerini genç kuşaklara aktarmaktan ötesine akılları ermeyen müzik eğitimcileri, sanat müziğinin bugün içinde bulunduğu ve günün birinde ölümle sonuçlanabileceği anlaşılan bunalımın başlıca sorumlularıdırlar. Durum üzerinde gözlemler öne sürerken bile içinde bulundukları koşullanmadan sıyrılamayan bu kişiler, bunalımın nedenini, iyi müzik 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, müzik sanatının ilerleyişine yabancı, giderek düşman, müzik sanatını 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 silahlarla 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.

Kafaları tütsülenen, duyguları, coşkuları güdükleşen, beyinleri genç yaşta sulanmaya başlayan yığınların sözde aydın bir kesimine, çağdaş sanat müziği diye, nitekim, Steve Reich'ın, Philip Glass'ın, John Adams'ın sayısız ülkede izinden giden pek çok bestecinin "minimalist" ve (doğru dürüst tanımı bile yapılmamış) "new age" yaftalı müzikleri yaraşırdı. Büyük yığınlarsa, yeryüzü çapında, özellikle Amerika'dan kaynaklanan ve her bir ülkenin yerli "pop" müziğinde de yankılanan rok müziğinin tüm tutkusu içindedirler. Bu evrensel yaygınlığın boyutunu anlamak için, Sovyet Rusya'da "hayatın anlamını" rok müziğinde (hele "heavy metal" denen türde), dinde ve uyuşturucu maddelerde arayan bir gençliğin türemiş olduğunu bilmek yeter.

Yukarda, Türkiye'de sanat müziği bestecilerinin bir solukta sayılabilecek azlıkta olmasını, gerçeklere uygun bir durum olarak gösterirken, sanat

müziğinin 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 müziği 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 müzik yazmaktan başka çıkar yol bulamamışlardır.

Edgard Varèse, "çağdaş besteci ölüme karşı koyuyor" diye bir bayrak açmıştı.

Aradan geçen yarım yüzyılı aşkın süre boyunca bu bayrak hep dalgalanmıştır.

Çağdaş besteci, can düşmanlarını tanımak, bir ölüm kalım savaşı içinde olduğunun bilincini taşımak ve bu bilince göre eylem yolunu çizmek zorundadır.

EK BÖLÜMLER: MÜZİĞİN TÜRLÜ ALANLARI, SORUNLARI, KONULARI

MÜZİK BİLİMİ

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

Oysa müzik bilgini, müzik yaratıcısı olma zorunda değildir. Onun ödevi, yaratış oluşumunu, benzetiş yerinde sayılırsa, "laboratuvara getirmek, mikroskop altında incelemek", bu oluşumun bilimsel çözümlenmesini yapmaktır... Besteci müzik dünyasında sanatçı, yaratıcı olarak tanımlanır ve nitelendirilir; oysa müzik bilgini *(musicologue)* sözkonusu dünyada bilim adamı, tarihçi, düşünür olarak yer alır.

Müzik denen olaya bilginin uzanımı türlü açılardan olabilir. Müzik bilgini konusunu doğrudan doğruya dıştan, nesnel bir açıdan ele alabilir. Demektir ki, seslerin doğasını inceler. Bu açıdan, müzik 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 laboratuvar sınırlarını aştığını, müzik yaratıcılığının çağdaş akımlarını etkilediğini tanımak gerekir.

Bilgin ya da ruh-bilim *(psyhologie)* alanına yönelir. O zaman, yalnızca bestecinin yaratış çalışması sırasındaki ruh durumunu kendine konu

edinmekle kalmaz; seslendiricinin ruh durumunu ve bu konunun yükselttiği türlü sorunları da ele alır. Bestecinin olsun, seslendiricinin olsun ruh durumlarının incelenmesinin uygulamadaki geçerliği, özellikle eğitim alanında kendini gösterir. Müzik bilgininin bu yoldaki çalışmaları, hem bestecinin, hem de seslendiricinin eğitiminde uygulanan yöntemlerin belirmesini sağlamıştır

Müzik bilgininin daha geniş bir çalışma alanı, genellikle tarih, özellikle müzik tarihidir. Tarih öncesi çağlardan başlayarak bugüne kadar müziğin evrimi üzerinde bilginlerin çalışmaları bugün, bu sanatın geçmişi üzerindeki bilgilerimizin başlıca kaynağıdır. Müzik bilgininin başvurduğu kaynaklar ile, öbür sanatların bilginlerinin kaynakları arasında önemli bir fark vardır. Müzik bilgini, yazılı ya da sesli kaynakların ancak, tarihin ilerlemiş çağlarında ele geçirmiştir. Diyelim ki, bir plastik sanatlar bilgini, mağara adamının ne türlü resimler yaptığı konusunda kaynak olarak doğrudan doğruya mağara adamının yaptığı resimlere başvurabilecek durumda olduğu halde, müzik 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 müzik tarihçisinin dayanağı olarak, bu türlü belgeler elde yoktur. Çünkü insanlar, sesleri kâğıt üzerine kaydetmeye çok geç başlamışlardır.

Müzik bilimi *(musicologie)*, bugünkü durumuna nasıl erişmiştir? Müzik bilgininin öteki bilginler arasındaki durumu, tarih boyunca olduğu gibi, bugün de kesin çizgilerle belirmiş değildir. Bununla birlikte hiç olmazsa, çağdaş müzik biliminin temellerinin çok eski yıllarda atılmış olduğu söylenebilir. Gene de, bu temeller üstünde yapılan çalışmalar çok yakın yıllara, on dokuzuncu 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, müzik üzerinde bilimsel ve usçu yöntemlerle çalışmalar yapıldığını görüyoruz. M.Ö. altıncı yüzyılda Pitagoras, sayı kuramlarını müziğe uygulayarak, ses aralıkları ölçülerindeki orantıları belirtmişti; bu orantıların bugün değişmiş olduğu henüz herhangi bir bilim adammca öne sürülmüş değildir. Bu bakıma Pitagoras'a ilk müzik bilgini demek yerinde olur. Müzik tarihi üzerindeki yazılara gelince, ilk çağlarda bu konudaki yazılar pek azdır. Plutarkos'un "Müzik Üzerine Deneme"sinde müziğin geçmişi üzerinde pek kısa birkaç söz vardır. Sonra on üçüncü yüzyıla varana kadar, bu konuda artık hiçbir yazıya rastlanmıyor. On üçüncü yüzyıldaysa, kim olduğu bilinmeyen bir İngiliz yazarının bıraktığı yazılarda, müzik tarihi üzerinde birkaç söz göze ilişiyor, o kadar!

Orta çağlarda, Avrupa'nın öğretim kurumlarına müzik öğreticileri, müzik uzmanı sayılan kişiler arasından değil, öbür konuların kuramcıları arasından seçilirdi. Bunlar, bugün konservatuarlarda raslanan öğreticiler gibi, aslında yaratıcı (besteci) ya da çalgıcı-şarkıcı kişiler değil, çoğunlukla aritmetik kuramcılarıydı. Bunların özellikle, ses aralıkları orantıları, aralık ilintileri, notalama kuramları, ses birleştirme kuramları üzerinde dersler verdiklerini biliyoruz. Bir bakıma bu öğreticileri müzik bilgini saymak, fakat hiçbir zaman müzik yaratıcısı ya da yaratıcıyı yönelten, yaratıcıyı yetiştiren kişiler olarak görmemek gerekir.

Ses-bilimin müziğe uygulanması konusunda yazan ilk önemli kişilere on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda rastlıyoruz: Tartini, Sauveur, Euler, Tyndall, anılması gereken ilk adlardır. Bununla birlikte, daha önce, on yedinci yüzyılda Athannasius Kircher adlı cizvit papazı *Musurgia* ve *Phonurgia* adlı kitaplarında ses-bilimle müziğin ilintilerini incelemeyi denemişti.

Bilimsel temellere dayanan müzik tarihçiliği ancak on yedinci yüzyılın sonlarında başlamıştır. Padre Giambattista Martini, Sir John Hawkins, Johann Nıkolaus Forkel adları, müzik tarihçiliğinde yeni yeni gelişmekte olan bilimsel bilincin simgeleri olarak ilk ağızda sayılabilirler. Bu bilimsel düzen, on dokuzuncu yüzyılda da gelişedurmuştur. Bununla birlikte, on dokuzuncu yüzyılın üniversitelerinde bile müzik bilgisine yer verilmiş değildi. Müziksever üniversitelere ancak, seslendirici ya da besteci öğrenci yetiştirsin diye alınırdı. Bu ayrıklık, Avusturya üniversitelerinde müzik bilimine yer verilmesi olmuştur. Fransa ve Belçika'da Fetis, Gevaert, Coussemaker, Van der Straeten gibi bilginler üniversite çerçevesi dışında çalışadurırlarken Viyana'da eleştirmen ve gazeteci Eduard Hanslick'e, Viyana Üniversitesinde müzik tarihi ve müzik estetiği profesörlüğü ödevi verilmişti. Gitgide, bütün Avrupa ve Amerika'nın başlıca üniversitelerinde müzik bilgisi kürsüleri kuruldu. Bununla birlikte bugün gene ünlü birçok müzik bilgini çalışmalarını üniversite dışında sürdürmektedirler. Çağımızda, üniversitelere bağlı ya da üniversite dışında çalışmış ünlü müzik bilginleri arasından Paul Henry Lang, Alex Hyatt-King, Thurston Dart, Jacques Chailley, Marc Pincherle, Cesare Valabrega, Alfred Einstein adlarını sayabiliriz.

KONSERVATUARLAR

İlk konservatuarlar İtalya'da kurulmuştu. Bunların en eskisi, 1537 yılında Napoli'de kurulan *Santa Maria di Loreto* konservatuarıydı. *Conservatorio* sözcüğü İtalyancada "yetimevi" anlamına kullanılır. Nitekim ilk İtalyan konservatuarlarının çoğu, yetimevlerine bağlı müzik okullarıydı ve yetimevlerindeki çocuklar bu okulların öğrencileriydi. İtalya'nın en eski konservatuarlarından biri de, 1615 yılında kurulan Palermo konservatuarıdır. Ülkenin diğer ünlü konservatuarları, çoğunlukla on dokuzuncu 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 çalışalarına başlamıştır. Daha eski bir konservatuar, 1807 yılında kurulan ve sonradan Giuseppe Verdi'nin adını alan Milano konservatuarıdır.

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

Paris Konservatuarının kurucusu, müziksever olmamakla birlikte, Fransız Devrimi sırasında, bando müzikseverlerini bir araya getirip bir Garde natioale bandosu kurma çabası gösteren Bernard Sarrette olmuştur. 1792 yılında Garde nationale için bir müzik okulu kurulması işine girişen Sarrette, bu okulda müziğin her dalında öğretim yapılmasını sağlamıştı. Bir yıl sonra, "Conservatoire" adını alan bu kurum, o gün bugün dünyada birçok müzik 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 Paris konservatuarının şubesi durumunda değildirler. Bunların giderleri çoğunlukla belediyelerce karşılanır. Bununla birlikte Devletin bu konservatuarlar üzerinde deneti vardır. Bu denet, Güzel Sanatlar Müdürlüğünün denetçilerince yapılır. Öğretmen atanması da, belediyelerin öne sürmesi üzerine, Devletçe yapılır. Konservatuarların, yanında, ulusal müzik okulları da, tıpkı konservatuarlar gibi, Devletin denetine ve belediyelerin yardımına uyrukturlar. Bunların yanında bir de, yalnızca belediyelere uyruk, Devletle hiçbir ilintisi olmayan konservatuarlar ve müzik okulları da vardır. Fransız müzikseverleri ve eleştirmenleri genellikle, Devletin konservatuarlarla ve müzik okullarıyla gereğince uğraşmadığını, konservatuarlara belediyelerin olsun, Devletin olsun para yardımının çok sınırlı olduğunu, denetin etkileyici ve amaçlı olarak yapılmadığını, Fransa'da müzik eğitiminin, eğitimin öbür dallarına kıyasla dağınık ve yöntemsiz olduğunu öne sürerek yakınmaktadırlar.

Devlet ve belediyelere bağlı konservatuarlar ve müzik okulları yanında, Fransa'da özel öğretim yapan pek az müzik okulu vardır Bunların arasında başta 1858 yılında kurulan ve din müziği öğreten Niedermayer okulu ve 1896 yılında kurulan *Schola Cantorum* gelir. Alfred Cortot'nun kurduğu Ecole normale de musique ile Pierre Lucas'ın 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, geçen yüzyıla varana kadar, müzik eğitimi yüklenmiş başlıca kurumdu. Bunların arasında, Johann Sebastian Bach'ın kantorluğunu yaptığı, Leipzig'de St. Thomas kilisesi müzik okulu, Almanya'da kilise çerçevesi içinde müzik eğitiminin başlıca örneklerinden biridir. Aynı şehirde 1843 yılında Mendelssohn, Almanya'nın ünlü konservatuarlarından birini kurmuş ve Schumann gibi, Moscheles gibi, Ferdinand David gibi ünlü müzikseverler 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 müzik eğitiminde önemli yeri olan bir konservatuar vardır. Almanya yanında Avusturya'nın Devlet konservatuarı ancak 1909 yılında kurulabilmiştir. Bununla birlikte Slazburg'da *Mozarteuma*'a bağlı bir müzik okulu 1880 yılından beri çalışmaktadır.

Amerika'da ülkenin her köşesinde birçok konservatuar vardır,ve bunlarda Avrupa'dan gelmiş birçok ünlü eğitimci öğretimle görevlidirler. Amerikan müzik okulları daha çok üniversitelerin birer bölümü olmakla birlikte, bağımsız konservatuarlar da pek çoktur. Bunların arasında Filadelfiya'nın Curtis müzik enstitüsü ve New York'un Juilliard müzik okulu en ünlülerdendir. Müzik öğretiminin en ileri yöntemlerini uygulama amacını güden Juilliard konservatuarı 1905 yılında kurulmuştur. 1945 ile 1962 yılları arasında okulun yöneticiliğini yapmış olan besteci William Schuman okulun amaçlarını şu sözlerle anlatmıştır: "Her bir kuşak kendi gereksinmelerinin bilincine kendisi varmadıkça, geleneğin yükü ancak kısırlık yaratır; müzik dilinin evrimi yanında müzik bilimi ve müzik öğretim yöntemleri de gelişmiştir; Juilliard konservatuarı bugün, kurulduğu yıl olan 1905'e kıyasla çok daha değişik öğretim yöntemleri uygulamaktaysa da, Schun'ın sözleri, Juilliard için olduğunca, bütün ülkelerin konservatuarlarının, giderek konservatuar dışı okullardaki müzik eğitiminin içine düştüğü çıkmazı yansıtmaktadır. Yığınların, yeryüzü çapında, sanat müziğine, hele bu müziğin çağdaş evrimlerine yabancılaşmasının sorumu, nitekim, başta konservatuar kurumu olmak üzere, tümüyle müzik eğitim dizgelerindedir. Ne ki bu dizgelerde söz konusu sorumun bilinci bile gelişmiş değildir. Bugün her yerde konservatuarlar, geleneğin yükü altında kısırlaşmış, yozlaşmış kurumlar olarak varlıklarını sürdüredurmaktadırlar.

Yurdumuzda batı anlamında öğretim yapan ilk müzik okulu 1831 yılında, demektir ki birçok Avrupa konservatuarından daha önce kurulmuştur. Bu okul, Müzikai Hümayun Okuludur. Cumhuriyetten sonra, 1924 yı-

lında kurulan Müzik Muallım Mektebi, 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarının çekirdeği olmuştur. Alman besteci Paul Hindemith, Devlet Konservatuarının kurulmasında önemli çalışmalar yapmıştır. Ankara Konservatuarı yanında İstanbul ve İzmir konservatuarları da çalışmalarını sürdürüyorlar.

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

MÜZIK ELEŞTİRMENLİĞİ

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

Bununla birlikte, müzik eleştirmeninin ödevi böylesine kolay, böylesine dümdüz, böylesine yalın değildir. Meslekten bir müzik eleştirmeni 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 müzik olayı olduğuna göre, müzik eleştirmeninin, en geniş anlamında "müzik bilmesi" gerekir. Bu bakıma müzik eleştirmenliği, hem müzik biliminin, hem de gazeteciliğin bir kolu olur. Sonra, müzik eleştirisi yazan kişi, bir müzik olayı karşısındaki öznel tepkilerini "beğendim" ya da "beğenmedim" gibi tek sözcüklü anlatımlarla sunmayı kişisel saygınlığı açısından yeterliksiz sayacağı için, hiç olmazsa bir fıkra yazarının "edebi" yetisine ulaşmak zorundadır. Yoksa, okuyucu karşısındaki durumu hiçe iner. Bu sakınca, müzik eleştirisini hem de edebiyatın bir kolu olma durumuna yükseltmiştir.

Müzik eleştirmeninin ödevi ve durumu kısaca, bu türlü anlatılabilir ama, eleştirmenin görevi nedir? Müzik eleştirmeni kime yararlıdır? Herhalde seslendiriciye ya da yaratıcıya, doğrudan doğruya mesleklerinin uygulanması bakımından değil. Bir müzik eleştirmeninden, müzik sanatının türlü dallarında söz etmek zorunda olduğu için, ilgilerini dağıtmış, çalışma alanına yaymış olması yüzünden, türlü dallarda çalışan müzik sanatçılarının her biri kadar onların kendi dallarında yetili olması beklenemez. Öy-

leyse müzik eleştirmeninin müzik seslendiricisine olsun, müzik yaratıcısına olsun, daha da ilerisi -arasıra, görevi gereği, eleştirmek zorunda olduğu- müzik bilginine olsun, yararlı olması, onlara bir şeyler öğretmesi aşırı bir istek olur. Öyleyse eleştirmen bütün bu kişilere nasıl yararlı olacaktır? Böyle bir soruya verilecek yanıt gerçi eleştirmenin saygınlığını biraz düşürür ama, gerçeği konuşmaktan kaçınmayalım: Eleştirmen, müzik 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, eleştirmen, gerçeklere boyun eğelim, bir reklâmcı durumuna geçer. Bununla birlikte, eleştirmene, müzik çevrelerinde gösterilen korkuyla karışık saygı, eleştirmenin bu görevinin etkisinin, çoğu kere meslekten reklâmcılarınkine kıyasla çok daha yüksek olmasını sağlamıştır.

Bir meslek olarak müzik eleştirmenliğinin on yedinci yüzyılın sonlarına doğru, ilk müzik dergilerinin yayınlanmasıyla başladığı söylenebilir. Bununla birlikte, müzik olayları üzerinde, öznel, kişisel tepkilerin geçmişi çok daha eskidir. Ne var ki bu eskiliğin ne günlere kadar uzandığı kestirilemez. On sekizinci yüzyılda müzik eleştiricisinin ilgi çeken örnekleri arasında, Dr. Charles Burney'in "Genel Müzik Tarihi"nde, öznel yargıların bol bol öne sürülmesi bakımından, geniş ölçüde müzik eleştirmenliği yapmış olmasını, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde Henry Fothergill Chorley'in Londra'da yayınlanan *Athaneum* dergisindeki yazılarının çağın en önemli müzik eleştiricileri arasında sayılabileceğini belirtebiliriz. On sekizinci yüzyıl Fransa'sında Jean Jacques Rousseau, "Müzik Sözlüğü"nü, çağının müziği üzerinde öznel yargılarla doldurmuştur. Aynı sıralarda Almanya'da Johann Mattheson, *Critica Musica* adlı kitabını yayınlamış ve kendi deyişiyle "müzik üzerindeki, kimi gerçeklere uymadan düşünülmüş, kimi de düpedüz saçma kuramları" incelemiş ve yargılara bağlamıştı. Bir yandan da, Alman müzikli oyunun (*Singspiel*'in) kurucusu Johann Adam Hiller, ilk müzik dergilerinden birini yayınlamaya başlamıştı. Hiller, müziğin hemen hemen her dalında olağanüstü yetisi olan bir müzikseverdi; gazeteci olarak Hiller, çağın müzik akımları ve besteleri üzerinde dergisinde durup dinlenmeden öznel yargılar sunmuş ve dergisini bu turlu yazılara hep açık tutmuştur. Hiller'in çağdaşları arasında, müzik gazeteciliğinin Almanya'daki öncüleri olarak, Christian Schubarth, Bach'ın hayatını ilk yazan Johann Forkel, eleştirmenliği gündelik gazeteciliğin bir dalı yapan Johann Rellstab ve Johann Rochlitz sayılabilir.

On dokuzuncu yüzyıl Almanya'sının önemli müzik eleştirmenlerine baktığımızda, aralarında ünlü bestecilere ya da şairlere rastlıyoruz. Şair E.T.A. Hoffmann, besteciliği yanında eleştirmenlik de yapmış, *Allgemeine Musicalische Zeitung*'da Beethoven üzerindeki ilk önemli yazıları yazmıştı. Hoffmann, Beethoven'i romantizmin bir simgesi olarak sunan ilk eleştir-

menlerdendir.

Carl Maria von Weber, eleştiri yazıları da yazan önemli bestecilerin ilkidir. Bununla birlikte, çağının müzik düşünüşüne büyük etkisi olan bir eleştirmen-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 eleştirmeni olarak çalışmıştı. Yazılarında hep, çağdaş müziği, çağının genç bestecilerini tanıtmak, desteklemek amacını gözetmiştir.

Fransa'da on dokuzuncu yüzyılın en önemli besteci-eleştirmeni Hector Berlioz'du. Berlioz'un bir müzik dergisi çıkaracak parası yoktu. Olsaydı da bu yola gitmezdi belki. Çünkü Berlioz, gelirini arttırmak için müzik eleştirmenliğine 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, müzik eleştirisi alanında çalışmıştır. Bununla birlikte bu alanda Wagner ancak, günün çok daha saygın bir başka eleştirmeninin, 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, müzik eleştirmeni olarak, Wagner'ciliğin güçlü bir savunucusu olarak tanınmıştır. Bir başka besteci-eleştirmen, Hugo Wolf, Brahms düşmanlığıyla ün yapmıştı.

Fransa'da Claude Debussy, Berlioz gibi, eleştiri mesleğinden hiç hoşlanmamakla birlikte, *Monseieur Croche antidilettante* adlı kitapta toplanan eleştiri yazılarının da gösterdiği gibi, öznel, izlenimci eleştirinin en başarılı örneklerini vermiştir. Günümüzdeyse, besteci-eleştirmenlerin en saygını, en ünlüsü, Amerikalı Virgil Thomson'dur. Thomson'un besteci olarak geleceğe kalacağı sanılmazsa da, 1940 ile 1954 arasında New York Herald Tribune gazetesine yazdığı müzik eleştirilerinin önemi yadsınamaz.

YORUMCULUK, SESLENDİRİCİLİK

Yaratıcıdan yoğaltıcıya ulaşırken bir aracının elinden geçme zorunda olması bakımından müzik sanatı bir özellik taşır. Müzik, bu bakıma bahtsız bir sanattır. Bununla birlikte son yıllarda, elektronik müzik, somut müzik ya da genel olarak "manyetofon müziği" adı verilen müzik türünün gelişmesiyle aracı ortadan kalkması olanağı doğmuş, yaratıcı yapıtını yoğaltıcıya, dinleyiciye, doğrudan doğruya sunma erkinliğini elde etmiştir.

Gene de "manyetofon müziği", yüzyıllar boyunca gelişedurmakta olan müzik sanatının pek küçük bir bölümüdür ve olgunluk çağına varıp varma-

dığı henüz tartışma konusudur. Geri kalan yapıtların hepsi, dinleyiciye "yorumcu" dediğimiz kişinin aracılığıyla sunulur. Yorumcu, bir müzik yapıtını seslendiren ya da seslendirten; 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 oyunlarını bile, sahnede görmeden, başkalarının o oyunu bizim için oynamaları gerekmeden, okuyarak, anlayabiliriz; hiç olmazsa "edebi" yanının tadına varabiliriz. Oysa, gereci ses olan bir sanata, müzikte, "manyetofon müziği" dışında, bir yapıtı ille de bir aracının bize sunması gereklidir. Müzik göz için olmadığına göre, bir müzik yapıtını notadan okuyup bir ses olayı karşısında bulunduğumuzu taslamak, bu sanatın amacına ve olumuna aykırı düşmesi bakımından yersizdir, yanıltıcıdır. Bir notanın "grafik" yanının tadına varmakla müzik yapıtı anlaşılmaz olmaz. Göz, kulağa olsa olsa, ufak bir yardımcıdır.

Bestecinin düşüncesindeki, duygularındaki ses dünyasını gerçekleştiren kişi, seslendirici, yalnızca kâğıt üzerinde gördüklerini uygulamakla yetinmez. Onlara kendinden bir şeyler katar. İşte bu "kendinden bir şeyler katma", genellikle, tanımı gereği, bestecinin öz duygu ve düşüncelerine saygısızlıkla sonuçlanır. Burada "saygısızlık" derken, seslendiricinin kendinden kattığı şeylerin değeri üzerinde bir yargıya varmış olmuyoruz. Tersine, bir gerçeği gözlemiş ve bildirmiş oluyoruz. Seslendiricinin 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 yapıtın, ister iyi, ister kötü yolda olsun, bozulması, değiştirilmesi, dinleyiciye kendi gerçeğinden ayrılan bir çehreyle sunulmasıdır. Öyleyse yapıtın kendi gerçeği nedir? Bunu kimse bilemez. Belki, yapıtın yaratıcısı bile... Yaratış oluşumunun belirli süreler içinde gelip geçen esintilerin doğurduğu imgelere dayandığını tanıyorsak, müzik yaratıcısının bütün yapabileceği bu imgeleri nota gibi sesle tümünde ilintisiz bir ortamdan yararlanarak kâğıt üzerinde tutmaktır. Oysa, diyelim ki edebiyatta, imgeler, sözcüklerle anlatılabilecek düşünce ve duygular halinde belirir. Bunlar tümcelenmiş olarak kâğıt üzerine yazıldığında yapıt kendini gerçekleştirir. Resimde imgeler, renk-biçim birleşimi olarak belirir ve ressam bunları, yakalayabildiğince, "kâğıda" geçirir. Yapıt gene, gereken ya da gerekmeyen düzeltmeler dışında, gerçekleşmiştir. Artık yoğaltıcıya (okuyucu ya da seyirciye) olduğu gibi sunulabilir. Fakat müzikte öyle mi? Kâğıt üzerindeki çizgileri, noktaları, sözleri bir başka kişi, seslendirip dinleyiciye sunacaktır.

Seslendirici bu işi, notaya, kâğıt üzerindeki çizgilere, noktalara, harflere, sözcüklere 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. Birkaç örnek, notalamada kullanılan sözcük-

lerdeki kesinlik yoksunluğunu belirtmeye yetecektir sanırım. Diyelim ki bir besteci yapıtının çalınış hızını anlatmak için *andantino* sözcüğünü 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 sözcüklerin anlamı, çağdan çağa, daha doğrusu besteciden besteciye, daha da ilerisi, bestecinin bir serinden öbür eserine değişmiştir. Tıpkı bunun gibi, ayırtı katlarını anlatan *piano, pianissimo, forte, fortissimo* gibi sözcükler de kesin bir yeğinliği anlatmaktan uzaktır. Bu durumda seslendirici, kendi sezgilerine, kendi duygularına, kendi bilgilerine başvurmaktan başka ne yapabilir? İşte bunun içindir ki seslendirici, ister istemez yorumcu durumuna geçtiği için, bu durum içinde çalışmasını güçlendirmek amacıyla, bir bilimadamı 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 bir şeyler katarak" değil, gene inceleme, araştırma yoluyla bestecinin ruh durumlarını, duygularını, düşüncelerini kavramaya çalışarak yapmak zorundadır. Hele notalamanın daha da az kesin olduğu eski çağların müziğinin seslendirilmesi gerektiğinde yorumcunun tam bir bilimadamı gibi çalışması gerekir.

Beethoven'den bu yana bestecilerin, metronom sayıları kullanarak, yapıtlarının ne hızda çalınacağını kesinlikle göstermiş olmaları da, uygulamada, olumlu sonuçlar vermiş sayılamaz. Bugün konserlerde seslendiricilerin 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 seslendirme boyunca, yorumcunun doğası ve coşkularıyla ilintili türlü etkiler altında, değişmeyeceğine güvenilemez. Hele, yorumcunun, daha önceden metronom yoluyla edindiği tempo hızını seslendirme sırasında değiştirmeden vereceğine hiç güvenilemez. Metronom sayılarıyla hızları belirtilmiş parçaların hemen hemen hepsinin türlü yorumları arasındaki hız başkalıkları metronomun, müzik 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, yorumcuları yanlış seslendirmelere götürmüştür. Bugün bu kısaltmaların ne yolda çalınması gerekeceği bilimsel araştırma konusudur. Bu yolda inceleme yapmış olmayan bir yorumcunun, bestecinin duygularına kendi duygularını katma konusundaki en iyi niyetlerine karşın, ele aldığı yapıtı yanlış tanıtacağına kuşku olmaması ge-

rekır.

Ne var ki, bütün bu güvenilmez yanlarına karşın seslendirici-yorumcu bugün, müzik dünyasının en önemli kişisidir. Dinleyici, bestecinin varlığı üzerinde ancak, orkestra yöneticisi bay filanca ya da piyanist bayan falancanın olumlu ya da olumsuz etkisinden kurtulabildiğinde düşünür. Besteciler, yapıtlarını halka sunacak diye, seslendiricilerin kulu kölesi olurlar. Bunu hem de, yapıtlarının kimi kere göz göre göre yanlış tanıtılması pahasına yaparlar. Sevinmek gerekir ki, manyetofon müziğinin gelişmesiyle, bu gülünç durum sona ermiş değilse bile, besteciye hiç olmazsa bir kurtuluş kapısı açılmıştır. Artık besteci, bir ressam ya da edebiyatçı gibi, yapıtını doğrudan doğruya gerçekleştirebilir ve bir aracıya sığınmaksızın dinleyiciye sunabilir. Ne ki dinleyici, değişmeyen görenekleri gereği, müziği hep o seslendirici-yorumcu denen kişilerden dinlemek ister; giderek, onları karşısında görmek ister.

ORKESTRA YÖNETİCİLİĞİ

Orkestra yönetmeni denen kişi yakın bir çağda ortaya çıkmıştır. Daha önce, on dokuzuncu yüzyıla 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 yönetmeni o günlerde yoktu. Beethoven'in gününde bile, bugünkü gibi çalışan orkestra yönetmenleri, müzik sâhnesinde henüz belirmemişti.

Konser dinleyicisi, orkestra yöneticisine dıştan baktığında, kürsuye çıkıp, müziğin hareketlerine uyarak elini kolunu sallayan bir insan görür. Nitekim, yönetmen denen kişinin gerçekten gerekip gerekmediğini, orkestranın yöneticisiz çalıp çalamayacağını soran dinleyiciler az değildir. Gerçi bir orkestra kendi başına çalabilir. Günümüzde bile bazı orkestralar yöneticisiz çalmayı denemiş ve başarmışlardır. Bununla birlikte, orkestralara "kişiliğini" veren, orkestra müziği seslendirmelerine ayırıcı yorum özelliklerini sağlayan, doğrudan doğruya yönetmenin kendisidir. Yönetmen ile orkestra üyeleri arasında bir ruh bağlantısı bulunduğu bir gerçektir. Yönetmenin duyguları, anıları, bilgisi, düşünüşleri, kimi kere sözün ve el, kol–gövde hareketlerinin ulaştırıcılığı bile gerekmeden, yönetmen ile orkestra üyeleri arasındaki bu ruh bağlantısıyla, çalgıcılara ulaşır. Orkestra yöneticisinin çaldırdığı yapıtta bir geçidi unuttuğundan çalgıcıların, önlerinde nota olduğu halde, o geçidi çalamamaları gibi acayip görünen "ipnotik" olaylara pek sık raslanır. Bu bakıma bir orkestrayı koskoca bir "çalgı", yönetmeni de onun çalgıcısı saymak yerinde olur. Orkestranın iyi ya da kötü çalgıcılardan kurulmuş olmasının ortaya çıkan seslendirmeye etkisi, iyi ya da kötü yapılmış bir çalgının vereceği sonuçlara benzetilebilir. Demektir ki kötü bir orkestrayı yöneten iyi bir yönetmen, kötü bir piyanoda çalan iyi bir

piyaniste benzetilebilir Tersi de doğrudur.

Orkestra yöneticisinin nitelikleri arasında başta, önderlik yetisi gelir. Bir orkestra yöneticisi, orkestra üyelerini bilgisiyle ve yetkisiyle etkileyebilmeli, yalnız işini bilmekle kalmamalı, orkestranın üyelerini işini bildiğine, yaptığı işin doğru olduğuna inandırabilmelidir. Yönetmende 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 yönetmenlerden birçoğunun tempo vuruşu birirne benzemez. Bununla birlikte, yönetmenin 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 yönetmenleri çalgıcılar çoğunlukla beğenirler.

Genellikle, orkestra yönetme tekniğinde, sağ elin tempo vurma, sol elinse yönetmenin anlatımla ilintili isteklerini orkestra üyelerine ulaştırma için kullanması, kuralcılarca tanınmıştır. Yöneticinin tempo ile ilintili hareketleri kendiliğinden, bu yönde yeğin bir düşünce çalışması gerektirmeden, tam bir erinçlikle yapılmalıdır ki, yönetmen düşünüşlerini müziğin daha önemli sorunlarına, çalgılarını tam zamanında çalmaya başlamalarına ya da susmalarına, ayırtı katlarının gerçekleşmesine, anlatımla ve üslûpla ilintili sorunlara yöneltebilsin. Demektir ki, orkestra yöneticiliği tekniğinin üstünde her şeyden önce tam bir egemenlik kurulması gereken ilkel sorunu, tempo vurma sorunudur.

Teknik sorunlar dışında, orkestra yöneticisi, müziğin bütun sorunları üzerinde gelişmiş bir kuramsal bilgiye ve bunları uygulama yetisine sahip olmalıdır. Yeni bir yapıtın 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 her şeyi kendilerine yöneticinin anlatmasını beklerler. Demektir ki orkestra yöneticisi, önderlik yetisi, teknik yeteneği, duygu ve düşünce ulaştırma yolunda "ipnotik" gücü yanında, tam bir müzik bilgini gibi çalışmak ve bu çalışmanın sonucunu, orkestranın aracılığıyla vereceği yorumlarda gerçekleştirmek sonucunu, orkestranın aracılığıyla vereceği yorumlarda gerçekleştirmek zorundadır. Geniş bir dağarı olmak, program yapmasını bilmek de yöneticinin başlıca sorumları arasındadır. Programına koyduğu yapıtların birbirlerine olan ilintilerini ve karşıtlıklarını gözetmek ve bu bakıma dengeli bir program sunmak yönetmenin görevidir. "Yönetmenlik başarısının yüzde ellisi, dengeli programlar yapmaya bağlıdır" sözündeki aşırılık pek küçüktür.

Bugünkü türden yöneticilerin ancak on dokuzuncu yüzyılda müzik

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 müziğinde de, bugünün müziğine 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 papazların, şarkıcıların ilgisini toplamak amacıyla, değnek, mendil (kimi kere de değneğe bağlanmış mendil) gibi araçlara başvurdukları bilinir. Bu türlü yönetim on altıncı yüzyıla kadar sürmüştür.

On altıncı 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 şarkıcıları 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, on dokuzuncu yüzyılın ortasından beri artık pek rastlanmamaktadır.

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

Orkestra ve yöneticileriyle ilintili "deneyler" arasında, Wagner'in Beyrut 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 yöneticisiz 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 sözcüğü genellikle bando ke-

limesine karşıt olarak kullanılır. Bu kullanışta, 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 kullanıldığı olur: 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 on yedinci 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 müzik tarihiyle ilintili bölümlerde bu konuya daha geniş olarak değinilmiştir. On yedinci yüzyıl ortalarında Alessandro Scarlatti de dört bölüğe ayrılmış yaylılar için yazan ilk bestecilerdendir. Obua ve flütleri de Scarlatti, orkestrasında, başlıca üfleme çalgıları olarak kullanmıştı.

Bununla birlikte, on sekizinci yüzyılın ilk yarısında bile, bugünün orkestrasının henüz kesinlikle biçimlenmemiş olduğunu görüyoruz. Haendel gerçi, bugünkü orkestrada kullanılan bütün başlıca çalgıları (klarnet 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 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 müziğin 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 temballere 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, on sekizinci yüzyılın birçok bestecisinin bu ara Vivaldi'nin, Telemann'ın, Jeremiah Clarke'ın solo trompet için müzik yazmış olduklarını belirtmek gerekir. Öte yanda klarnetin, on sekizinci yüzyılın ilk yarısında henüz orkestraya

girmemiş olduğunu görüyoruz. Trombon ve arp, çoğunlukla operada kullanılır, doğrudan doğruya çalgı müziği yapıtlarında bunlara pek başvurulmazdı.

Klarnete senfoni orkestrasında bir yer veren besteci diye Mozart gösterilir. Bununla birlikte Gluck'un da, Haydn'ın da operalarında klarnete başvurmuş oldukları biliniyor. Haydn 1759 yılında ilk senfonisini, yaylı çalgılar, iki obua ve iki kornodan kurulmuş bir orkestra için yazmıştı. Haydn'ın orkestrada klarnet 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 klarnet, 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 klarnet 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 müzik 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, her bir 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 konuymuş gibi ele almak doğru değildir. Çünkü çalgılama bilgisi olmayan bir orkestralayıcı müziğin temel kurallarını bilmeyen bir besteci kadar bile olumlu bir sonuca ulaşamaz.

Orkestralama yöntemleri, on sekizinci 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 müziğin özellikleriyle ilintili olarak kullanılmaya başlanmıştır. Demektir ki, oda müziğinde aranan içtenlik, gösterişsizlik, herhangi bir orkestra yapıtında kendini gösteriyorsa, o yapıtı çalan orkestraya oda orkestrası denebilir. Nitekim, küçük bir senfoni orkestrası kadrosunda oda orkestraları vardır. Bununla birlikte çalınan müziğin taşıdığı oda müziği nitelikleri ne denli yeğin olursa olsun, yüz kişilik bir orkestra için yazılmış bir yapıta oda müziği, bunu çalan orkestraya da oda orkestrası denemez.

ODA MÜZİĞİ

Başlangıçtaki anlamına göre, oda müziği, kilise ya da tiyatro müziğine karşıt olarak, soylu kişilerin sarayında, "odasında" çalınmak üzere hazırlanan müziğe denirdi. Bu bakıma oda müziği, toplumun "üst katının" üyelerinin özel eğlencesiydi. Bugünkü anlamına göre, oda müziği, orta büyüklükte bir odada, iki ya da daha çok kişinin çaldığı, bununla birlikte her bölüm, her "parti" için tek bir çalgıcının atandığı müziğe denir. Genel olarak tek piyano müziği ya da tek keman müziği oda müziği sayılmaz ama, bu müziğin özelliği nerede çalındığıyla belirecekse, tek piyano müziğini ya da tek keman müziğini, hem de eşlikli tek çalgı müziğini oda müziğinin sınırları dışında tutmak için neden yoktur. Oda müziğinde, bir topluluğu kuran çalgıların üst sayısının ne olacağı da kesinlikle belirmiş değildir. Bu bakıma, oda müziği nerede biter ve orkestra müziği nerede başlar, bu konuda bir anlaşma yoktur.

İlk oda müziği yapıtlarında şarkı bölümü vardı. Bu yapıtlarda, özellikle İngiliz bestecilerinin yazmış olduklarında, "viyoller ve insan sesi için uygundur" kaydının bulunması bu yapıtların hem çalınabilir, hem de söylenebilir olduğunu, çalgı atanmasının kesinlikle yapılmamış bulunduğunu gösterir. Daha sonra, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, küçük çalgı toplulukları için yazılmış yapıtlarda insan sesine başvurmaktan vazgeçildi. Yüzyılımızda, böyle yapıtlarda yeniden, seyrek olmakla birlikte, insan sesi kullanıldı. Schoenerg'in "Pierrot Lunaire"i, soprano ses ve küçük oda müziği topluluğu için yazılmış olması bakımından oda müziğidir; Boulez'in 'Marteau sans maître"i ya da Webern'in oda müziği topluluğu eşlikli şarkıları da kolayca aynı bölüme girer.

Oda müziği nerede, nasıl başlamıştır? Bu konuda kesin bilgi yoktur. Çünkü oda müziği konseri, 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 müziği seslendirmele-

rının İngiltere ve İtalya'da yapıldığı, çağın da on yedinci yüzyılın başları olduğu biliniyor.

Oda müziği topluluklarının en yaygını, en çok bestenin ortamı, yaylı dörtlüdür. İlk dörtlüyü 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 dörtlüsü, iki tiz, bir orta (ya da tenor) ve bir de pes viyol için yazılmıştır. Allegri'nin yapıtı bulunana kadar, ilk dörtlülerinin Alessandro Scarlatti'nın yazmış olduğu sanılırdı. Scrlatti'nin dörtlülerinin 1715 yılında bestelendiği sanılıyor. Öyleyse, çağın bir başka büyük bestecisi, Johann Sebastian Bach çağında dörtlü yazıldığını bilmiyor muydu? Böyle bir soru akla geliyor. Çünkü Bach, birçok oda müziği yapıtı yazmış olmakla birlikte, yaylı çalgı dörtlüsü yazmış değildir. Sanılara göre Bach, bu ortam için müzik yazılmış olduğunu bilmediği gibi, dört yaylı çalgı için yapıt vermeyi de düşünmemişti. Bach'ın saygı gösterdiği ve orkestra süitlerinden beş tanesini kopya ettiği Johann Friedrich Fasch (1688-1758) ilk dörtlülerden birini yazmış olmakla birlikte, Bach'ın bu yapıta raslamadığı anlaşılıyor.

Johann Stamitz'in kurucusu olarak tanındığı Mannheim okulu bestecileri, orkestra müziğini 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 klasik ustanın, Mozart ile Haydn'ın müziğini hazırlamışlardır. Klavsin ile bir pes sesli çalgının birleştiği "basso continuo" yönteminden vazgeçmeleri de armoni ve kontrapunta yazısında pes sesin daha büyük bir özgürlükle işlenmesini sağlamıştır. Böyle bir ortam içinde, orkestra müziğinin olduğu gibi, oda müziğinin de gelişmesi doğaldı. Nitekim Mannheim okulu bestecileri yalnız orkestra müziğiyle değil, oda müziğiyle de uğraşmışlardır. Bunların arasında özellikle Johann Schobert, oda müziği topluluğu içinde ilk piyano kullanan besteci olarak tanınır. Ne var ki Mannheim okulu bestecilerinin gerek oda müziğinde, gerekse orkestra müziğindeki başarıları, Haydn ve Mozart gibi iki büyük yaratıcının gölgesinde unutulmuş, ancak daha sonra, müzik bilimi çalışmalarının sonucunda aydınlatılmıştır. Haydn'ın "yaylı dörtlünün 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 durumunda olduğunu görüyoruz. Dörtlü yanında Haydn, "piyanolu üçlü'nün 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 yapıtlar, Mozart'a, daha sonra Beethoven'e ve bütün romantik bestecilere örnek olmuş, piyanolu üçlü, dörtlü kadar yaygın ve bestecilerin ilgisini çeken bir ortam olmamakla birlikte, denebilir ki oda müziği topluluklarında dörtlüden hemen sonra gelen bir yer almıştır.

On dokuzuncu yüzyılda hemen hemen bütün besteciler oda müziği için az ya da çok eser vermişlerdir. Yazmayanlar arasında, genel görüşe uyup şarkıyı oda müziği saymazsak, Berlioz'u, Liszt'i, Mussorgsky'yi gösterebiliriz. Bunların yanında, oda müziği yazarı olarak tanınmayan besteciler bile küçük topluluklar için bir iki yapıt vermişlerdir. Operacı Wagner, klarnet ve yaylı dörtlü için bir adagio (ne ki bu kısa parçayı kim olduğu bilinmeyen bir başka bestecinin yazdığı da öne sürülüyor); bir başka operacı, Verdi, bir yaylı dörtlü; senfonici Bruckner ise bir yaylı beşli yazmıştır. Piyano bestecisi Chopin'de bile, önemsiz olmakla birlikte, viyolonsel ve piyano için bir sonat, bir de piyanolu üçlü görüyoruz. Bütün romantik besteciler arasında Beethoven'in oda müziği yapıtları, özellikle dörtlüleri, hele bunların sonuncuları, en üstün önemde yer tutar. Beethoven'in son dörtlüleri, bugün bile, dörtlü yazan bestecilerin örneği oladurmaktadır. Brahms'a gelince, kendinden önce bütün ortamlarda, bütün biçimlerde yapılmış çalışmalarının en üstün yüzeyde gerçekleşmiş bir özetini veren bu besteci, oda müziği dalında da, en azından Beethoven'inkilerin yanında yer alabilecek olgunlukta yapıtlar vermiştir.

Yirminci yüzyılda, oda müziğinin geleneksel toplulukları için hemen hemen bütün besteciler müzik yazmayı sürdürmüşlerdir. Bununla birlikte; yirminci yüzyıl, oda müziği alanında asıl, alışılmamış çalgı toplulukları için yazılmış müziklerle 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 üfleme çalgıları üzerinde duralım.

Üfleme çalgılarının en eskisi flüttür Flütün en eskisinin de *syrinx* ya

da "pan boruları" adıyla 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 müzik seslendirmelerinde, öte yandan müzik 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 on altıncı 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" müziğinde ("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 kullandığı İngiliz kornosu diye tanınan daha pes sesli obuayı ve ondan da pes sesi olan fagotu toplu olarak kullanmıştır. Bununla birlikte, Bach'ın kullandığı 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, 1670 yılında Ferlandis da Bergamo tarafından yapılmıştır. İngiliz kornosu *(cor anglais, English horn)* adı, bir yanlış okunuşun ürünüdür. Fransızlar bu çalgıya, biçimine bakarak, *cor anglé* (açılı boru) demişler, bu söz ağızdan ağıza *cor anglais* olmuş, böylece çalgının adı İngiliz kornosu olup çıkmıştır. 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 yönetmeni yapmıştır. Bugün pek seyrek kullanılmaktadır.

Tek kamışlı çalgılara gelince, bugün geniş bir ses alanı olan klarnet, *chalumlau* adıyla anılan ilkel biçiminde, ancak tek oktav alanı olan bir çalgıydı. 1690 yılında Alman çalgı yapıcısı Johann Christoph Denner klarneti geliştirdi ve iki oktav içinde kromatik olarak, yarım seslerle çalınabilen bir

çalgı durumuna getirdi. Klarnetin anahtar yönteminin gelişmesi, flütün evrimini izledi. Boehm yöntemi geliştikten sonra, Fransız klarnetçisi Hyacinthe Klosé, on dokuzuncu yüzyıl ortasında bu yöntemi klarnete uygulayarak çalgıyı bugünkü durumuna getirdi. *Corno di bassetto* diye tanınan alto klarneti 1770 yılında Passau'lu Horn yaptı. Bugün orkestrada kullanılan "si-bemol" ya da "la" klarnetlere kıyasla daha pes sesi olan bu "fa" çalgıya pek seyrek başvurulmaktadır. Bununla birlikte Mozart, birkaç orkestra yapıtında bu çalgıya yer vermiş, Mendelssohn ve Beethoven bu çalgı için müzik yazmışlardı. Si-bemol klarnetten bir oktav aşağıda ses veren bas klarneti 1793 yılında Dresden'li Gresner yapmış, daha sonra Adolphe Sax çalgının mekanizmasını geliştirmiştir. Bugün alto klarnetin de, bas klarnetin de mekanizması, si-bemol, la ya da bandolarda kullanılan do ve mi-bemol klarnetlerin 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 klarnetler görür. Soprano ve bas saksofonlar bugün cazda da pek seyrek kullanılmaktaysa da sopranonun yaygınlığı yakın yıllarda biraz artmıştır. "Aile"yi kuran saksofonlar öbürleridir. Saksofon da klarnet gibi tek kamışlı bir çalgıdır. Fakat klarnet gibi tahtadan değil, madenden yapılmıştır. Bütün delikleri de anahtarla kapanır. Oysa klarnette parmakla kapanan delikler vardır.

Bakır çalgılara gelince, trompet, kornet ve *fluegelhorn*'un, birbirlerine çok benzeyen bu çalgıların geçmişi eski yüzyıllara dayanır. 1815 yılına kadar orkestrada pistonsuz trompetler, bugünün borazanlarına benzeyen trompetler kullanılırdı. Pistonu trompete ilk o yıl, Blumel adlı çalgı yapıcısı uygulamıştır. Bugün orkestrada trompet, "bakır çalgılar" denen koronun en tiz sesli çalgısıdır. Trombon, bu pes sesli çalgı, on dördüncü 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 uygulamasıyla 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 on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında pistonlu korno, çok daha ilkel el kornosunun (sesin el yardımıyla yükseltilmesinin sağlandığı korno) yerini alabilmiştir. Tuba ailesindeyse, birçok çalgı vardır. Bugün genellikle kul-

lanılan, trompetinkine benzer ağızlığın içine üflenerek çalınan ve çalgıcının elinde dik duran, pes sesli tubadır. Wagner tubası denen çalgı genelikle 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 vb. vardır. Bu çalgılar da Avrupa'ya doğudan gelmiştir. Avrupa müziğinde zil *(cymbale)* kullanılması doğrudan doğruya Türk mehter müziği etkisiyledir. Vurma çalgılar orkestrada çoğunlukla tını etkileri için kullanılır. Bunların anlatıcı müzikte ödevi büyüktür.

Yirminci yüzyıl teknolojisinin ürünü olarak yapımına başlanan elektronik çalgılar bir emekleme çağı geçirdikten sonra, önce elektronik org ve elektronik piyanolarla, 1970 ve 80'lerde de bireştireç *(synthesizer)* denen çalgılarla bir gelişme evresine ulaşmıştır. Çeşitli tınıların elde edilmesine olanak veren bireştireçler, özellikle müziğin anlatımsal yanının gerçekleştirilmesi bakımından sınırlı olmaları nedeniyle çalgıcının kişiliğinin gerçekleştirilmesine engel olmaktadırlar. Hem de elektronik ses kaynaklarının çiğlini ve yapıntılığını açığa vuran bu çalgılar, önemli bestecilerin yazdığı müziklerle zenginleşmiş dağarlardan da yoksun olmaları nedeniyle, geleneksel çalgıların başlıcalarını kimlendiren ögelerden yoksun sayılmalıdırlar. Bireştireçlerden en elverişli, giderek gereği doğrulanabilir tek yararlanma yolu bunlara elektronik müzik çalışmalarında, başka ses kaynakları arasında bir yer vermektir.

BANDO MÜZİĞİ

Askeri bando müziği söz konusu olduğundan Mehterhane müziğine öncelikle değinmek uygun düşer. Çünkü Türk askeri müziğinin çok uzun bir geçmişi vardır ve bu müziğin, Avrupa'nın gerek sanat müziği, gerekse bando müziği üzerinde etkileri olmuştur. Bu konuda Mahmut Ragıp Gazimihal'in verdiği bilgiler şöyle özetlenebilir:

İlk çağ uygarlıklarından daha önceki çağlarda ordular müzikten yararlanmaktaydı. Bu ara Türk askerlik tarihinde müziğin yeri üzerindeki anılar M.Ö. dördüncü yüzyıla kadar inmektedir. Daha önceki çağlarda da Türklerin bir müziği olduğu sanılmaktaysa da, bu sanıyı destekleyecek kesin belgeler yoktur. Gazimihal, "Mehterhane" kelimesinin ve aynı anlama gelen "Tabilhane" ve "Nakkarhane" sözcüklerinin 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, nefir, tabil, zil) aynı yanlış sanıyı uyandırabileceğine değiniyor. Bu adların aslında, Türklerin İslâmlığı tanımalarından sonra kullanılmaya başlandığını, oysa kurumun olsun, çalgıların olsun kaynağını Orta Asya Türklerinde bulduğunu belirtiyor Orhon

Yazıtlarına (M.S. yedinci yüzyıl) ve Kaşgarlı Mahmut'un "Arapça İzahlı Türkçe Lûgatlar Divanı"na, Farabî ve Harezmî gibi bilginlerin müzik üzerindeki kuramsal yazılarına, Fars ve Çin kaynaklarına dayanarak Gazimihal, "Tabılhane"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 *bug,* Arapça adıyla *nefîr*), *küvrük* (sonra bizde *kös* adını alan çalgı, büyük davul) *tümrük* (sonraki adıyla *tabil* ya da *dühül,* bugünkü adıyla *davul*) ve *çeng* (zil, Fransızca adıyla *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 müziği daha sonra Hindistan'a 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 takımlarıyla karşılaştığını bildiriyor. Nitekim, İbn Batuta'nın çağına, on dördüncü yüzyılın ilk yarısına varana kadar başlıca Türk uygarlıklarının her birinde, 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 müziğinde her bir çalgının sayısını anlatır. Demektir ki dokuz katlı takımda, her bir çalgıdan dokuz tane vardır. Kaşgarlı Mahmut, Balasagın Türkmenlerinde dokuz sayısının kutsal olduğunu belirtiyor; bu bilgiyle, Osmanlı Mehterhane müziğinin tek sayılı katları, (üç, beş, yedi, dokuz) bu ara dokuz katlı mehter 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 müziğinin Avrupa bando müziğini yönetenlere etkisi oldu. Batı saraylarından Türkiye'ye bu konuda inceleme yapmak üzere uzmanlar gönderildi. Bununla birlikte, Avrupalıların ilgisini asıl, mehter kurumunun kendisi, örgütünün sağlamlığı ve genişliği çekmişti; mehter müziği, Avrupa'da gelişedurmakta olan ve bando müziğini de etkileyen çokses müziğinden bambaşkaydı. Bu bakımdan mehter müziği, Avrupa müziğiyle birleşemedi. Avrupa müziğine yalnızca geçici etkileri oldu. Beethoven'in dokuzuncu senfonisinin son bölümü, "Atina Yıkıntıları" ve "Egmont" müziklerinin kimi bölümleri, Mo-

zart'ın "Türk konsertosu" adıyla 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 müziğinin ve genellikle nefes çalgıları orkestrası müziğinin evrimi, Orta Çağ boyunca, Avrupa'nın toplum koşullarına bağlı kalmıştır. On ikinci yüzyıldan önce Avrupa'da halk müziği 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 müzikseverlerin, toplumun üst yapısında önemli bir yeri olan kişilerin çalabileceği çalgılardı. Bu çalgılar yalnız, "resmi" 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. On üçüncü yüzyılda, çıkarlarının korunması amacıyla bir de dernek kurmuşlardı. Bu derneği kuranlar özellikle, gezginlikten yorulup, bir kente ya da kasabaya yerleşmek, kendilerine gezgin çalgıcı gözüyle bakılmasını önlemek isteyenlerdi. 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 müzikseverleri, Almanya'da olduğu gibi, İngiltere'de ve Fransa'da da sarayca korunmaya başladılar. Bu ara, 1426 yılında İmparator Sigismund, Augsburg kasabasma, bir trompet ve davul bölüğü kurma yetkisini tanıdı. On dördüncü Louis de, Lully'yi askeri bandolar kurmakla görevlendirmişti. Bununla birlikte askeri bandoları saray pek önemsememiş olacak ki aynı Louis, 1683 yılında "aşırı giderlerin kısılması için, bandolardaki üye sayısının azaltılmasını" buyuruyordu. Oysa aynı sıralarda bir batılı gözlemci, Edirne'de dinlediği Mehter takılı ile ilintili olarak "henüz bu kadar güzel tanzim edilmiş bir şey" duymadığından söz ediyor.

On yedinci yüzyıla varana kadar bando trompetçileri çaldıkları müziği kulaktan öğrenirlerdi. Bununla birlikte, kasaba bandolarının görevleri-

nin gitgide artması, kullanılan çalgıların turunun de, sayısının da artmasını sağladı. Müzik sanatının her dalında gitgide hızlanan evrimi, bando müziği de, uzaktan bile olsa izlemeye koyuldu. Osmanlı İmparatorluğunda Mehter müziği, kendi sınırları içinde kapalı ve durgun kalmışken, Avrupa'da bando müziği gitgide gelişiyordu. Bu ara trombonlar genellikle kullanılmaya başlandı. Flütler, obualar bandoya girdi. Klarnetin, fagotun ve kornonun ortaya çıkmasıyla bando, bu çalgılara da kuruluşunda yer verdi. On sekizinci yüzyılın ortasında bando müziği artık kesin sayılabilecek bir çalgılamaya ulaşmıştı. Napoleon yıllarında askeri 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 on altı piyade bandosuyla, on altı süvari bandosunu bir araya getirip çaldırması gösterilir. Böylece 1000 nefes çalgısı ve 200 vurma çalgısından kurulmuş bir topluluk, Çar Nikola'nın karşısında çaldı. Bu tarihten on iki 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 "ciddi" müzik çalan büyük nefes çalgıları topluluklarının bir örneğidir. Belirtmek belki gerekmez ki bütün dünyada, özellikle batı ülkelerinde, bu türlü senfonik bandolar çoktur. Bir yandan askeri tören müziği, kendi sınırları içinde, ulusal özelliklerden gitgide uzak, evrensel bir tekliğe, fakat hiçbir müzik değeri taşımayan bir tekliğe bürünmüşken, öte yandan da senfonik bando müziği, sanat müziğinin donuk bir yankısı olsa bile, gene de sanat müziğine koşut bir yolda gelişmiştir. Jean Jacques Rousseau, ansiklopedisinde, Fransa'da tek bir trompetçinin bile doğru nota üfleyemediğinden 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 orkestralarıyla, çalış yetisi açısından boy ölçüşebilecek kattadırlar.

Amerika'da bando müziği özellikle gelişmiş durumdadır. Bu türün Amerika'da ileri gelen yöneticileri Patrick Gilmore (1829-1892), 'Marş Kralı" adıyla anılan John Philip Sousa (1854-1932) ve Edwin Franko Goldman'dır (1878). Goldman bandosu bugün, senfonik bando müziğinin simgesi durumundadır ve bu topluluğun dağarında, Hindemith gibi, Schoenberg gibi saygın çağdaş bestecilerin doğrudan doğruya bando için yazdıkları yapıtlar vardır.

Halk müziği her ne kadar konumuzla doğrudan doğruya ilintili değilse bile, bu müziğin sanat müziğine olan etkileri, halk müziğinin özellik ve nitelikleri üzerinde durmayı hele her şeyden önce halk müziğinin tanımını vermeyi gerektirir. Bugün halk müziği deyince, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan da halkın sevdiği beğendiği, çoğunlukla dinlediği müzik anlaşılır. Genellikle halk çoğunlukları, halkın yarattığı, demektir ki belirli bir yaratıcısı olmayan, bireylere, kişilere bağlanmayan müziği ya da bu türlü bir müziğin doğurduğu alışkanlıklara uygun müziği beğenir, dinler. Bu müziğin çoğunluklarca, sanat müziğine kıyasla benimsenmiş olması, yalınlığı, kolay anlaşılırlığı yüzündendir.

Halk müziği, sanat müziği oluşumunu koşullayan bireysel bilinçten uzak olarak, genellikle sözle ya da dansla birleşerek, söze ve dansa seslerle bir yardımcı ortam sağlama dürtüsüyle, kendiliğinden, doğaçtan varolur. Demektir ki, halk müziği oluşumunda, sanat müziğini nitelendiren yaratış bilinci yoktur. Bu bilincin gereği olan evrim amacına, bu müziği geliştirme ve olgunlaştırma isteğine, halk müziği söyleyicilerinde ya da çalgılarında raslanamaz. Bu yüzden bugün halk müziği, eski çağlarda ne türlü bir müzik uyguladığı yolunda yapılan araştırmalarda bir başvurma, sanıları destekleme ortamı olarak kullanılmaktadır. Bundan da anlaşılabilir ki türlü bölgelerin, türlü ülkelerin halk müziği tarihin karanlık çağlarından bugüne pek az değişmiş, pek az gelişmiştir. Bundan başka sanat müziği, halk müziğini etkilemiş de değildir. Sanat müziğiyle ilgilenen kişilerin gelişmiş bir görgü ve bilgi katma, genel anlamıyla "kültür" katına erişmiş olmaları gerektiği için, halk müziği yapan kişilerse çoğunlukla uygarlık çevrelerinden uzak bulunduklarından, uygarlık çevreleri içine girdiklerinde, uygarlık bilincine vardıklarında, sanat müziğini 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 gördüklerinden, bu ilgiyi kendi benliklerinde uyandıramamışlardır. Buna karşı, sanat müziğinin açık düşünüşlü, uyanık, aydın yapıcısı, halk müziğiyle –tek başına bir ilgilenme ve inceleme amacıyla, "intellectuel" bir gereksinmeyi doyurmak için bile olsa– ilgilenmiş, sonuçta halk müziği, çoğunlukla gereksizce, sanat müziğini etkilemiş, ve yöneltmiştir.

Halk müziği, dürtüyle, sezgiyle, içgüdüyle, doğaçtan yapılan, hem de çevrenin alışkanlıklarını gözeterek yapılan bir müzik olduğu için, "ulusal nitelikler" denen ögelerin bir yankısı sayılır. Dolayısıyla halk müziği inceleyicileri, türlü halk müziklerinin ritmleri, biçimleri , melodileri, çalgıları, söz ve müzik birleşmeleri gibi ögelerine bakarak, bu müziklerle 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 olmasıyla açıklanır. Bununla birlikte daha aydınlık, daha sıcak ülkelerde yaşayanların müziğinde de minör dizilere raslanması, bu kere, bu toplumların çoğunlukla boyunduruk altında yaşamış olmalarıyla anlatılır. Örnek diye de Rus halk müziği 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 müziğinin ritmik özelliklerini toplum olaylarına, yaşama koşullarına daha büyük bir kolaylıkla bağlayabilen inceleyeciler, halk müziğinde 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 müziğinde sık sık raslanan beş sesli dizinin, bugünün minör dizisinin ilk beş notasına uymasıdır. Denir ki, Fin arpı *kantele*'nin ses sınırı, Fin müziğinin beş sesli dizisini koşullamıştır. Öte yandan İrlanda ve İskoçya'nın eski şarkılarında Çin müziğinin beş sesli dizisi (batının sanat müziğinde kullanılan diziden dördüncü ve yedinci seslerin çıkartılmasıyla elde edilen dizi) genelliktedir. Bundan başka Afrika zencilerinin müziğinde, yedinci derecesi yarım ses düşürülmüş majör diziye ya da altıncı derecesi yükseltilmiş minör diziye çok sık raslanmaktadır. Amerika'daki zencilerin müziğinin dizisel özellikleri üzerinde düşünenler, yedinci derecenin düşürülmesinin, köleliğin zenciye verdiği acının bir anlatımı olduğunu öne sürmektedirler.

Öte yandan Macar halk müziğinde, doğu müziklerinde çok raslanan artmış ikinci, üç yarım sesten kurulmuş aralık, Macarların Slav değil, İskitlerden gelme oluşlarına bağlanmaktadır. Macar müziğinin dizisel özelliklerine bakarak, bu müzik üzerinde Slav müziğinin değil, özellikle Türk halk müziğinin etkisinin çok büyük olduğu öne sürülmektedir. Bundan başka aynı müzikte süslemelerin çokluğu da, bu müziğin doğu müziklerine bağlanmasını gerektirmiştir. Denmektedir ki başlıca etken, çingenelerdir. Çingelenerse Hindistan'dan gelmiş göçebeler olduklarına göre, Hint müziğinin süslerini de birlikte getirmişler ve Macar müziğinin bünyesine yerleştirmişlerdir.

Türlü kamuların halk müziğinin nicelikleri, nitelikleri, özellikleri, etnologya ve etnografya çalışmalarında, kıyaslama yoluyla, az çok güvenilir

ögeler olarak kullanılmaktadır. Çünkü bilinmektedir ki halk müziği 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 müziğini topraklarının dört bucağına yayma ortamlarını geliştirmiş bir ülkede, Amerika bulunmadan önce o topraklarda yaşayan kızılderililerin olsun, türlü dış ülkelerden göçüp gelenlerin olsun, halk müziklerinin değişmeden süregelmekte olması, bu direngenliğin en çarpıcı örneğidir. İngiliz, Alman, İskoç, İspanyol ve zenci halk müzikleri Amerika'da kendi başlarına yaşadıkları gibi, bir yandan da, özellikle sığır çobanlarının müziğinde, birleşik etkiler durumunda kendilerini göstermektedirler. Öte yandan, Kızılderili müziğinin de, özellikle ses dizilerinde, Çin, Rus ve İskoç müziğiyle 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 her bir örneğe 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 alta sıralanmış dört köşe biçimlerle yazılıyordu. 1476 yılında Roma'da Ulrich Han'ın yayınladığı *Missale*'de ise Gregor melodileri, ritmsiz olarak, yalnız nota yükseklikleriyle, porte üstünde yer alıyordu. Süre 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 Bolognada yayınlanan Nicolo Burzio'nun *Musices opusculum*'undaysa ilk olarak, yalnız tek sesli bir melodi değil, bütün bölümleriyle, çok sesin her bölümüyle bir beste yer almaktaydı.

Nota yayımında ilk önemli kişi olarak, bu alanda Gutenberg'in yanında bir yer alabileceği tanınan Ottavio del Petrucci (1466-1539) gösterilir: Petrucci, gerek insan sesleri için, gerek lavta ve org için yazılmış birçok beste yayınlamıştır. Petrucci'nin astığı ve yayınladığı *Harmonice musices Odhecaton* adlı çalışma, çokses yapıtlarının basılmış ve yayınlanmış ilk toplamı olarak bilinir. Petrucci'nin kullandığı yönteme göre her bir sayfa iki kere baskıdan geçerdi. Birincisine porte basılır, sayfa ikinci kere baskı ma-

kinasından geçtiğinde de notalar basılırdı. Kimi kere, harflerin basılması için üçüncü bir baskının da gerektiği olurdu. Petrucci'nin baskıları, temizliği bakımından, baskı işçiliğinin ilk başarılı örneklerinden sayılır

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 Schoefer (yukarıda sözü geçenin oğlu) dizgi yoluyla tek baskıya ulaşma başarısını gösterdi. Bu yöntemde, her bir nota porte çizgisiyle birlikte diziliyordu. Bir hayli zaman ve çaba gerektiren bu yoldan kısa zamanda vazgeçildi ve yerine, her bir 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, on altıncı ve on yedinci 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 elinde 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.

On altıncı 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 müzik basımında kullanılmasına İngiltere'de on yedinci yüzyılın ilk yarısında başlanmıştır. William Byrd, Orlanda Gibbons, John Bull gibi ünlü İngiliz bestecilerin, İngiliz klavseni "virginal" için yazdıkları yapıtların ilk baskısı bu yöntemden yararlanarak yapılmıştır. Klişe basımı daha sonra, bakır yerine kurşun ve kalay karışığı daha yumuşak bir madenin kullanılmasıyla ve klişecinin gereçlerindeki gelişmelerle daha ucuza çıkarılabilmiştir. Klişe yoluyla nota basımına notaları olsun, susma işaretlerini 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 ile-

ri yöntemin kullanılması karşısında kaygıya düşmüş, kendi yayınladığı yapıtların 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 sonraları genellikle vazgeçilmiştir. 1798 yılında Almanya'da Alois Senefelder'in litografyası, taş baskısını bulmasıyla, nota basımına da büyük kolaylıklar sağlanmıştır. Senefelder'in litografyası, annesinin kendisinden yıkanacak çamaşırların listesini yazmasını istemesi üzerine rasgele bulduğu anlatılır. Senefelder, o ara elinin altında kâğıt olmadığı için eline geçen yumuşak vé 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 "kimyevi satıh baskısı" diye anılan yöntemi geliştirmiştir. Carl Maria von Weber de litografya ile ilgilenmiş, yapıtlarından birini bu yolla kendi basmıştır.

Litografya o günden bugüne müzik 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 "anastatic" yöntemle yapılır. Basılmış notaları çoğaltmak için "photo-lithographie"ye de sık başvurulmaktadır.

Günümüzde, sanat müziği bestecileri yapıtlarını genellikle ya kendi el yazılarıyla ya da nota yazısı düzgün kişilere yazdırarak, saydam kâğıt üzerine geçirirler. Çağdaş yapıtlara olan çok sınırlı istek, bu saydam kâğıtlardan fotokopi yoluyla yapılan çoğaltmalarla karşılanır. İsteklerin bu yolla karşılanmasını ya bestecinin kendi ya da bir yayınevi yüklenir. Böylece yapıt yayınlanmış sayılır.

Bilgisayar yoluyla nota dizgisi, bu ortamın ancak en yalın nota kuruluşlarını gerçekleştirebilmesi, çapraşık notalamalarla başa çıkamaması nedeniyle, henüz ilkel durumdadır ve geleneksel yollarda nota dizgisinin yerini alacağa benziyor değildir.

FONOGRAF VE PLAK YAPIMI

"Ses yazma" anlamına gelen "fonograf" terimi (İngilizler genellikle *gramophone* kelimesini kullanırlar, fakat bu kelimenin yanlış türemiş bir kelime olduğunu da öne sürerler) ses yazan ve okuyan gereçler için kullanılır. Bugün fonograf kelimesi, genellikle yirmi beş ya da otuz santim çapındaki plakların sesini veren gereçleri anlatır.

Ses yazma başarısını ilk gösteren bulucu Thomas Edison 1877 yılında kalay kâğıdı üzerine ses titreşimlerini yazmıştı. 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, bugünküler gibi düz plaklar üstüne değil, fakat silindirler üstüne ses yazma yöntemini geliştirdiler. Bu iki araştırıcı hem de, kalay kâğıdı yerine balmumundan yapılmış yüzeylere ses geçirdiler.

Düz yüzeyli yuvarlak plakları ilk kullanan, Emil Berliner olmuştur. Edison'un olsun, Bell ya da Tainter'in olsun, tersine, Berliner hem de yüzey üstünde ses çizgilerinin yansal *(lateral)* düzende yazılmasını sağlamıştır. Ötekilerin dikey *(vertical)* düzenine karşılık Berliner, bugün kullanılan yansal yazıyı, iğnenin çizdiği yolun iki yanına ses izlerinin geçirilmesi yöntemini geliştirmiştir. Dikey yazıyı, adından da anlaşıldığı gibi, ses izleri dikey iniş ve çıkışlar halinde yazılır. Berliner hem de plak çoğaltımının başlıca engelini de aşmış, ses titreşimlerinin bir kalıp üzerine geçirilip, sonra o kalıptan istenildiği kadar plak baskısı yapılması yöntemini de geliştirmiştir. Berliner'in 1892 yılında geliştirdiği bu yöntem bugün henüz plak yapımında uygulanmaktadır.

Yirminci yüzyılda bir yandan yansal, öte yandan dikey razı plak yapımında bir süre başlıca izleme yöntemi olarak kullanılmıştır. Amerika'da Colmbia 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 yazıyla plaklar yapmaya başlamıştır. 1908'den sonra Columbia da bu yönteme uymuştur. Daha sonra bütün kumpanyalar, Berliner yöntemine uymaya başlamışlardır.

1925 yılına kadar bütün kayıtlar "akustik" yöntemle, elektrikten yararlanmadan yapılırdı. Gramofonların motorları kurgu ve zemberekle çalışır, plak üstündeki ses izleri, iğne, mika diyafram ve boru aracılığıyla büyütülürdü. 1925 yılında, önce radyo alanında kullanılmaya başladı. Böylece plak çekiminde boru yerine mikrofon ve büyüteç *(amplificateur)* kullanılmasına gidildi. Gene de yazılan plakların 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 yöntemleri-

ne daha uygun görüldüğü için, dikey izlemeden vazgeçildi.

Plak yapımında önceleri genellikle, dakikada 78 kere dönen plaklar kullanılıyordu. Plak maddesi de, gomalaka denen kırılır bir maddeydi. 78 dönüşlü plaklarda, yirmi beş santim çapında olanlara üç dakika, otuz santim çapında olanlara beş dakika süreyle ses yazmak ancak eldeydi. Bu yüzden, uzun klasik yapıtların plağın bir yüzünden öteki yüzüne, arada durma olmadan, çekilebilmesi elde değildi. Bu büyük engele karşın 78 dönüşlü plaklar, elektrik yöntemlerinin geliştiği 1925 yılından 1948 yılına kadar, yirmi yılı aşan bir süre, kullanılagelmiştir.

1948 yılında plak yapımında yeni bir evre açılmış ve Columbia firması, dakikada 33 1/3 kere dönen plakları piyasaya çıkarmıştır. Dönüş yavaşlığı yanında ses çizgilerinin 78 dönüşlü plaklara kıyasla çok daha ince olması plağın bir yüzüne çok daha uzun sürede ses kaydedilmesini sağlıyordu. Böylece plağın bir yüzüne yarım saati aşan sürede ses çekme olanağı kazanılmış, uzunluğu yarım saatin ötesinde, çoğu kere bir saate yaklaşan birçok yapıtın, plağın bir yüzünden öbür yüzüne geçişlerde ancak bölüm aralarında müziğin doğal akışını engellemeyen uygun kesilmelerle çekilmesi kolaylaşmıştır. Uzunçalar plakların, 78 plaklarda kullanılar gomalaka yerine, plastikten yapılmış olmaları da, bir yandan kırılmalarını önlemiş, öte yandan gomalaka plaklarda önlenmesi çok güç olan yüzey hışırtısı en aza inmiştir. Dakikada 33 1/3 kere dönen uzunçalar plakların Columbia firmasınca piyasaya sürülmesinden az önce Victor firması, dakikada 45 kere dönen, gene plastikten yapılmış, 17 santım çapında plaklar yayınlamaya başlamıştı. Üzerindeki müziğin uzunluğu bakımından 78 dönüşlü plaklardan ayrı olmayan, fakat '8'lere göre ses nitelikleri çok yüksek olan bu plaklar bugün sanat müziğine elverişli sayılmamaktadır ve genellikle halk müziğinde, kısa parçalarda kullanılmaktadır. 33 ve 45 dönüşlü plaklar yanında, dakikada 16 kere dönen plaklar da yayınlanmaya başlamıştır. Bununla birlikte, 16 dönüşte üstün ses nitelikleri sağlama sorunu henüz çözülmediğinden olacak, bu plaklar birkaç yıl içinde tümüyle ortadan kalkmıştır.

Plak yapımında en ilginç evrim, stereofonik izleme ve çoğaltma yönteminin gelişmesi olmuştur. Stereofoni önce, manyetik şerit üzerine yapılan izlemelerde gelişmiştir. Bu arada, İkinci Dünya Savaşı sırasında manyetik şerit üzerine ses yazma yönteminin geliştiğini, sonra bu yöntemin endüstriye de aktarıldığını ve gitgide plak yapımına erişen bir yaygınlığa ulaştığını belirtelim. Önce manyetik şerit üstünde denenmiş olan stereofonik çoğaltım, kısa bir süre sonra plağa da uygulanmaya başlanmıştır. Plak yoluyla müziğin dinleyiciye ulaştırılmasında amaç, sesin gerçeğe uygun olarak dinletilmesi olduğuna göre, stereofonik plaklar, konser salonunun ya da opera sahnesinin gerçeklerine çok daha yakın bir müzik dinleme ortamı sağlamaktadırlar.

Stereofonide ses, manyetik şerit üzerine en az iki "yol" üzerine kaydedilir ve bu kayıt sonra plağa, yivlerin her birinin iki "duvarına", iki yanına

iki ayrı ses yolu durumunda geçirilir. Tek yollu plaklarda, diyelim ki bir orkestranın bütün seslerinin plak yivinin iki yanında toplu olarak izlenmiş olmasına karşılık, stereofonik plaklarda sesle, çalgı topluluklarına ya da tek çalgıların seslerine göre, bu yollara bölünmüştür. Stereofonik plakları çalmak için özel bir iğne ve her bir yolun sesini büyülteçlere ulaştıracak, çift hücreli pikap başlığı, bundan başka iki büyüteç ve iki yükselteç gerekmektedir. Böyle bir plak dinlendiğinde ses yollarından her birindeki sesler, iki yükselteçe ayrılmış olarak duyulabilmekte, diyelim ki kemanlar bu yükselteçten, viyolonseller öteki yükselteçten gelmektedir. Stereofoni, dinleyiciye, konser salonunda edindiği uzay ve yön duyusunu sağlamakta, hem de karmaşık çoksesli müziklerde her bir sesin, daha yüklü tınılara atanmış seslerin yükü altında kalmadan işitilmesine, müziğin saydamlıkla dinlenebilmesine olanak vermektedir. Genellikle, elektronik alandaki ilerlemeler bugün plak yoluyla müzik dinlemeyi, konser salonunda "canlı" müzik dinlemeye kıyasla, daha büyük bir doyuruculuğa ulaşmıştır.

Stereofoniden yaklaşık on beş yıl sonra 1970'lerin başında gelişen kuadrifoni, sesleri plağın yiv duvarlarına dört kanal üzerine yazabilme gibi ilginç bir teknolojik aşamayı örneklemesine karşın, dinleyiciyi çepeçevre saran ses üretimi amacıyla dörtlü büyülteç ve dört yükselteç gerektirmesindeki kullanışsızlık yüzünden, tüketim alanına indikten sonra bir iki yıl içinde piyasadan tümüyle kalktı. Yoksa kuadrifoni, plaktan ve ses şeridinden müzik dinlemeye önemli bir boyut kazandırmıştı. Kuadrifoni, ses şeridi üzerinde de ömürlü olamadı.

Ne ki, artık "gelenekselleşmiş" olan stereofoni, ses şeridi üzerinde de, kaset ortamının sağladığı kullanma kolaylıkları nedeniyle, gitgide büyük bir yaygınlığa ulaştı. Bu alandaki teknolojik ilerlemeler, başlangıçta ses niteliği düşük olan kaset ortamına, plakla eşit sayılabilecek nitelikler kazandırdı.

Plak yapımı teknolojisinin son aşaması, bilgisayarın sağladığı sayısal ses yazma ve okuma yöntemlerinin ürünü "Compact Disc", günlerin geçmesiyle, artık "eski tür" sayılan plağın ve kasetin yerini alacakmış gibi görünen bir yaygınlığa erişti. Kasetin ve iğneyle çalınan plağın yüzey gürültüsünü ve ses bozulmalarını yok eden ve sesi laser'le okunan "Compact Disc," özellikle sanat müziği için gerekli bir ortamdır. Ancak, plak ve ses şeridiyle müzik yayınlamanın önceki ortamlarına olduğu gibi, "Compact Disc"e de, ezici bir oranda, pop ve rok müziği egemen olmuştur. Sanat müziğine gelince, bu yeni ortamdaki plak yayınları henüz, genellikle, ün kazandırılmış yapıtlarla sınırlanmaktadır.

Plak ve radyo da, müzik sanatını yığınlara ulaştıran bir araçtır. Hem plak, hem de radyo basılmış notanın tersine, müziği, kâğıt üstündeki birtakım biçimler ve yazılarla değil, gerçek nitelikleriyle ses durumunda yoğaltıcıya sunmaktadır. Bu bakıma her iki ortam, basımcılığın gelişmesi edebiyat için ne denli yararlı olmuşsa müziğe öylesine yararlı olmuşlardır.

Bununla birlikte radyo, plak ve "canlı" konserle kıyaslandığında, bu yararlılığında birkaç bakımdan geri kalır. Bir kere plağın radyoya başlıca üstünlüğü, tıpkı bir kitap gibi, onu elinde bulunduran kişinin evinde saklayıp, gerektiğinde başvurabileceği bir kaynak oluşudur. Oysa radyo, dinleyicinin herhangi bir anda dinlemek istediği müziği değil, program yöneticisinin istediği, uygun gördüğü müziği yayınlar. Bu bakıma kitap ve plak 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 plaktan 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 plakçılığın teknik ilerlemelerini çok yakından izleyen, FM *(frequeney 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, müziği yöntemli olarak, sanat müziği görgüsü edinmek amacıyla dinlemek, radyo dinleyicisinin yayın porgramlarını sürekli olarak izlemesine ve kendi dinleme programını yapmasına bağlıdır ki bu da, plağın sağladığı kolaylıklara kıyasla, boş yere zaman harcanmasını gerektiren bir iştir. Hele, bizde olduğu gibi, sanat müziğine yeterince önem vermeyen radyo istasyonlarının çalıştığı bir ülkede, radyo yoluyla amaçlı olarak sanat müziği dinleme isteği verimsiz ve usandırıcı bir çaba isteyen işlerdendir.

Ne var ki batıda, bir radyo yayınında ilk olarak klasik muzik çalınmasından (1908 yılında New York Limanında Sandy Hook ile Bedlose adası arasında deneme yapan Alman Telefunken firması mühendislerinin. Ver-

di'nin *Il Travatore* operasından "Demirciler Korosu"nu plağını çalmalarından) bu yana, radyo ile yapılan müzik yayımının, halkta müziğe olan ilgiyi arttırdığı istatistik bilgilerden anlaşılmaktadır. Bu bakıma radyo, müziğin, uygun dinleme koşulları içinde, müzik dinleyicisine ulaştırılması bakımından değilse bile, dinleyicilerde sanat müziğine olan ilgiyi uyandırıp onları, daha uygun araçlardan yararlanarak müzik dinlemeye, daha da ilerisi, doğrudan doğruya müzikle uğraşmaya, bir çalgı çalmaya ya da müzik eğitimi görmeye götürmüştür. Demektir ki sanat müziğinin yayılmasında radyonun görevi, müziği yığınlara ulaştıran öbür araç ve ortamların gelişmesine bir destek olmasındadır. Konserlere gösterilen ilginin artmasında, plak satışlarının yükselmesinde radyonun etkisi çok büyüktür

Radyoyla sanat müziği 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 1220 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 müzik yayını yapıyordu. Bununla birlikte iki üç yıla varmadan Amerika'da sanat müziği 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, müzik yayını sorununu amaçlı bir ilgiyle ele alışı, bu kurumun radyoda müzik yayını konusunda hep örnek diye gösterilmesini sağlamıştır. BBC'nin ilk müzik yöneticisi, daha önce İngiliz Ulusal Opera Kurumu'nun müzik danışmanlığını yapan Percy Pitt, halk beğenileriyle ilintiyi koparmadan, bu beğenilerin az daha üstüne yükselmeyi gözetmişti. Önce uyguladığı yöntem, sanat müziğiyle eğlence müziğini ya da daha hafif program, bu tutumun örneğidir; bu program, Elgar'ın bir marşıyla başlıyor, ardından Wagner'in *Meistersinger* operası açılış müziği geliyor, sonra bir halk güldürücüsü numarasını yapıyor, sonra Saint Sa-

ens'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 müzik ve eğlence yayınları, öte yandan sanat müziği yayınları, programlar içinde kendi tümlüklerini 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 müziğin yer aldığı bir programdır. Öbürü, "Third Programme", beğenileri incelmiş ve gelişmiş kişileri, aydınları gözeten bir programdır ve sanat müziği alanında, çoğunlukların ilgisini kazanmış olan değil, kazanmış olması gereken müzikleri yayınlar. Bu iki program arasında kalan yayınlarında da BBC, orta dinleyicinin gözetildiği yayınlar sunar.

Bugün radyo yayıncılığı anlayışı, dinleyicinin istediğini istemesi gerekenle dengelemeye çalışan Avrupa örneği devlet radyolarıyla reklâm geliri amacıyla özel girişimin kurduğu Amerikan örneği radyolar arasında bölünmektedir. Amerikan örneği tecimsel radyolar gitgide Avrupa ülkelerinde de yaygınlaşmaktadır. Amerika'daki yüzlerce radyo istasyonunun büyük bir çoğunluğu özel girişim radyolarıdır. Bunların pek azı sanat müziği yayınlar ve bunlar da, dinleyici kaçırmaktan (demek oluyor ki reklâm gelirlerini düşürmekten) korktukları için, "biline, sevilen, tutulan" müziklerin ötesine el atmazlar; hele çağdaş müzik hiç yayınlamazlar. Çağdaş sanat müziğine programlarında arasıra yer verenler, kamu radyoları ve bağımsız radyolardır. Bağışlarla giderlerini karşılama durumunda olan bu istasyonlar, gitgide tecimsel radyoların yoldamlarına özenme zorunda kalmaktadırlar. 'Walkman" denen, hem de kaset çalan ve kulaklıklarla dinlenen küçük boyda radyo alıcıların yaygınlaşmasıyla sayısı çok artan radyo dinleyicileri, tecimsel radyoların ekmeğine yağ sürmüştür. Günümüzde radyo dinleyicileri, gitgide yükselen ezici bir oranda pop ve rok müziği dinlemektedirler. Böyle bir görünüş karşısında, yığınlara müzik kültürünün iletilmesinde radyoların görevini tartışmak gitgide kuramsallığa düşmektedir

SİNEMADA MÜZİK

Film için müzik yazmak bugün, sanatlarının soylu amaçlarını öne süren bestecilerce hor görülen bir çalışma alanıdır. Bununla birlikte çoğu da bir yolunu bulup sinemaya geçmeye, filmler için müzik yazmaya can atarlar. Bu çelişik davranışlarında bestecileri haklı görmemek elde değildir. Sinema müziğini hor görürler, çünkü bu türlü müzik, her ne kadar sanat müziği alanına giriyorsa da, çalışma yöntemleri ve bu yöntemlerin sonuçları bakımından, besteciyi değersiz, düzmece bir müzik yazmaya zorlayan bir alandır. Ama öte yandan besteciler, para kazanmak için arada bır amaçlarını, ülkülerini, daha da ileri gidelim, saygınlıklarını bir yana bırakıp filmler için müzik yazmak isterler. Çünkü sinema, besteciye en çok gelir sağla-

yan, bestecinin en az çalışmayla en çok para kazanabileceği bir iş kesimidir.

Oysa sinema, müziğe, yeni biçimler, yeni evrim ortamları sağlayabilirdi. Henüz de sağlayabilir. Ne var ki, bir "endüstri" dalı olarak sinema, birkaç ayrıklık 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 müzik yazan bestecinin yaratış özgürlüğünü gerçekleştirmesine henüz olanak sağlıyor değildir.

Bu durumda, "endüstri" sineması için müzik yazan besteci de, kalıplara, alışkanlıklara uymak zorundadır. Deneylere gidemez, sinema ortamının yükselttiği sorunların (söz, görüntü ve müzik birleşmesi sorunlarının) üzerine eğilemez ve bunları, yapıtlarıyla, 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 yapımcısının isteklerine boyun eğmek ve para uğruna ülkülere yan çizmek ya da sinemayla hiç ilgilenmemek. Bir üçüncü yol daha seçilebilir: "Endüstrileşmemiş" sinema için müzik yazmak. Müziğin, 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, salt sanat sinemasını güdük bıraktığı için bugün besteciler, genellikle, sinema-müzik 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 Antheill'den söz ettik. Antheill sonraları, "endüstri" sineması bestecisi olmuş, yetili bir besteci olduğu için, sinema müziğinin ölçüleri içinde başarılı sayılabilecek film müzikleri yazmıştır. Antheill hem de "hiçbir ciddi besteci, sinemanın, müzik için en büyük olanağı veren bir ortam olduğundan şüphe edemez" demektedir. Bu inancı daha çok bir dilek saymak gerekir; çünkü sinemanın bugünkü durumu bestecinin aradığı olanağı gerçekleştirecek gibisinden değildir.

Öte yandan, sinemanın, yığınlara, sanat müziği sevgisini verdiği görüşü de doğrulanmamıştır. Bu görüşü savunanlarca sinema seyircisinin, filmlerin art düzey müziği yoluyla, müziğin bilincine varmadan bile olsa, sanat müziğiyle kulakları dolmaktadır. Gerçi filmlerin artdüzey müziği, genellikle, sanat müziği yöntemlerine uyarak bestelenir ve kısıtlanmış biçimlere uyarak da olsa, yazılan müzik sanat müziğidir Ne var ki çoğu seyirci bu

müziği dinlemez bile; daha da ilerisi, filmde müzik var mıdır, yok mudur? Onu da bilmez. Bu türlü "dinlenilen" bir müziğin, dinleyicisinde sanat müziğine doğru bir eğilim uyandırıp uyandırmayacağını görmek için, sinema seyircisinin çokluğunu, buna karşı sanat müziği dinleyicisinin azlığını gözönünde bulundurmak yeter. Gösterilen filmlerin bir çoğunda –kötüsünden de olsa– sanat müziği vardır. Oysa, müzik ile daha önceden ilgilenmemiş olup da, sinemada, olaylara eşlik eden müziğe kulak verip sanat müziğiyle ilgilenen, "bu müzik olsa olsa bir tür müziğin kötüsü... Ben iyisini arayıp bulayım" diyen pek görülmemiştir

Yapımcılar filmde, bir "hava" yaratsın, 'ruh durumu"nu belirtsin diye müzik kullanırlar. Sessiz filmlerden beri müzik sinemada hep kullanılmıştır. Sessiz filmlerde çoğunlukla filme piyanoyla eşlik edilirdi. Öyle ki, sesli film çıkana kadar, filme eşlikte hayat kazanan piyanistlerin ne türlü müzik 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 Durumları") bunlardan biridir. Sesli film çıktıktan sonra yapımcılar, filmlerin art düzey müziğini, 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 müzik ne gibi "ruh durumları"na uygun düşer? Halk ne türlü melodilerden hoşlanır? Halkı ne türlü müzik rahatsız etmez? Film müziğinin kalıplarını bu üç soruya bulunan karşılıklar kesinleştirdi. Türlü "ruh durumları" için on dokuzuncu yüzyılın ve yüzyılımızın başlıca "dram müziği" ya da "anlatıcı müzik" bestecilerinin yöntemlerine başvuruldu. Halkın hoşuna giden melodiler için de doğrudan doğruya halk şarkıları türünden melodilerin kullanılmasına gidildi. Bugün, film müziği denen türü, Wagner, Debussy, Richard Strauss ve halk müziği karışımından ortaya çıkmış "formüller" yöneltir. Max Steiner, Franz Waxman, Erich Wolfgong Korngold, Bernard Herrmann, Alfred Newman, Dimitri Tiomkin gibi Hollywood bestecileri bu "formüllerin" başlıca hazırlayıcılarıdırlar.

Film müzikleriyle kazandıkları ün, değerleri küçümsenmemesi gereken bazı bestecilerin, örneğin bir Bernard Herrmann'ın (1911-1975) ya da bir Miklos Rozsa'nın (1907) sinema dışındaki çalışmalarının gölgede kalmasına etken olmuştur. Herrmann'ın klarnetli beşlisi, *Echoes* adlı yaylı dörtlüsü yabana atılmaz yapıtlardır. Rozsa ise, yirminci yüzyıl Macar müziğinin adı Bartok ile Dokaly yanında anılabilecek ileri gelen bir bestecisidir. Sinema dışındaki yapıtları pek az tanınan Rozsa'nın ilginç bir yanı, bütün müzikleri gibi, film müziklerinin de Macar kökenli olmasıyla birlikte bunların Macaristan'la hiçbir ilgisi olmayan konulardaki filmlere, diyelim ki bir gangster filmine ya da bir şövalye filmine, tümüyle uyabilmesidir.

Unutmamak gerekir ki bir filmin hangi bölümüne, ne uzunlukta ve genel olarak ne tür bir müzik yazılması gerektiğini besteci değil, filmin yönetmeni saptar. Ne ki, bu sınırlar içinde bile bestecinin yaratıcı yetisi gerçekleşebilir. Film müziklerinin örgütlenmiş bir süreklilikten yoksun oluşu, bölük pörçüklüğü hoş görüldüğünde, birçok film müziğinde, filmle bağdaşık görevsellik dışında, değerlendirilebilir yanlar olduğu yadsınamaz.

Film yapımcıları, hele Hollywood, sinemayı ana yol olarak seçmemiş bazı bestecilere de iş vermişlerdir. Bununla birlikte, sinema için müzik yazmış Ernst Toch, Jacques Ibert, Darius Michaud gibi besteciler, hiçbir zaman kendi öz ortamlarında yazdıkları kadar başarılı yapıtlar verememişlerdir. Sinema için yazılmış müziklerden bugün pek azı, sinema dışında, bağımsız olarak değerini tanıtlamıştır. Verilebilecek belki tek örnek, Sergei Eisenstein'in *Aleksander Nevski* filmi için Prokofiyef'in yazdığı müziktir. Film düşünelerek yazılmış, bundan daha değerli bir yapıt daha vardır: Schoenberg'in "Bir Film Sahnesi İçin Müzik"i... Ne var ki Schoenberg bu müziği gerçek bir film için değil, imgelemindeki bir film sahnesi için bestelemiştir.

KADIN BESTECİLER

Kitabın sonuna geldik. Tek bir kadın bestecinin adını bile vermedik. Fransız Altıları'ndan söz ederken değindiğimiz Germaine Tailleferre dışında. Başka kadın besteci yok mu?

Yakın geçmişin ünlü orkestra yönetmenlerinden Sir Thomas Beecham, "kadın besteci yoktur, olmamıştır, olmayacaktır," demişti.

Oysa bir kadın besteciler ansiklopedisi bile var. M.Ö. 2500 yılından başlayarak günümüze değin kadın bestecilerin özgeçmişlerini, yapıtlarını içeriyor. 72 ülkeden 6200 kadın besteci. Bunların 4000'den çoğu, yirminci yüzyıl bestecileri. Yüzyıllar ilerledikçe, kadın bestecilerin sayısı artadurmuş. Bunların yüzde birini bile bilmiyor muydu Sir Thomas? Bilmeden nasıl o denli güvenle kadın bestecileri yok bilebilirdi?

Sir Thomas'ın görüşü kadına yaratıcılık yetisi tanımayan, yaratıcılığı erkeğin tekelinde gören bağnazlığın örneğidir. Kadın eylemciliğinin, feminizm'in büyük bir yaygınlığa ulaştığı çağımızda erkek egemenliğine karşı açılan savaşın genellikle yaratıcılık alanında, özellikle müzik yaratıcılığı alanında bir başarıya ulaşmış olması, erkek bağnazlığının bu alanda da bazı yenilgilere uğratılmış olması, sonuçta kadın bestecilerin seslerini duyurma, kimliklerini tanıtma olanağına ulaşmış olmaları beklenirdi. Gerçek şudur ki, kadınların şu ya da bu alandaki aşamaları yanında kadın yaratıcılığı konusu, özellikle kadınların besteciliği konusu karanlıklar içindedir. Kadınlar arasında bile kadınların, geçmişte olsun, bugün olsun, müzik yaratıcılığı alanındaki başarıları ya da başarısızlıkları, tanınıyor olmaktan, biliniyor olmaktan çok uzaktır. Şunu gözönünde tutalım ki bugün özellikle Ameri-

ka'da, "romans" türü bayağı romanları kadınlar (bu ara takma kadın adıyla erkekler) yazmaktadır ve milyonlarca satan bu süprüntü romanların baş alıcıları kadınlardır. Bir zamanlar yalnız erkeklerin egemenliğinde olan rok müziğinde kadınların sayısı gitgide artmaktadır ve yeryüzünü saran bu kafa tütsüleyici müziğin düşkünleri, erkeklerden çok (her ülkede kadın sayısının erkekten çok olmasını da gözönünde tutarak) kadınlardır. Bu örneklerin ışığında, kadın bestecilerin, kadınların yaptığı sanat müziğinin bilinmeyişinin sorumunu, ağır bir ölçüde, kadınlara yüklemek gerekıyor.

Kurulu düzenlerin, bugün olsun, geçmişte olsun, kadın bestecilere adlarını duyurma, saygınlıklarını saptama yolunda şu ya da bu olanağı sağladığı bir gerçektir. Örneğin, Paris'te, Güzel Sanatlar Akademisince verilen Prix de Rome (Roma Ödülü). Bu ödülü hangi kadın bestecinin kazanmış olduğunu bulup çıkarma amacıyla belleğimizi zorlarsak Lili Boulanger ile Nadia Boulanger'in adlarını anabiliriz. Oysa, bunların yanında, 23 kadın besteci daha Prix de Rome'u kazanmışlardır. Ne ki birçok başka ödül gibi Prix de Rome da sıradan bestecilere (arada bir de, Berlioz ya da Debussy gibi önemli bestecilerin önemsiz yapıtlarına) verildiği için, bu yolla kazanılan bir saygınlık gerçekte kapalı olarak alaşılan bir küçümsenme sonucunu doğuruyor. Önemsiz bestecileri ya da önemli sayılması gereken bestecilerin önemsiz yapıtlarını ödüllendirme yolunda değişmez bir gelenek saptamış gibi görünen Amerikan Pulitzer ödülünü yakın yıllarda kazanan bir kadın bestecinin, Ellen Taafe Zwilich'in müziği de, nitekim Amerika'daki yüzlerce kadın besteci arasında hangi denektaşına göre Bn. Zwilich'in bu ödüle yaraşık olduğunu düşündürmektedir. Kadın ya da erkek bütün besteciler, giderek bütün sanatçılar için olduğu gibi, sınırlı bir kapsam ve uzanımda da olsa başarı kapıları açabilmek, kumarda kazanmaya benzemektedir. Yolu açılmış gibi görünen bir çağdaş Amerikalı kadın besteci, Joan Tower, bunun böyle olduğunu açık sözlülükle ortaya koymaktadır. Bn. Tower, New York Philharmonic'e gönderdiği bir notanın, başka bestecilerin de orkestraya göndermiş olduğu sayısız yapıtın yığıldığı yerde en üstte durduğu için kolayca ele takıldığını ve böylece orkestranın konserlerinden birinde seslendirilmek üzere seçildiğini açıklıyor. Müziği New York Philharmonic'ce çalınmış bir besteciye artık başka kapılar da açılabilir. Ne ki bir Zwilich'in, bir Tower'in müziğinin arada bir orada burada dinletilmesi kadın besteci konusunu bilinçlere iletmekte önemli bir katkıda bulunuyor değildir.

Böyle bir bilinci ilgi dürten bilgilerle uyandırma çabası da boşa çıkar. Örneğin, üç kadın bestecinin ölüm cezasına çarptırılıp, kafaları kesilerek öldürüldükleri bilgisi. Kim bunlar Anne Boleyn, Mary Stuart ve Marie Antoinette. Bu üç kraliçenin, ne tür, ne değerde müzikler yazmış oldukları öğrenilse bile, bu bilgi çağdaş kadın bestecinin sorunlarının çözülmesine bir katkıda bulunmayacaktır.

Geçmişe baktığımızda en büyük ün kazanmış kadın bestecinin Cécile

Chaminade (1857-1944) olduğunu görürüz. Çağının salon müziği türünde, kolay etki gücü yüksek piyano parçalarıyla yalnız Fransa'da değil, başka ülkelerde de, özellikle İngiltere ve Amerika'da, müziği ve çalgıcılığı büyük istek görmüş olan Chaminade'ın, kolayca hoşa gider müziklere özellikle düşkün çağımızda da yapıtları dinletilen bir besteci olması beklenirdi. Ne ki, modalarla birlikte, çağımızın kolay hoşa giden müzik türleri de değişedurmaktadır. 1970'den sonra, Chaminade'ın kendi çağında kazandığına koşut sayılabilecek bir ilgi gören kadın besteci olarak Amerikalı Laurie Anderson'u (1947) göstermek uygun düşer. Müzik yaratıcılığının öncü tutumlarını, çağdaş müziğin alışılmış yollarından ayrılıp, pop müziğine ve gösteri sanatlarına yönelerek, seçkin bir ozan olmasının da katkısıyla, bir sanatlar birleşimi olarak gerçekleştiren Anderson, hem de pop müziğinde sanat değerlerinin olanak kazanabileceğini tanıtlamıştır.

On dokuzuncu yüzyılın adları sınırlı bir ölçüde duyulmuş üç kadın bestecisi, ünlü erkek bestecilerle aile bağları nedeniyle ilgi görmektedirler. Bunlardan Clara Wieck Schumann (1819-1896), babası Friedrich Wieck'in eğitimiyle hem piyanist, hem de besteci olarak yetiştirilmiş, Robert Schumann'la evlendikten sonra özellikle kocasının, hem de Brahms'ın piyano müziğinin usta bir seslendiricisi olarak müzik çalışmalarını sürdürmüş, böylece besteciliği gölgede kalmıştır. Clara Schumann'ın piyano konsertosu ve piyano için yazdığı birçok parça tanınmaya değer müziklerdir. Yazdığı melodilerden birkaçını kocası kendi şarkılarında kullanmıştır. O çağın bir başka kadın bestecisi, Felix Mendelssohn'un ablası Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847), müzik yetileri kardeşince üstün ölçüde değerlendirilen bir sanatçıydı. Öyle ki Mendelssohn, ablasına müzik konularında sık sık danışmakla yetinmeyip, onun yazdığı şarkıları kendi besteleri olarak yayınlamıştır. Uzun ömrünün büyük bir bölümünü yirminci yüzyılda sürmüş olan Alma Schindler (1879-1964) müzik yazmaya gençlik yıllarında son vermiş olması nedeniyle bir on dokuzuncu yüzyıl bestecisidir. 1902 yılında, 22 yaşındayken, 41 yaşındaki Gustav Mahler'le evlenmeden önce yüz kadar şarkı bestelemişti. Mahler, önce, bu şarkılara aldırmadı bile, üstelik, bir evde iki besteci olamayacağını öne sürerek eşinin müzik yazmasına engel oldu. Ama birkaç yıl sonra, Alma'nın şarkılarını incelediğinde bunların değerini tanıdı ve birkaçının yayınlanmasına önayak oldu. Alma Schindler (Alma Mahler diye de bilinir) bugün ancak on beş yirmi şarkısıyla tanınmaktadır. Öbürleri, ikinci savaş sırasında, Viyana'nın bombalanmasında yok olmuştur. Bilinenler, yabana atılmayacak yetide bir bestecinin yapıtlarıdır

Üstün yetide bir başka kadın besteci, ünlü öğretici Nadia Boulanger'nin kızkardeşi Lili Boulanger (1893-1918) kısa ve sağlıksız ömründe bestecilik çalışmalarını dirençle sürdürmüştür. Yazı türü, temelde, izlenimci yolda gelişmiştir. Besteleri, yirminci yüzyıl başının önemli yapıtları arasında anılmaya değer.

İngiliz müziği de önemli birkaç kadın besteciden yoksun değildir. Ön-

celeri Alman romantizmi etkisinde bestelemekle birlikte ulusal bir İngiliz müziğine olan inancı nedeniyle çalışmalarını o yolda geliştiren Dame Ethel Smyth (1858-1944) başka ortamlardaki yapıtları yanında birçok da opera bestelemiştir. Hem de kadın özgürlüğü ve seçmenliği alanındaki eylemci çalışmalarıyla tanınan besteci, bir de Kadın Marşı yazmıştır. Romantizmden yola çıkarak anlatımcı yolda kendine özgü bir dizisel yazı türü geliştirmiş olan Elisabeth Lutyens (1906) bir bestecinin, özellikle bir kadın bestecinin, karşılaştığı engelleri anlattığı kitabıyla da tanınmaya değer. Diziselliğe yönelmiş bir başka besteci, İskoçyalı Thea Musgrave (1928) "soyut dramatik" diye tanımladığı yapıtlarıyla, özellikle *Mary, Queen of Scots* (İskoç'ların Kraliçesi Mary) operasıyla bir ün kazanmıştır.

Amerikalı besteciler arasında, yukarda adı geçenlerden başka, Amerikan halk müziği alanında önemli araştırmalar yapmış, ama kendi bestelerinde gözüpek deneylere girişmiş olan Ruth Crawford Seeger (1901-1953) ancak ölümünden sonra az çok tanınmaya başlamıştır. Öncü çalışmalarında gitgide Tibet müziğine yönelip hiçbir değişkenliği olmayan uzun seslerle müzikler yazan Pauline Oliveros (1932) eylemci bir kadın örgütünün üyesi olmasıyla da tanınır. Çağdaş piyano müziğinin en seçkin bir yorumcusu Sorel Doris Hays (1941), Thoreau'nun, haksız yasalara karşı yurttaşın başkaldırması yolundaki düşünüşlerine dayanan inançlarını kadın eylemciliğiyle birleştirmiş, İngiltere'de Greenham ve Amerika'da Seneca atom füzesi üslerine karşı kurulan kadın barış kamplarına katılmış, bu yoldaki düşünüşlerini ve yaşantılarını bestelerinde ve film-video yapıtlarında yansıtmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

Apel, Will, Harvard Dictionary of Music, Harvard University Press, 1967.

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.

Cohen, Aaron, International Encyclopedia of Women Composers, Books and Music (USA) Inc., New York

Cohn, Arthur, Recorded Classical Music, Schirmer, New York, 1981.

Chailley, Jacques, La musique Médiévale, Coudrier, Paris, 1951

Chion, Michel, La Musique Electroacoustique, Presses Universitaires de France, Paris, 1982.

Collaer, Paul ve van den Linden, Albert, Atlas Historique de la Musique, Elsevier, Paris, 1960.

Dent, Edward J., Opera Penguin, Londra, 1953.

Dorian, Frederick, The History of Music in Performance, Norton, New York, 1971.

Enciclopedia della Musica, Ricordi, Milano, 1964.

Encyclopedie de la Musique, Fasquelle, Paris, 1959.

Einstein, Alfred, A Shot History of Music, A.A. Knopf, New York, 1931.

Ernst, David, The Evolution of Electronic Music, Schirmer, New York, 1977.

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.
Larousse de la musique, Paris, 1982.
Leichtentrit, Hugo, Music, History and Idlas, Harvard University Press, 1938.
Leibowitz, René, L'Evolution de la Musique, Corr a, Paris, 1911.
Mellers, Wilfrid, Music in a New Found Land, Alfred A. Knopf, New York, 1967.
Marcuse, Sibyl, Musical Instruments, A Comprehensive Dictionary, Norton, New York, 1975.
Mersene, Marin, Harmonie universelle, contenant la théroie 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 C., 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. Scott's Söhne, Mainz 1959.
Rossi, Nick, Hearing Music, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1981.
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 qrimeros 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.
Slonimsky, Nicolas, Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Schirmer, New York.

İÇİNDEKİLER

İlk Baskının Önsözü 5
İkinci Baskının Önsözü 7
Üçüncü Baskının Önsözü 9

Giriş
Eski Uygarlıklarda Müzik 11
Çin ve Japon Müzikleri 13
Hint, Cava, Tibet, vb. Müzikleri 15
Mısır ve Grek Müzikleri 16
Bizans ve Yahudi Müzikleri 18

Tekses'ten Çokses'e
Notalama 19
Gregor Melodileri 21
Çokses Gelişiyor 22
Halk Müziği ve "Yeni Sanat" 24
Çoksesin "Altın Çağı" 25
Reform ve Etkileri 27
Madrigal Yaygınlığı 29
Palestrina ve Lassus 30

On Yedinci Yüzyıl: Evrim Hazırlanıyor
Opera ve Oratoryo 33
İtalya Dışında Opera 36
Çalgılar ve Çalgı Müziği Biçimleri 38
Sonat Biçimine Doğru 40
Keman Yapımı ve Müziği 41
Klavsen Müziği 43
Org Müziği 45
Almanya'da Din Müziği 46
Müzik Halka Yöneliyor 48

On Sekizinci Yüzyılın İlk Yarısı: Yöntemler Özetleniyor
Scarlatti ve Vivaldi ... 51
Telemann ve Bach ... 53
Rameau ve Couperin ... 56
Gluck ve Haendel ... 59

On Sekizinci Yüzyılın İkinci Yarısı: Yeni Bir Tüme Varış
Bach'ın Oğulları ... 63
Mannheim Okulu ... 66
Haydn ... 68
Mozart ... 71
Piyano Gelişiyor ... 75
Fransız Devriminde Müzik ... 77

On Dokuzuncu Yüzyıl: Bireysel Bilinç
Beethoven ... 79
Berlioz ve Fransız Operası ... 81
Rossini ve İtalyan Operası ... 84
Weber ve Alman Operası ... 86
Schubert ... 87
Mendelssohn ve Paganini ... 90
Chopin, Schumann ve Lizst ... 91
Wagner ... 94
Operada Gerçekçiliğe Doğru ... 97
Fransa'da Ulusal Bilinç ... 101
Rusya'da Ulusal Müzik ... 104
Çek, İspanyol ve Skandinav Okulları ... 108
Amerika'da Romantizm ... 110
Brahms, Mahmer ve Strauss ... 111

Yirminci Yüzyıl: Deneyler Çağı
Debussy ve İzlenimcilik ... 120
Öbür İzlenimciler ... 123
Ravel ve Ötesi ... 125
Satie ve "Altılar" ... 129
Caz Müziği ve Doğaçtan Çalış Sanatı ... 132
Bartok ve Köy Müziği ... 138
Stravinski'nin Çelişik Durumu ... 140
Hindemith ve Yeni Klasikçilik ... 143
Schoenberg ve Dizisel Yazı ... 146
Alban Berg ... 149
Anton Webern ... 151
Varèse ve Yeni Ses Dünyaları ... 154
Elektronik ve "Somut" Müzikler ... 157

Charles Ives ve Amerikan Müziği ... 161
Sovyet Rusya'da Bestecilik ... 166
Mao Çin'i ve Sonrası ... 169
Turlü Ülkelerde Müzik ... 171
Türkiye'de Bestecilik ... 179
Sanat Müziğinin Sonu mu? ... 182

Müziğin Türlü Alanları, Sorunları, Konuları

Müzik Bilimi ... 186
Konservatuarlar ... 188
Müzik Eleştirmenliği ... 191
Yorumculuk, Seslendiricilik ... 193
Orkestra Yöneticiliği ... 196
Orkestra ... 198
Oda Müziği ... 201
Çalgılar ... 203
Bando Müziği ... 206
Halk Müziği ... 210
Nota Basımı ... 212
Fonograf ve Plak Yapımı ... 215
Radyo ve Müzik ... 218
Sinemada Müzik ... 220
Kadın Besteciler ... 223

Bibliyografya ... 227