ahmet say

müzik tarihi



MÜZİK ANSİKLOPEDİSİ YAYINLARI

ahmet say

müzik tarihi

MÜZİK ANSİKLOPEDİSİ YAYINLARI

MÜZİK ANSİKLOPEDİSİ YAYINLARI
İlkadım Sok. 21/5, G.O. Paşa/Ankara, Tel: 0312.437 99 05

Dizgi ve sayfa düzeni:
Font Matbaacılık ve Tanıtım Hizmetleri, Tel: 0312.230 30 30

Baskı:
Adalet Matbaası, Ankara, Tel: 0312.342 17 90

Copyright, Ahmet Say
Üçüncü basım, 1997
ISBN 975-7436-18-6

ÖNSÖZ

Bu kitap, üç temel yaklaşımın bileşkesidir:

Birincisi, Müzik Tarihi'ni kültürel evrimin yaratıcı bir parçası olarak değerlendirme anlayışıdır: Felsefe Tarihi ile Sanat Tarihi'nden kopuk bir Müzik Tarihi kavrayışı olamayacağı için, bu kitapta müziğin düşünce tarihi ve genel sanat tarihiyle iç bağlantıları göz önünde bulundurulmuştur.

İkinci yaklaşım, Müzik Tarihi'nin temel öğelerini oluşturan bilgi dallarının bir bütün halinde sergilenmesine çalışmak olmuştur. Bestecilere ilişkin standart bilgilerin yanı sıra, müzik katmanlarına, türleri ve çeşitlerine, müziğin özüne inmeyi amaçlayan üslup özelliklerine, müzik biçimlerine, çalgıların ve çalgı müziğinin tarihine, ses müziğine, müzik yazısının gelişimine, müzik kuramlarına, müziğin toplumsal ve tinsel işlevine vb. yer verilmiştir. Müzik Tarihi'ni oluşturan bu öğeler arasındaki örtüşme, yeri geldikçe ön plana çıkartılmıştır.

Üçüncü yaklaşım, müzik tarihi bilgisinin somut biçimde aktarılmasını sağlayan *örneklendirme* anlayışıdır. Günümüzün gelişkin müzik tarihi kitapları, sözel açıklamayla yetinmemekte, bilgiyi görsel destekle örneklendirmektedir. Bu amaçla kitaba 300'ü aşkın nota ve çizim örneği alınmıştır.

Bu çalışmamı çok yönlü olarak destekleyen müzikçi arkadaşlarıma, kitaplıklarından yararlandığım Ertuğrul Bayraktar, Koral Çalgan ve Etem Ruhi Üngör'e, destekleriyle beni yüreklendiren Ali Uçan ve Burhan Önder'e ve kitabın hazırlanmasını katkılarıyla kolaylaştıran eşim Handan Say'a teşekkür ederim.

Ahmet Say

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ (5)

I. BÖLÜM
MÜZİK ve MÜZİK TARİHİ
Müzik tarihinin müzikbilim içindeki yeri (18); Müzik tarihinin temel kavramları (19)

II. BÖLÜM
TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDA MÜZİK
Kültürel Evrim (21); Müziğin doğuşu üzerine teoriler (24)

III. BÖLÜM
İLKÇAĞ UYGARLIKLARI
(M.Ö. 4000-M.Ö. 850)
Tarih (34); Uygarlık kavramı (34); Mezopotamya (35); Mısır (37); Hindistan (41); Çin (42); Uzakdoğu ülkeleri (45)

IV. BÖLÜM
ANTİK YUNAN ve ROMA
(M.Ö. 850-M.S. 300)
Tarih (47); Antik Yunan'da düşünce (47); Bilimden sanata (49); Müzik teorisi (51); Tiyatro ve müzik (52); Müzik tarihi (52); Modlar (55); Çalgılar (61); Roma'lılar (64)

V. BÖLÜM
ERKEN ORTAÇAĞ
(M.S. 200-M.S. 1000)
Tarih (67); Hristiyanlığı hazırlayan düşünce ortamı (67); Ortaçağ kültürünün özellikleri (68); Müziğe yön verenler (72); Bizans (75); Hristiyan müziğini temellendirme (76); Erken Ortaçağ'da Dindışı müzik (77)

VI. BÖLÜM
SERPİLME: ROMANESK DÖNEM
(1000-1150)
Müzik teorisinin gelişimi (78); Müzik yazısı (78); Solmileme (79); Organum (82); Missa (83), Din dışı müzik (84)

VII. BÖLÜM
ORTAÇAĞ MÜZİĞİNİN YÜKSELİŞİ: GOTİK ÇAĞ
(1150-1300)
Tarih (85); Gotik dönemin sanatsal özelliği (85); Troubadour ve trouvêrés (87); Minnesinger ve minnesänger geleneği (88); Süre göstereu müzik yazısı (89); Çokseslilik (91); Motet (93)

VIII. BÖLÜM
SIKINTILI GELİŞİM: SON GOTİK DÖNEM
(1300-1400)
Tarih (95); 14. yüzyıla genel bakış (95); Fransa'da ars nova (97); Kanon (97); İtalyan trecento müziği (99); Musica ficta (101); 14. yüzyılda çalgı müziği (101); Ortaçağ çalgıları (103);

IX. BÖLÜM
GÜN IŞIYOR: ORTAÇAĞDAN RÖNESANSA
(1400-1460)
Tarih (105); Rönesansın ilk basamakları (106); Dufay (107); Müzik yazısında gelişmeler (111); Çalgıların gelişimi (113); Felemenk'li bestecilerin katkıları (113)

X. BÖLÜM
RÖNESANS COŞKUSU
(1460-1490)
Müzikte Rönesans dönemleri (114); Tarih (114); Rönesans düşüncesi (114); Güzel sanatlar (117); Müziğe yön verenler (118); Nota basımı ve çalgı müziği (121)

XI. BÖLÜM
RÖNESANSTA İÇE KAPANIŞ: JOSQUİN ya da RAFAEL
(1490-1520)
Tarih (123); Josquin des Prez (123); İsaac, Mouton, Compere (128); Reform ve Protestan kilisesinde müziğin başlaması (128); Ses ve çalgı müziği biçimleri (131);

XII. BÖLÜM
RÖNESANSIN YAYILIŞI
(1520-1560)
Tarih (133); Gombert ve Willaert (133); İngiliz kilisesinde müzik (135); Chanson (136); Madrigal (137); Güftede tutarlılık (141); Çalgı müziği (142); Müzik teorisi (143)

XIII. BÖLÜM
RÖNESANS MÜZİĞİNDE DORUK
(1560-1600)
Tarih (146); Palestrina (146); Palestrina'nın ardılları (149); Orlando di Lassus (151); Byrd (153); Virginal müziği (157); Güfte-melodi ilişkisi ve reçitatif (158); Rönesans çalgıları (159)

XIV. BÖLÜM
OPERA SANATININ DOĞUŞU
(1570-1610)
Tarih (165); Operayı hazırlayan etkenler (165); İlk opera denemeleri (167); Monteverdi (169), Türkiye'de opera üzerine incelemeler (172)

XV. BÖLÜM
BAROK ÇAĞIN İLK ADIMLARI
(1600-1640)
Barok çağda dönemler (173); Barok üslubu (173); Barok sanatın kültürel temelleri (174); Gesualdo (176); Frescobaldi (177); Schütz, Schein, Scheidt (183); Çalgılar ve çalgı müziği (183)

XVI. BÖLÜM
BAROK MÜZİĞİN ARTİSTİK TEMELİ
(1640-1670)
Tarih (185); Matematik ve müzik (185); Müzik yazısı (186); Oratoryo (187); Operada yeni evre (189); Almanya, İngiltere ve Fransa'da şarkı (193); Çalgı müziği (193)

XVII. BÖLÜM
BAROK MÜZİĞİN YAYGINLAŞMASI
(1670-1710)
Tarih (196); Genel görünüm (196); Müzikte halka yöneliş (197); Venedik operasının sonu (199); Napoli opera stili (201); Purcell (203); Lully (205); Danslar ve müzik (208); Çalgı müziği (209); Couperin (210); İtalyan süiti (211); Corelli, Torelli, Albinoni (215); Buxtehude ve Biber (216); Çalgı müziği ve çalgılar (217); Klavyeli çalgılarda düzen (219); Süslemeler (220)

XVIII. BÖLÜM
BAROK MÜZİKTE DORUK
(1710-1750)
Tarih (223); 18. yüzyılın ilk yarısı (223); Rameau (227); Büyük Bach (231); Händel (239); Telemann (243); Vivaldi (244); D. Scarlatti (248); Tartini (249); Pergolesi (251); Pianoforte (252); Org ve öteki çalgıların gelişimi (258)

XIX. BÖLÜM
KLASİSİZM: DOĞA, YALINLIK, TUTKU
(1750-1791)
Tarih (260); Aydınlanma çağı (261); Gluck (266); Bouffonlar Savaşı (268);
Fransa'da melodram (269); Singspiel ve Lied (272); Senfoninin kaynakları (275);
Mannheim Okulu, (277); C.P. Emmanuel Bach (280); J.C. Bach (283); Sonat (287);
Çalgı metodları ve tempolar (288); Haydn'ın yaşam öyküsü (289);
Viyana Klasiklerinin "ilk"i: Haydn (291);
Haydn'ın müzik dili (292); Haydn senfonisine bir örnek (297);
Hep çocuk saflığında: Mozart (298); Mozart: Tam klasik (302)
Mozart'ın müzik dili ve yapıtları (305); Boccherini, Viotti, Cherubini (309);
Piyano edebiyatının gelişimi (311);

XX. BÖLÜM
MÜZİKTE DEMOKRATLAŞMA ve ROMANTİZMİN DOĞUŞU
(1791-1828)
Tarih (313); Fransız devriminin estirdiği rüzgâr; Beethoven (315);
Beethoven'in müziği (317); Beethoven'in yapıtları (321);
Ses gücü ve çalgıların gelişimi (325); Fransa ve Almanya'da opera (327);
Weber (329); Schubert (330); Schubert'in müzik ideali (332)

XXI. BÖLÜM
ROMANTİZMİN İÇTENLİKLİ RENKLERİ
(1828-1856)
Tarih (336); Romantizm nedir? (336); Romantizmin müziksel özellikleri (340);
Rossini, Bellini, Donizetti (343); Fransa'da "büyük opera" (345); Berlioz (347);
Fantastik Senfoni (348); Paganini (351); Keman edebiyatı (353);
Çingene müziği (354); Mendelssohn (355); Mendelssohn'un ikilemi (357);
Müzikte tarih bilinci (360); Chopin (361); Chopin romantizminin renkleri (363);
Chopin'in yapıtları (365); Piyano edebiyatı (367); Schumann (369);
Schumann'ın müziği (370); Schumann'ın yapıtları (372);
Çalgıların gelişimi ve saksofon (373)

XXII. BÖLÜM
YARIŞÇI ve SENTEZCİ BİR ÇAĞ: GEÇ-ROMANTİZM
(1856-1886)
Tarih (377); 19. Yüzyılın ikinci yarısı (377);
Liszt (378); Besteci olarak Liszt (380); Liszt'in yapıtları (383);
Liszt okulu'nun Türkiye'ye yansıması (384);
Wagner (385); Wagner'in opera kavrayışı (388); Wagner'in yapıtları (390);
Verdi (391); Verdi'nin müziği (392);
Operet (395); Fransa'da lirik dram (397); Brahms (398);
Brahms'ın müziği (400); Brahms'ın yapıtları (406); Bruckner (407)

XXIII. BÖLÜM
YÜZYILIN KAPANIŞI: SON ROMANTİKLER
(1886-1911)
Tarih (410); Cesar Franck (411); Saint-Saens (412); Gabriel Fauré (413); Vincent d'Indy (414); Fransız opera ve balesi (414); İtalyan operasında gerçekçilik (416); Puccini (417); Avusturya ve Almanya'da opera (419); Mahler (420); Hugo Wolf (424); Richard Strauss (427); Reger ve Pfitzner (428); Busoni (429); Amerika'da romantizm (430)

XXIV. BÖLÜM
ULUSAL AKIMLAR
(1836-1922)
Tarih (432); Ulusal bilinç ve müzik (432); Rus Okulu (434); Rus Beşler'i (435); Çaykovski (440); Rahmaninof (441); Çek Okulu (442); İspanyol Okulu (444); İskandinav Okulu (446); Polonya Okulu (448); İngiliz ulusalcılığı (449); Macar Okulu (450); Balkan ülkelerinde ulusal akımlar (451)

XXV. BÖLÜM
İZLENİMCİLİK
(1894-1937)
Tarih (454); İzlenimcilik nedir? (454); Debussy (457); Ravel (460); Eric Satie'nin etkisi (463); Roussel (464); Öteki izlenimciler (465);

XXVI. BÖLÜM
20. YÜZYIL: YENİ MÜZİK
(1907-1984)
Tarih (467); Yeni müzik nedir? (468); Skriyabin (472); Ives (473); Anlatımcılık ve Schönberg (474); Alban Berg (478); Anton Webern (479); Halk müziği ve Bartok (480); Yeni-klasikçilik ve Hindemith (483); Stravinski (484); Caz müziğinin etkileri (490); Varése (493); 20. Yüzyılm ilk yarısında ülkeler ve bestecileri (494); 1950'den sonra yeni müzik (499); Teknolojik gelişim ve müzik (507)

XXVII. BÖLÜM
TÜRKİYE'DE ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ
(1826-1995)
Tarih (508); Muzıka-ı Humayun (509); Atatürk'ün kültür politikası (513); Türk Beşleri (517); 1910 Kuşağı (523); 1920'li ve 1930'lu kuşaklar (525); Son kuşak bestecilerimiz (533); Türkiye'de müzik eğitimi (536); Türkiye'de seslendirme kurumları (539); Türkiye Bölümüne Ek: Kısa bibliyografya (541)

KAYNAKÇA ÜZERİNE (542)

DİZİN (547)

NOTA VE RESİM ÖRNEKLERİ

Örnek 1 : Tarih öncesi çağlardan mağara resimleri ve çalgılar (22)
Örnek 2 : Afrika'da ksilofoncu; ilk çalgılar (28)
Örnek 3 : Kabilede panflüt; Bektaşi Gülbengi; Kızılderililerde sayma (30)
Örnek 4 : Sümer, Babil ve Asur'luların çalgıları (36)
Örnek 5 : Fenike'lilerin orkestrası; Yahudi ilahisi; Yahudi çalgıları (38)
Örnek 6 : Mısır'lıların telli, üflemeli ve vurmalı çalgıları (40)
Örnek 7 : "Veda" şarkıları; Çin marşı; Çin çalgıları (43)
Örnek 8 : Antik Yunan'dan kalma bir vazo üzerindeki çalgılar (53)
Örnek 9 : Eski Yunan'da "tetrakord"lar (56)
Örnek 10 : Yunan mod'ları (58)
Örnek 11 : Kleonides ve Batlamyus ses sistemleri (60)
Örnek 12 : Eski Yunan ritmleri ve müzik yazısı (62)
Örnek 13 : Eski Yunan çalgıları (63)
Örnek 14 : Roma'lıların çalgıları (66)
Örnek 15 : Oksirinkos ilahisi; Yunan sanatı üslubunda İsa heykeli (70)
Örnek 16 : Hristiyan müziğinde heksakordlar sistemi (80)
Örnek 17 : Ortaçağ'da müzik yazısı (90)
Örnek 18 : Leonin'in organum'u (92)
Örnek 19 : İlk "motet" örneklerinden (94)
Örnek 20 : İzoritmik ilk "missa"; Piero'nun "Caccia"sı (98)
Örnek 21 : Landini: "Ballata"; Brevis'in bölünüşü (100)
Örnek 22 : Ortaçağ çalgıları (104)
Örnek 23 : Dufay'den "Agnus Dei" (110)
Örnek 24 : Leonardo da Vinci'nin anatomik çizimleri (116)
Örnek 25 : Ockeghem; Missa prolationum'dan Kyrie II (119)
Örnek 26 : Josquin'in "motet"i: Dominus regnavit (124)
Örnek 27 : Rafael'in "Aziz Cecilia" tablosu (126)
Örnek 28 : Jacop Arcadelt: Madrigal; Madrigal söyleyenler (138)
Örnek 29 : Nicola Vicentino: Madrigal (140)
Örnek 30 : Meleklerin kullandığı Rönesans çalgıları (144)
Örnek 31 : Palestrina: Papa Marcellus Mass (148)
Örnek 32 : Papa Marcellus Mass'ında ritmler; kontrpuan; sonoriteler (150)
Örnek 33 : Orlando di Lasso: Motet (152)
Örnek 34 : William Byrd, Motet: Tu es Petrus (154)
Örnek 35 : Protestan'ların iyimserliği : Hollandalı tüccarın portresi (156)
Örnek 36 : İmparator Maximilien, saray müzikçileri ve çalgıları (160)

Örnek 37 : Praetorius'un kitabındaki çalgı resimleri (164)
Örnek 38 : Cavalieri'nin operası; Caccini: Eurudice ve Yeni Müzik (168)
Örnek 39 : Gesualdo: Madrigal; "Dolcissima mia vita" (178)
Örnek 40 : Frescobaldi: Ricercar; G. Gabrieli: Sonata pian e forte (180)
Örnek 41 : Hassler'den Bach'a; Sweelinck: Eko-Fantazi (181)
Örnek 42 : Schütz: "Uyuyorum ama kalbim çarpıyor", koro müziği (182)
Örnek 43 : Org tabulaturları (188)
Örnek 44 : Cavalli: Giasone'den "aria" (192)
Örnek 45 : Hammerschmidt, Dialoge: Wende dich, Herr (194)
Örnek 46 : İlk opera binalarından; Venedik operasında makinalaşma (198)
Örnek 47 : Steffani: "Aria"; Lotti: "Aria"; Pollarolo; II Faramondo
Örnek 48 : Alessandro Scarlatti: Cantata (202)
Örnek 49 : Purcell: "Altın Sonat"; Lully: "Air" (206)
Örnek 50 : François Couperin: Passacaille ve Chaconne (212)
Örnek 51 : Buxtehude: Praeludium; Corelli: Sonat (214)
Örnek 52 : Keman ve keman ailesi şemaları (218)
Örnek 53 : Süslemeler (tril) (222)
Örnek 54 : "Hovarda Bedlam tımarhanesinde"; "Yemek Duası" (226)
Örnek 55 : Rameau: Hippolyte et Aricie (230)
Örnek 56 : Thomas Kilisesi; Bach: Eşit Düzenli Klavye (234)
Örnek 57 : Bach: Füg tema'larında zenginlik (236)
Örnek 58 : Händel: "Julius Cesar"; Händel; "Serse" (240)
Örnek 59 : Vivaldi: Concerto Grosso (246)
Örnek 60 : Vivaldi: Concerto Grosso'da 2. bölüm "Allegro" (247)
Örnek 61 : Domenico Scarlatti: Re majör Sonat (250)
Örnek 62 : Pergolesi: Hanım Olan Hizmetçi (253)
Örnek 63 : Piyanonun Ecdadı: Organum, Psalterion, Tympanon (254)
Örnek 64 : Klavikord, Epinet, Klavisiterion, İki klavyeli klavsen (256)
Örnek 65 : David: Marat'nın Öldürülüşü (264)
Örnek 66 : Rousseau, Monsigny, Gretry ve Paisiello'dan örnekler (270)
Örnek 67 : Reichardt: Lied; Zelter: Goethe'den "Thule Kralı" (274)
Örnek 68 : Stamitz: Sinfonia (La Melodia Germanica) No. 3 (278)
Örnek 69 : C.P. Emmanuel Bach: La majör Sonat (282)
Örnek 70: : J. Christian Bach: Piyano Konçertosu (286)
Örnek 71 : Haydn: Symphony No. 7 (294)
Örnek 72 : Haydn: Symphony N. 77 (296)
Örnek 73 : Mozart: "Don Giovanni", 1. perde, 5. sahne (304)
Örnek 74 : Mozart: Piyano Konçertosu, Köchel 488 (308)
Örnek 75 : Muzio Clementi: Sol minör sonat (312)
Örnek 76 : Beethoven: 9. Senfoni; irdeleme ve tasarımlar (317)
Örnek 77 : Beethoven: Smyphony No.3 "Eroica" (322)
Örnek 78 : C. Maria von Weber: Der Freischütz (328)
Örnek 79 : Schubert'in bir Lied'i: Kennst du das Land (335)
Örnek 80 : Rossini: Sevil Berberi (342)
Örnek 81 : Bellini: Norma (344)
Örnek 82 : Berlioz: Fantastik Senfoni (350)

Örnek 83: Mendelssohn: Bir Yaz Gecesi Rüyası (358)
Örnek 84: Friedrich Chopin: Nocturne (366)
Örnek 85: Schumann'ın bir Lied'i: Kennst du das Land (374)
Örnek 86: Üflemeli çalgılar (376)
Örnek 87: Frans Liszt: Mazeppe (382)
Örnek 88: Richard Wagner: Tristan ve İsolde (387)
Örnek 89: Verdi: İl Trovatore (393)
Örnek 90: Brahms: Piyanolu Beşli'de tema ve motifler (402)
Örnek 91: Brahms: Fa minör piyanolu beşli'den "Scherzo" (404)
Örnek 92: Gustav Mahler: Kindertotenlieder (423)
Örnek 93: Hugo Wolf'un bir Lied'i: Kennst du das Land (426)
Örnek 94: Rus halk şarkıları ve Musorgski'den örnekler (438)
Örnek 95: Edward Munch: Çığlık (470)
Örnek 96: Schönberg: Orkestra için Çeşitlemeler (477)
Örnek 97: Anton Webern: Op. 21 Senfoni (481)
Örnek 98: Bartok'un müzik dili (484)
Örnek 99: Stravinski'de çok-ritmlilik (488)
Örnek 100: 19. Yüzyıl Türk marşlarından örnekler (512)

YAZI ARASINDAKİ NOTA ÖRNEKLERİ

Ambroise ilahisi (72)
Gregorius makamları (74)
Çokseslilliğin ilkel biçimi: Organum (82)
Dörtlü aralığıyla paralel seslerden oluşan Organum (82)
İlk kontrpuan: Vox organalis (83)
13. Yüzyıl Organum'u: Perotin örneği (93)
Dufay'den fauxbourdoun örneği (109)
En eski lavta tabulaturu (112)
"Tenor" partisi (120)
Mantua'lı Tromboncino'nun Frottole'si (131)
Clemens non Papa'nm Motet'i (135)
Claudin de Sermisy'nin chanson'u (137)
Cypriano de Rore'den armonik buluşlar (139)
Armonide kullanılan armonik ve aritmetik bölünmeler çizelgesi (145)
Dr. John Bull'ın bestelediği İngiliz "virginal müziği" örneği (155)
Monteverdi'den "dramatik reçitatif" örneği (171)
Kuhnau'un betimlemeci müziği: Davud ile Calud'un kavgası (217)
Appogiatura örnekleri (221)
Mordent örneği (221)
Grupetto (kümecik) örneği (221)
Rameau'nun Hiyppolyte ve Aricie'sinde geçki teknikleri (229)
Viola da Gamba (238)
Tartini'nin "Şeytan Trili" (251)
Melodram: Fidelio'da "Kurtuluş" sahnesinden örnek (272)
G.B. Sammartini'nin "Sinfonia"sından örnek (280)
Philipp Emmanuel Bach'ın temalarında içsel kıpırtılar (281)
Christian Bach'ta çırpıntılı melodik hareket (284)
Haydn'ın Senfoni No.88'de Allegro teması (297)
Haydn'da halk şarkısı yumuşaklığı (298)
Haydn "Menuet"sinde saray maskesi takmış halk şarkısı (298)
Mozart'ın beş yaşındayken bestelediği Menuet (299)
Mozart'ın 41. Senfonisinde 1. Bölüm teması (306)
Mozart'ın 41. Senfonisinde Menuet'nin yalın teması (306)
Mozart'ın 41. Senfonisinin "Finale" bölümü teması (306)
Beethoven'in 1. Senfoni'sinde Mozart temalarına yakınlık (319)
Beethoven'in 9. Senfoni'sinde "Final" girişindeki yalınlık (320)
Beethoven'in 4. Senfonisi'nde ana tema (324)
Beethoven'in 4. Senfonisi'nin "Final" bölümündeki motifler (324)
Üflemeli çalgıların kazandığı yeni biçimler (326)

Romantizmin renkleri: Schubert'in "Bitmemiş Senfoni"si (341)
Psikolojik durumların ifadesi: Skriyabin'in Piyano Sonatı (341)
Hector Berlioz'da "idée fixe" motifi (349)
Nicola Paganini'nin 24 Caprice'i (353)
Paganini'nin keman çalma tekniklerine getirdiği yenilikler (353)
Liszt'in "cimbalom için müzik"ten yaptığı piyano uyarlaması (355)
Schumann'ın "Kelebek"inde geliştirilen fantazi (371)
Schumann'ın Lied kavrayışı: Şarkılı lirik piyano parçaları (371)
Richard Wagner'den Leit-motiv örnekleri (389)
Verdi'nin Don Carlos'unda "O beni hiç sevmedi" şarkısındaki yalınlık (394)
Bizet'nin "Carmen"inde güçlü kromatizm ve İspanyol müziği renkleri (398)
Brahms'ın 1. Senfoni'sinde giriş teması (401)
Brahms'ın 1. Senfoni'sinde 4. Bölüm'ün özelliği (403)
Brahms'ın Liedlerinde armonik yapılanma (405)
Brahms'ta Alman halk şarkılarına yakınlık (406)
Mascagni'nin "Köylü Namusu" operasında gerçekçilik (417)
Puccini'nin orkestralamasındaki tınısal etkinlikler (418)
Mahler'in "Yeryüzünün Şarkısı"nda tenor partisi (422)
Max Reger'de güçlü kromatizm ve anarmonik yaklaşım (428)
Busoni'nin Yeni-klasikçiliği (430)
Anton Dvorak'da pentatonizme yöneliş (443)
Elgar'ın tipik İngiliz melodik çizgisi (449)
Debussy'de Musorgski etkileri (458)
Debussy'de çoban ezgileri (458)
Debussynin Piyano Prelüdleri'nde tınısal özellik (459)
Ravel'de karşıtlıklar içeren yaklaşım (461)
Ravel'de caz eğilimleri: Piyanoda "sol el için" Konçerto (461)
Ravel "Bolero" da melodi ve ritm (462)
Skriyabin'in akorları (472)
Schönberg'in ilk evresinde Geç-romantiklere yakınlık (475)
Alban Berg'in Keman Konçertosu'nda tonal-atonal bağları (479)
Hindemith'in "Meryemin Yaşamı" Lied'indeki açık ve aydınlık yazı (485)
Stravinski'nin "Petruşka"sında Rus Dansı (487)
Stravinski'nin son evresinde dizisel yöntem (489)
İki sesli zenci spirituali'nde melodi ve armoni (490)
Caz müziğinde dört zamanlılık ilkesi (491)
Bessie Smith'in "Bu sabah başağrısıyla kalktım" şarkısı (491)
Kagel'in "müziksel tiyatrosu"nda notaların resimle anlatımı (501)
Ligeti'nin "Atmosferler"i (502)
Olivier Messiaen'in "Tarlakuşunun Şarkısı" (503)
Pierre Boulez'in "Mallarmé'nin Portresi" (503)
Luciano Berio'nun eşlik partileri (505)
Kriztof Pendereçki'nin Capriccio'sundan viyolonsel solo partisi (506)
Leyla Saz'ın "Neşide-i Zafer marşı" (515)

I. BÖLÜM

MÜZİK ve MÜZİK TARİHİ

Müzik terimi, eski Yunancadaki *musike* sözcüğünden kaynaklanmıştır.

İki yüz milyon yıllık bir geçmişi olduğu kabul edilen insanoğlu, bir "ses evreni"nin içine doğar, bu ses evreniyle iç içe yaşar ve algıladığı seslerle sürekli etkileşim içinde bulunur.

Biyo-psişik, kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümleyip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Seslerle gerçekleştirilen bu anlatım sanatına "müzik" denir.

Müzik iki temel öğeyi içerir: Ses malzemesi ve onun insan tarafından değerlendirilmesi. Bu iki öğe, müziği hazırlayan "seçme ve yönlendirme" eylemine olanak sağlamıştır. İnsanoğlu böylece sesleri kendi amacına uygun biçimde kullanmayı başarmıştır: "Müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür".(1)

Yapısal olarak ton ya da mod (makam), kültürel evrimle gelişen ses dizilerinden oluşmuştur.

Ses dizilerinin sergilediği düzen ise, ton yapılanmasının yazgısıdır. Seslerin kullanım yolları ve biçimleri, ses aralıkları ve ses sistemi gibi müziğe özgü temel nitelikler bu sayede kurallaşmıştır.

Müzikte ses zamana bağımlıdır. Çünkü ses, belirli bir süre içinde, bir zaman aralığında varolur. Sesin süresi, ritm ve zaman ölçüsü gibi ilkeye dayanan kurallar getirmiştir.

Ses malzemesinin düşünsel değerlendirme süzgecinden geçirilmesi olgusu, çağlar boyunca süregelen bir tarihi, *Müzik Tarihi*'ni sergilemektedir. Müzik tarihi, özelliği olan nitelikler taşır: Bu tarih, müzik yapma bilincinin, besteleme tekniklerinin, müzik formlarının, akım ya da stillerin, çalgıların, müzik yazılarının vb. tarihidir. Doğal olarak *kültür tarihi*'nin bir parçasıdır.

İnsanoğlu, nereden geldiğini bildiği ölçüde nereye gideceğini belirler. Geçmişten geleceğe uzanan bu çizginin anlam kazanması yönünde değerlendirilmesine *tarih bilinci* denir. Tarihsel kökleri bulunmayan bir düşünce yöntemi ya da sanat akımı olamaz. İnsanlık tarihi, birbiri üstünde yükselen yaratıcılıkların evrensel yücelişidir. Bu yücelişte müziğin de yeri vardır, ona müzikçiler de katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla müzik tarihi, kendi alanında evrensel gelişim yasalarının tarihidir.

(1) Prof. Dr. Ali Uçan, İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1996, sayfa 16.

Müzik tarihi, gelişime katkıda bulunan kişilerin durağan biçimde sergilenmesi değildir. Tarih boyunca gelmiş geçmiş müzikçilerin geçit resmi anlamına gelemez. Önemli olan, gelişimin dinamik akışını göstermek, yaratıcı arayışların gizlerini açıklamaktır. Dahası, müziğin özündeki sorunların nasıl çözümlendiğini gösteren bilgilerin tanıtılmasıdır. Müzikteki çığırlar, kültür ortamıyla müzikçilerin yaratıcılığına ilişkin bütünselliği ve iç bağlantıları sunduğu ölçüde anlaşılır olacaktır. Kısacası, müzik tarihi, çeşitli akım ve üsluplar arasındaki yakınlıklar ve karşıtlıklar içinden geçen devinimi belirtir. Bu devinim sadece müzikçilerin değil, bütün insanlığın paylaştığı bir yücelişi simgeler. İşte onun için geçmişte kalan müzikleri, örneğin Bach'ı, Mozart'ı, Beethoven'i, Brahms'ı, Stravinski'yi severek dinliyoruz. Geçmişten günümüze uzanan müzik yapıtlarındaki yaşamgücünü, duygusallığı, fantaziyi vb. böylece paylaşmış oluyoruz.

MÜZİK TARİHİNİN MÜZİKBİLİM İÇİNDEKİ YERİ

Müziğin tüm teorik (kuramsal) konularını araştıran bilime *müzikbilim* denir.

Müzikbilim, üç genel bölüme ayrılır:

1. Tarihsel müzikbilim, 2. Sistematik müzikbilim, 3. Kullanım için (yararlanma amacıyla) müzikbilim.

Müzik tarihi çalışmalarının sınırlarını çizen "tarihsel müzikbilim" şu bilgi alanlarını kapsar:

Çalgı bilgisi: Çalgıların yapımı, çalmış biçimleri, çalgı tarihi vb.

İkonografi: Müzikal resim bilgisi anlamındadır. Örneğin çalgıların ya da çalgıcıların resimlerinden bilgiler sağlama vb. gibi.

Seslendirme bilgisi: Geçmişte kalan müziklerin gerçekte nasıl olduğunu araştıran bilgi dalı. (Notalar ile tınısal gerçeğin karşılaştırılması vb.)

Müzik yazıları bilgisi: Notasyon'un (müzik yazılarının) özelliklerini araştırır.

Kaynakça bilgisi: Müzik tarihinde yer alan notalar ve öteki yazılı kaynakları araştıran bilgi dalı.

Biyografi: Müzikçilerin yaşamı ve yaratıcı çalışmalarını araştıran bilgi dalı.

Form bilgisi: Müzik yapıtının formunu (biçimini, yapılanmasını) analiz eden bilgi dalı.

Bu bilgi dalı doğal olarak yapıtla ilgili öteki özellikleri de kapsar: Kontrpuan, armoni, melodi, ritm ve bunları çerçeveleyen form.

Terminoloji: Müzikal kavramları ve terimleri inceleyen bilgi dalı.

Stil bilgisi: Üslup özelliklerini belirleyen bilgi dalı.

Sistematik müzikbilim şu bilgi alanlarını kapsar: Müzikal akustik; Ses ve işitme fizyolojisi; Çalgı fizyolojisi (çalgı tekniğinde insanın hareketleri vb.); İşitme psikolojisi (yeteneğin geliştirilmesi ve eğitim sorunlarına eğilen bilgi dalı); Müzik psikolojisi (müzik yapıtlarının insan üzerindeki etkisi, müzik dinleyicisinin etkilenme biçimleri vb.); Müzik sosyolojisi (müzik sanatının toplumsal etkileri vb.); Müzik pedagojisi (müzik eğitiminin sorunları); Müzik felsefesi (müzik gerçeğinin sistematik nesnel/düşünsel yerini inceleyen ve müzikbilime bu açıdan yardımcı olan alan); Müzik estetiği (müzikte güzellik sorunsalını müzik felsefesi içinde irdeleyen alan); Etnomüzikoloji (müzikal halkbilim, halkbilimde müziğin yerini araştıran bilgi alanı).

Kullanım için müzikbilim ise şu bilgi alanlarını kapsar:

Çalgı yapım bilgisi (çalgı yapım ve onarımı, çalgıların geliştirilmesi vb.); Müzik Eğitimi (genel, amatör ve profesyonel müzik eğitimi bilgisi); Müzik eleştirisi

(belirli nitelik ölçütlerine göre, estetik ve üslup açılarından eleştirel yaklaşım bilgisi.)

Müzikbilimin kapsadığı geniş bilgi dalları yelpazesi, yan bilimlerin desteğini gerektirir. Müzikbilimin yararlandığı bu bilim alanları şunlardır: Dilbilim, Edebiyatbilim, Sanat Tarihi, Tiyatrobilim, Dinbilim, Fizik, Tıp, Sosyoloji, Halkbilim ve Felsefe.

Müzik tarihini besleyen ve daha çok destekleyen bilim alanları, yukarıda sayılanların ilk dördüdür.

MÜZİK TARİHİNİN TEMEL KAVRAMLARI

Müzik tarihi 19. yüzyılda önem kazanmaya başlamıştır. Geçmişin müzik mirasına bilinçle sahip çıkan ilk müzikçiler romantiklerdir.

Ancak 19. yüzyılda müzik tarihi salt tarihçi gözüyle yazılıyordu. "İnsan ne kadar iyi tanınırsa sanatı da o kadar iyi anlaşılır" temelindeki bir anlayıştan yola çıkılıyor, sanattan çok, sanatçının yaşamı ve yaşadığı dönem üzerinde duruluyordu.

Bu anlayış 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar gelişerek sürmüştür. Ancak, özellikle 1. Dünya Savaşı'ndan sonra, bilim ve teknolojideki gelişmeler, müzikbilimin, dolayısıyla müzik tarihinin temel yaklaşımını değiştirmiş, müzik tarihi bilim özgürlüğüne kavuşmuştur. 20. Yüzyılın ilk yarısında müzik tarihçileri, yapıttan yola çıkarak bestecinin yaratıcı kişiliğini ve dönemini değerlendirmeye başlamışlardır. Bu yeni ve değişik kavrayışı uygulama alanına geçiren müzikbilimcilerden biri de Curt Sachs'tır. Sachs, bestecinin yaratıcı özelliklerini inceliyor, böylece müziğin özüne inerek tarihe ışık tutuyordu.

Sachs'ın çalışmaları arasında geniş yankı uyandıran kitaplarının başlıcaları şunlardır: Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Antik Dünyada Müziğin Doğuşu (Doğu ve Batı), Müzik Çalgılarının Tarihi, Dansın Dünya Tarihi, Sanat İmparatorluğu.

Sanat tarihinde ve müzik tarihinde üslupları belirleyen temel yaklaşım olarak üç ölçüt vardır: Kişisel üslup, ulusal üslup ve çağ üslubu.

Bu üç temel ölçüt, kuşkusuz ki bir müzik yapıtının her yönünü açıklamaz. Ama üslupların, bir dönemin, bir ulusun ve bir sanatçı kimliğinin ifadesi olduğunu açıklamaya yeter.

Şurası kesindir ki müzikçi, çağının ve halkının duyuş ve düşüncelerini temsil ediyor olsa da (gerçekte böyledir), yapıtına asıl damgayı vuran öznel kişiliğidir. "Besteci yapıtını kendi kanıyla yazar" özdeyişi boşa söylenmemiştir.

Ressam Ludwig Richter, anılarında şöyle bir olay anlatır: Gençliğinde birgün, üç arkadaşıyla belirli bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Bu dört ressam, gördükleri doğa parçasını aynen resmetmeye karar vermişler. Ama model aynı olduğu, hepsi de gördüğünü tam bir doğrulukla yansıttıkları ve dördü de yetenekli ressamlar oldukları halde, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden bambaşka dört resim ortaya çıkmış.

Müzik tarihinde de aynı olguya sıkça rastlıyoruz. Aynı dönemin ve aynı ulusun bestecileri, birbirinden ayırdedilir özelliklerde yapıtlar yazmışlardır.

Ayrıca, öyle yapıtlar vardır ki, "Zaman üstü" diye nitelenebilir. Bu yapıtlar, bütün zamanlar için geçerli olabilecek yaratılardır. Öyle olmasa, modası geçen bir çağ üslubuna ilişkin yapıtlar bir daha dinlenmez, ilgi görmezdi.

Yine de üslubu, çağının ve ulusal karakterinin tanımı çerçevesinde değerlendirmekte yarar vardır. Bu değerlendirme, çağdan ya da ulusal üsluptan yola çıkarak

değil, bestecinin yapıtını kaynak sayarak (yazıyı temel alarak), çağın ve ulusal üslubun niteliğine varmakla gerçekleştirilmelidir.

Yapıtı esas alarak sanatçının yaratıcı kişiliğine, ulusal ve çağcıl özelliklerine yönelen çağdaş yöntem, hem analiz sanatının derin ve kılcal araştırmacı anlayışını zenginleştirmiş, hem de tikelin önemini vurgulaması sayesinde çok sayıda bestenin yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır.

Bu açılım, müzik tarihi kitaplarının örneklere dayandırılmasını geliştirmiştir. Eski anlayışla, "hikâye gibi" müzik tarihi anlatılması yolu böylece kapanmıştır.

II. BÖLÜM

TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDA MÜZİK

KÜLTÜREL EVRİM

İnsanın biyolojik ve kültürel varlığı iki milyon yıl öncesine uzanır. Bu sürece ilişkin araştırmalar müzik tarihinin konusu değil, antropoloji'nin (insanbilimin), arkeolojinin ve etnomüzikolojinin konularıdır.

Antropoloji, insanlığın evrimini üç temel çağ içinde değerlendirmektedir:

1. Paleolitik çağ (eski taş devri, yontma taş devri, ya da üretim öncesi).

2. Neolitik çağ (M.Ö. on bin yılından başlayarak, yeni taş, cilalı taş devri, ya da üretimin ve tarımın başlaması).

3. Endüstri çağı (M.Ö. 1800 yıllarından başlayarak bronz ve demir çağı).

İnsanın biyolojik evrimi ise şu aşamalardan geçmiştir: Homo heidelbergensis (beş yüz bin yıl önce); Homopresapiens (üç yüz bin yıl önce); Homo sapiens diluvialis (yüz bin yıl önce); Homo sapiens alluvalis (M.Ö. on bin yıl önce).

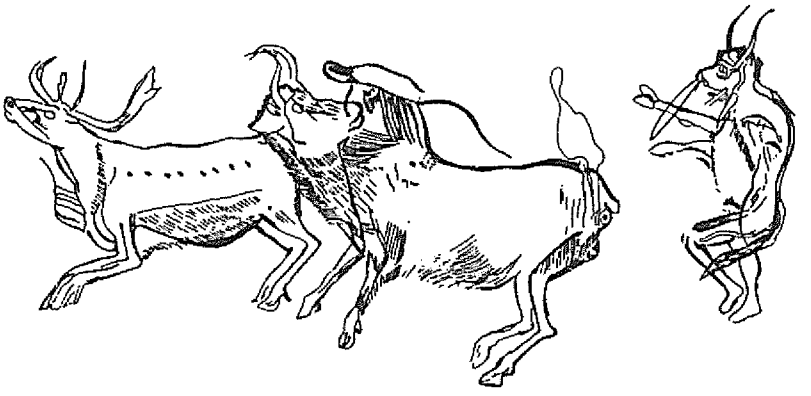
Kültürel evrim, Paleolitik çağda çok ağır gelişmiştir. Ancak, önemli olan, kültürel evrimin biyolojik evrimi ne zaman geride bıraktığıdır. Tarihin karanlık dönemlerine ilişkin bu soru, uzmanlık alanlarının tartışma konusudur.

"Kültürel evrimin nerede ve ne zaman biyolojik evrimi geride bıraktığı sorunu, arkeologlar ile antropologlar arasında tartışma konusu olmakta devam ediyor: Kimisi, ilk taş aletlerin yapılmasına büyük bir önem verirken, kimi arkeologlar, kültürel evrimin son 40-50 bin yıl içinde hızlanmaya başladığını, diğerleri, Neolitik devrimiyle her şeyin değiştiğini ileri sürüyorlar. Kültürel evrime enerji üretimi açısından bakanlar ise Endüstri Devrimi'nin getirdiği büyük değişikliklere ağırlık tanıyor. Bütün bu görüşlerin doğru ve haklı yanları vardır. Ancak hepsinin ortak paydası, kültürel evrimdeki hızlanmadır. Paleolitik çağ en az 2 milyon yıl sürdüğü halde, tarım ve üretim evresi, 10 bin yıl içinde Endüstri Devrimi'ne dönüşmüştür. Ne var ki, az belgeye dayalı bu tür tartışmaların büyük bir anlamı yoktur. Onun yerine, tarihte ne olduğunu, bilindiği kadarıyla özetlemekte yarar olabilir".(1)

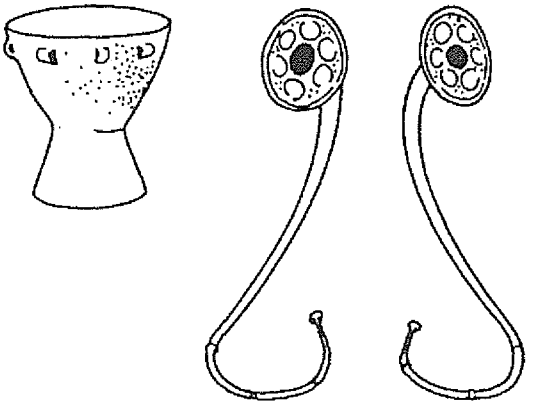
"Tarihte ne oldu?" sorusunu özetlemek için, bu iki evrenin başlıca özelliklerini tanımakta konumuz açısında yarar vardır. Acaba Paleolitik çağda müzik var mıydı? Varsa nasıldı ve ne amaçla yapılıyordu? Önce, insanoğlunun bu çağdaki durumuna göz atalım:

(1) Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür, Antropolojiye Giriş, Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, Ankara 1972, sayfa 163. (Güvenç burada arkeolojik yönelimli ünlü tarih yorumunun sahibi Gordon Childe'nin "Tarihte Ne Oldu?" çalışmasını (1946) kaynak göstermektedir.)

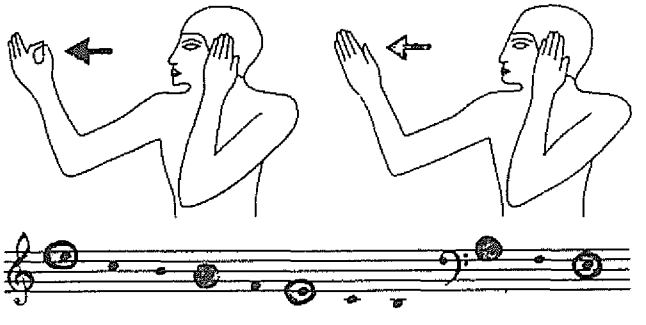
ÖRNEK 1



A Trois-Fréres'deki mağara resimleri



B Taş devrinden ve Bronz Devrinden çalgılar



C Mısır'lıların işaretlerle ses anlatımı. (Koyu renk "ana ton", çember içindekiler dominant)

Paleolitik evre (eski taş devri, M.Ö. 10 bin yılına kadar):

Doğal çevre: Buzullar çağı; dağlık ve kısmen ormanlık; sert ve soğuk iklim; mağara ve kayaaltı sığınaklarında barınma; av hayvanı bol.

Bilim ve teknoloji: Çekirdek aletlerle avcılık ve toplayıcılık; yonga ve dilgi alet teknolojisinin yavaş bir evrimi.

Aile kurumu: 20-30 kişilik küçük avcı ve toplayıcı topluluklarının ortak yaşamı; avlanan ve toplanan besin paylaşılıyor; kollektiviteye dayanan klan yaşamı, komünal toplum.

Toplumsal örgüt ve ilişkiler: Klan ötesinde örgütlenme yok; güçlü avcılar grupları yönetiyor; cinsler arasında işbölümü başlıyor; göçebe toplum düzeni.

Din, büyü, sanat: Mağaralarda avı etkilemek amacıyla dinsel ve büyüsel resimler, motifler, figürler var; verimlilik tanrıçalarının resimleri yapılıyor.

Nüfus ve yerleşme: Nüfus az, dağınık ve göçebe; insan yaşamı ortalama 20-25 yıl.

Enerji kaynakları ve dönüşümü: Güneş, ateş ve buz. Hayvansal ve bitkisel besinler; insanoğlu bu besin kaynaklarını kas gücüne dönüştürüyor.

Daha önceleri bilinmeyen gelişmeler: Ateşin denetim altına alınması; aletlerin görece evrimi.(2)

M.Ö. 40-50 bin yıl öncelerinde "magdalen" adı verilen kültürel evrim aşamasında, "bulgu" olarak önemle üzerinde durulan mağara resimleri vardır. Bu resimler, büyü amaçlıdır. Sanatsal kayguyla yapılmamıştır. "Güney Fransa'da ve İspanya'daki mağaraların duvarlarında ve kayalar üzerinde bu resimler 19. yüzyılda ilk kez bulunduğunda, arkeologlar, gerçeğe çok benzeyen, canlı gibi duran bu hayvanların, buzul çağı insanlarınca yapılmış olabileceğine inanmamışlardır. Oysa bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçlar; bu bizon, mamut ve ren geyiği resimlerini, onları avlayan, bu yüzden de onları çok iyi tanıyan kimselerin resmettiğini veya kazıdığını ortaya koymuştur.(3)

Magdalen çağında ilkel nitelikli oklar da yapılmaya başlamıştı. Ok yayındaki gerilmiş telin (bitkisel gereç olduğu sanılıyor) tınlamasıyla ilk telli çalgının ortaya çıkmış olması düşünülmektedir.(4)

Bu düşünceyi kanıt haline getiren bulgu, Fransa'ta Trois-Fréres, Ariége'de saptanan bir mağara resmidir. Orta Magdalen çağına ilişkin olduğu kabul edilen bu resim, *ÖRNEK 1A*'da verilmektedir.(5)

Yine bu çağda, hatta daha da eskilerde, ilkel insanların taşlardan, ağaç kabuklarından, kemik ve boynuzlardan çıkardığı sesler, önceleri *doğayı tanımak,* sonraları *büyü* amacıyla elde ettiği estetik amaç dışı tınılardır.

M.Ö. 10 bin yıl öncesinden başladığı varsayılan Neolitik çağ ise antropolojik açıdan değerlendirildiğinde başka bir tabloyla karşılaşılır.

Neolitik Çağ (cilalı taş, bakır, tunç ve demir çağlarıyla birlikte, endüstriye kadar):

(2) Güvenç, a.g.y. sayfa 198A, "Başlıca kültür evrelerindeki değişkenlerin karşılaştırılması" başlıklı tablodan yararlanılmıştır.
(3) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 22.
(4) dtv - Atlas zur Musik, Münih 1994, Cilt 1, sayfa 159.
(5) The Book of Music, Arrow Book, Oxford 1980, sayfa 18.

Doğal çevre: Ilıman iklim, zenginleşen bitki örtüsü.

Teknoloji ve bilim: Evcilleştirme yoluyla hayvanlardan ve bitkilerden yararlanma; yıllık besinin depolanması; yazı, hesap ve takvim bilgisi; tekerlekli araçlar.

Toplumsal örgüt ve ilişkiler: Artan üretim sonucu kentleşmenin başlaması; işbölümü ve sınıflaşma; ilk semavi dinin doğuşu (Yahudilik).

Din, büyü, sanat: Din, büyü, bilim ve sanatın önem kazanması; verim ve aşama törenlerinin başlaması; "ana doğa" ve "baba tanrı" düşünceleri; metafizik ve düşünsel kıpırtılar.

Nüfus ve yerleşme: İnsan yaşamı ortalaması 35-40 yıl; artan nüfusun kentlerde (sitelerde) yoğunlaşmaya başlaması; kentlerin yönetim merkezi olması.

Enerji kaynakları ve bu kaynakların dönüşümü: Rüzgâr, su, toprak ve güneş enerjilerinden yararlanma; gemilerin ve değirmenlerin yapılması; hayvanların çekim gücünden yararlanma; kölelerin enerjisini kullanma. (Kölelik dönemi).

Daha önce bilinmeyen gelişmeler: Yazı, takvim, matematik, bilim, felsefe ve sulu tarımın ortaya çıkışı; keşif ve icatların başlaması. M.Ö. 4 bin yıl öncesinden başlayarak ilkçağın ilk yüksek kültürleri; ekonomik yapı, köleci toplum.(6)

Paleolitik çağ ile Neolitik çağ arasındaki ayırdedici özellik şudur: Avcılık ve toplayıcılık teknolojisinden hayvancılık ve tarımcılık teknolojisine geçilmiştir.Bu evrim, insanoğlunun görüp geçirdiği en büyük kültürel devrimlerden biridir. Güvenç bu can alıcı noktayı şöyle dile getirmektedir:

"Besinin üretilmesi, yerleşik bir kültürün keşfi olmuş, tarımın evrimi yerleşik bir yaşam biçimini gerektirmiştir. Çağdaş varlıkla ilkelliği ayıran hemen bütün ölçütler, yazı, matematik, hukuk, madencilik, gemicilik, ticaret, para ve pazar ekonomisi, resmi eğitim, iş bölümü, doğal çevreden daha fazla yararlanma, yeni enerji kaynaklarının bulunup kullanılması ve kentleşme, *Tarım Devrimi* ile başlamış ve belli merkezlerden bütün dünyaya yayılmıştır. Bugün de yaşayan semavi dinler, krallıklar, sultanlıklar, feodalite (derebeylik) ve imparatorluklar, Tarım Devrimi'ne dayanan, onun eseri olan ve onu yöneten toplum biçimleridir."(7)

Tarım Devrimi, insanın toprağa yerleşme aşaması, İlkçağın yüksek kültürlerini yeşertmiştir. M.Ö. 4000 yılı dolayından başlayarak, Mezopotamya'nın verimli ovalarında ve Mısır'ın Nil vadisinde boygösteren ilk kültürler, Mısır, Hint, Çin, Hitit, Etrüsk, Fenike, İbrani ve Antik Yunan uygarlıklarını yükseltmiştir.

Bu dönemde müzik bilinçle, estetik kaygularla yapılıyordu. Gılgamış Destanı'nın, Tevrat'ın, Hamurabi Yasaları'nın, piramitlerin, Herodot Tarihinin, İlyada ve Odesa'nın yaratıcıları, kuşkusuz ki müzik alanında da kendi tarihsel tanımı içerisinde Tarım Devrimi'nin müzikal ürünlerini yaratmışlardır.

MÜZİĞİN DOĞUŞU ÜZERİNE TEORİLER

19. Yüzyıl boyunca, müziğin doğuşuna ilişkin teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorilere göre müzik "dil"den (Herder), hayvan sesleri ve özellikle kuş seslerinden (Darwin), insanların birbirine seslenmesinden (Stumpf), insanların birbiriyle kurduğu duygusal ilişkilerden (Spencer) kaynaklanmış, ya da esinlenerek doğmuştur.(8)

(6) Güvenç, a.g.y. sayfa 198A tablosundan yararlanılarak hazırlanmıştır.
(7) Güvenç, a.g.y. sayfa 197.
(8) dtv - Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 159.

Efsanelere göre ise, müzik insanlığa tanrıların armağanıdır. Bu yaklaşım bilim dışıdır, gerçekten efsanevi'dir.

Sachs, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* adlı kitabına şu cümleyle başlar:

"Müzik iyiliksever tanrıların ya da yiğitlerin insanlığa öylece sunuverdikleri bir armağan olamaz. Ağır ve gözle görünmez bir evrimi tek kişinin kafasından çıkmış gibi göstermek kolaydır; ama bu, öyle kurnazlıkla ortaya atılacak bir iş değil." (9)

Sachs, 18. yüzyıl sonlarında başlayan ve 19. yüzyılda sürdürülen "müziğin doğuş teorileri" üzerine şöyle yazmaktadır:

"Bunların hepsi soyut düşüncelerin varsayımlarıdır. Doğru olsalardı eğer, insanların ilk çağlarını andıran bugünkü bazı ilkel kabilelerin kuş ötüşleri gibi şarkıları, haberleşmeye benzeyen ezgileri vb. olması gerekirdi. Bugünkü ilkelleri tanık göstermek, insanlığın başlangıcına ilişkin sorunları çözmekte kullanılan çağdaş yöntemleri bilmeyenleri belki şaşırtabilir. Bu gibi kimseler, göçüp yitmiş budunların yaşadıkları yerleri, mezarları araştıran eskiçağ tarihçilerinin tanıtlarını belki daha üstün tutarlar. Ama toprak altında izleri kalmış en eski uygarlıklar bile, müziğin başlangıcı üzerindeki sırları açıklayacak kadar eskiye gidemezler. Kaldı ki, kazılardan müzik alanında çok az şey çıkıyor. Taş devri adamlarının şarkıları yok olup gitmiştir. Tahta ve kamış gibi yüzyıllara dayanamayan çalgılar çürümüştür."(10)

Kanıtı olmayan, bilimsel veriler ve *bulgu*'lara dayanmayan varsayımlar geçersizdir. Antropoloji, arkeoloji ve etnomüzikoloji, "sonuç" çıkartmak ve yargıya varmak için kanıt niteliğindeki bulgulardan yola çıkmaktadır. Tarih öncesi çağlara uzanan etnomüzikolojik araştırmaların yöntemi şöyle özetlenebilir:

1. Çalgı bulguları (Taş devrinden başlayarak).

2. Resim ve harf yazıları (Mısır ve Yunanlıların kullandığı alfabe).

3. Müzik hakkında yazılmış belgeler (tarih, anı, şiir, müzik teorisi yazılarından oluşan belgeler).

Bu üç bulgu türü, eski çağların müziğine ışık tutan ipuçlarıdır. Ancak, pratikte nasıl bir müzik yapıldığını, seslendirmenin nasıl olduğunu belgelemez. Müziğin seslendirilmesine ilişkin kanıtlar "ses belgeleri"dir. Bu da 1877 yılında Edison'un fonografı icat etmesiyle başlamıştır."(11)

Erken Neolitik çağa ait bazı ilkel çalgılar bulunmuştur. Bunlar taş ve bronz'dan yapılmıştır. Dolayısıyla cilalı taş ve bronz çağının çalgılarıdır. *ÖRNEK 1B,*(12) M.Ö. on iki- on dört bin yıllarından kalmadır.

Mısır'lılar, işaretlere dayanan bir ses yöntemi geliştirmişti. *ÖRNEK 1C.*(13) Ama bu, tarih öncesi çağların değil, ilkçağ uygarlıklarının konusudur.

Müziğin doğuşu üzerine yapılan antropolojik çalışmaların bulgu açısından yetersizliği, yeni yöntemlerin geliştirilmesini getirmiştir:

"Sağlam bir insanbilim (antropoloji) temeline dayanan bir bilgin, ivedi sonuçlar çıkartmanın yanıltıcılığından kendini koruyabilir. Şunu benimsemek gerekiyor:

(9) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 1.
(10) Sachs, a.g.y. sayfa 1.
(11) H. Grabner, Allgemeine Musiklehre, 10. basım, Kassel 1970, sayfa 29.
(12) dtv - Atlas zur Musik, sayfa 158.
(13) dtv - Atlas zur Musik, sayfa 164.

Müziğin başlangıcını ve ilk kımıldanışlarını öğrenmek isteyen kişi, bugünün ilkel yaşam biçimlerinde ilk çağların kalıntılarını bulup aydınlığa çıkartmak zorundadır. Bu kalıntıları bulup çözümlemelere varmayı iş edinen kola *karşılaştırmalı müzikbilim* denir. İnsanbilimle müzik tarihine kol atmış bu bilim alanında çalışanlar, ilkel müziğin her türlüsünü plağa almaya (ses kaydını yapmaya) ve inceleyip sonuçlar çıkarmaya uğraşıyorlar."(14)

Sachs bu sözleri 1940'lı yıllarda söylüyordu. Yeni bir yüzyıla vardığımız şu yıllarda, karşılaştırmalı müzikbilim yöntemiyle ses kayıtları değerlendirilen çok sayıda yapım vardır elimizde. Bunların sistematik biçimde toplanması ve yaygınlaştırılması konusunda Fransız Doğal Tarih Ulusal Müzesi'nin çalışmalarından zengin sonuçlar çıkartılmaktadır. Müze'nin CD yapımı olarak hazırladığı yapımlar arasında bazıları örnek alınabilir: *Merkezi Afrika Cumhuriyeti'nde ksilofon müziği*(15), *Salomon Adalarında Çokseslilik.*(16).

Bu iki CD yapımındaki müziklerin bir kitaba aktarılması olanaksız olduğuna göre, yapım içindeki tanıtım yazıları ve fotoğraflarına kısaca göz atalım:

"Merkezi Afrika Cumhuriyeti müziği, genelde sözlü aktarım geleneğine bağlı olarak, kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa iletilen büyü amaçlı bir müzik kültürünü temsil etmektedir. Bu icra, dansı da içermekte, ama temelde dinsel ve toplumsal yaşamın özelliklerini sergilemektedir. Atalar usulü tapınma, hastalıkların sağaltımı, çalı perileriyle cinlere başvurma vb. gibi törenler."(17)

Sachs ise, 1946 yılında şöyle diyordu:

"İlkel müziği ilkel olmayandan ayırıp bu müziğin günümüzdeki kesin tanımını yapmak, insanın iç dünyasının tanımını yapmak kadar zordur, ama bütünüyle olanaksız değildir. İlkel müziğin bir tanımını yapmak istesek, bu müziğin teorik bir çatıdan, dahası, en temel yasalardan bile yoksun olduğunu öne sürebiliriz. Müzik yazısından (notadan) söz bile açmıyorum. Demek oluyor ki bu müzik, yalnız toplumsal ve kişilik dışı doğasına, çağdan çağa sürüp gelen önemli bir geleneği yaşatan doğasına dayanmaktadır. Bu müziğin başka bir tanımı da işlevidir: *Büyü.* Bu görev, onu eğlendirici ve yüceltici bir sanat olmaktan alıkoymuştur."(18)

Fransız Doğal Tarih Ulusal Müzesi'nin CD'inde yer alan tanıtım broşürü, müzikli törenlere katılanların profesyonel müzikçi, ya da mesleği çalgıcılık olan kişiler değil, kabilenin sıradan üyeleri olduğunu vurgulamaktadır. Ksilofon'un ilkeli çalgı ise, doğal çevrede bulunan sıradan gereçlerle hazırlanmıştır. "Kabiledeki müzik topluluğu iki ksilofon ve iki ayak davulundan oluşmaktadır. Bu ayak davulları, iki tarafa gerilmiş derilerden yapılmıştır. Bu törensel müziklerin gerekçeleri arasında şunlar vardır: Başarılı av, hoşgeldin kahraman avcı, saklandığı çalılar ardından ruhları çıkartmak, genç kızların kabile üyeliğine kabulü ve çapa şarkıları."(19)

Kabilelerin kullandığı ilkel ksilofon *ÖRNEK 2A*'da verilmektedir.(20)

(14) Sachs, a.g.y. sayfa 2.
(15) République Centafricaine Musique de Xylophones, Le Chant du Monde, LDX 274 932.
(16) Polyponies des Îles Salomon, Le Chant du Monte LDX 274 663.
(17) Adı geçen CD yapımı broşüründen.
(18) Sachs, a.g.y. sayfa 2.
(19) Adı geçen tanıtma broşürü.
(20) Fransız Doğal Tarih Ulusal Müzesi yapımı CD'in broşüründen alıntılanan fotoğraf.

CD'de yer alan veriler ile Sachs'ın saptamalarını karşılaştırmakta yarar vardır:

"İlkel müziğin sanat dışı yapısı, özellikle çalgı alanında ortaya çıkar. İlkellerin dünyasında çalgıların çeşitliliği ve sayısı insanı şaşırtır. *ÖRNEK 2B*(21) Çünkü ilkeller, ellerine geçen her uygun gereci ses çıkaran bir araç yapmışlardır: Kemik, düdük olmuştur; türlü kamışlar, yere vurularak ses çıkartan çalgılar, düdük ve borular olmuştur. Ceviz kabuklarından, kabaklardan sallayarak ses veren vurmalı çalgılar yapılmıştır; midye kabukları, içi boş ağaç dalları boru olmuş, ağaç gövdeleri, içinde tepinilen dev vurmalı çalgılar haline getirilmiştir. Toprakta açılan kuyular, ağaç kovukları, hayvan derileri, davul olmuştur. Uygarlığın ilk basamaklarında üfleyerek, vurarak, sallayarak nasıl ses çıkarılacağını insanoğlu biliyordu. Hem de çanak çömlekçiden, maden işleri ustalarından binlerce yıl önce".(22)

20. Yüzyılın en önemli çalgıbilimcilerinden biri olan Sachs, tarih öncesi dönemlerde ilkel insanların ürettiği pirimitiv çalgıların müzik yapma bilinciyle değil, *Büyü* için kullanıldığını özellikle vurgulamaktadır

"Kuzeyde, güneyde, doğuda, batıda, dünyanın dört bir yanında bu yolla bulunmuş çalgılar, müzik amacına değil, büyü amaçlarına yarayacaktır. İnsanoğlu bu çalgıları yapmakta ve kullanmakta ne denli ustalık gösterirse göstersin, bunlardan tad alma yoluna gitmemiştir. Çalgılar bütün özelliklerine karşın, hiç bir anlam, hiç bir güzellik ve çekicilik taşımamaktadır. Hafif ya da kuvvetli, yırtıcı ya da ölü sesleri, yuvarlak ve sivri biçimleri, ölü beyaz ya da kan kırmızısı renkleriyle, vurarak, sallayarak, sürterek çalınışlarıyla bu çalgılar tad vermekten bambaşka, büyüyle dolu, müzik öncesi ne idüğü belirsiz bir karışıklığa götürüyor bizi. Eşya olarak, ses verici olarak, bu çalgılar, güneşin ya da ayın varlık ötesi alanını, erkekliğin, dişiliğin doğurucu temellerini, bolluğu, yağmuru, yeli simgeliyor; insanın varlığını, sağlığını korumak için yaptığı törenlerde, insan elinde en sağlam bir büyü ilkesi oluyorlar."(23)

Yaklaşık 50 yıl sonra, Merkezi Afrika Cumhuriyeti ksilofon müziği üzerine yapılan değerlendirmeler, metrik ve ritmik öğelerin önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Sachs, ritm çalgılarının ön plana çıkması olgusunu ise çok önceden görmüştü:

"Bu çalgılar korku veren büyü araçları olmaktan çıkıp, vakit geçirmek, tad almak için kullanılan müzik araçları oluncaya, çığlık sesi veren komik tatlı sesli bir kaval, kükreyen ağaç soylu bir boru oluncaya kadar, uzun yolların aşılması gerekecekti. Büyüsel yankıları olmasına karşın, müziğe en yakın kalan, insanın içinden gelen düzenli harekete cevap veren, salt ritm çalgılarıydı. Her çeşit sallamalı, vurmalı çalgılar, davullar... Gerçekten müziksel çalgılardı bunlar: Bir zenci davulcuyu ya da marimba çalgıcısını seyretmek, bulduğu tükenmez zenginliklerle dolu ritm kalıplarını dinlemek, çalışındaki ustalığı görmek, insanı şaşırtır."(24)

CD broşüründe ise şu yargı vardır: "Bazı müzikal gösteriler, yüksek beceri ve ustalık gerektirmektedir. Bununla birlikte unutulmamalıdır ki, müzik yapan bu kişiler, kabilenin sıradan üyeleridir."(25)

(21) The Book of Music, sayfa 19.
(22) Sachs, a.g.y. sayfa 2.
(23) Sachs, a.g.y. sayfa 3.
(24) Sachs, a.g.y. sayfa 3.
(25) Adı geçen CD yapımı broşürden.

ÖRNEK 2



A Merkezi Afrika Cumhuriyeti'nde ksilofoncu



B İlkel toplulukların bazı çalgıları

Okyanusya'daki Salomon adalarının en büyüğü olan Guadacanal'daki panflüt müziğine ilişkin bulgular da aynı doğrultudadır. Buradaki yerlilerin müziği hakkındaki bazı saptamalar şöyle sıralanabilir:

"Adanın müzik kültürünü yansıtan başlıca çalgı panflüttür. *ÖRNEK 3A*(26) Drone çalgısının hırlama sesi (ngungulu) çıkartması sırasında, öteki sesler devreye girer. Bu parçalar genelde kabile başkanı tarafından yönetilen şenliklerde, kutlamalarda seslendirilmektedir (ninni hariç). Konuları arasında şunlar vardır: Kanoların suya indirilmesi; ev yapımı; doğum ve Lala denen çeşit: Yaşamın son gecesinde ölümü beklerken. Başka bir parça ise 'kumsalda megapode yumurtalarını kazıyarak çıkarma' üzerinedir."(27)

Buraya kadar belirttiğimiz örnekler hep vurmalı ve üflemeli çalgılarla yapılan müziklerdir. İlkel kabilelerde telli çalgılara rastlanmamıştır. Bilindiği gibi, tarihte ilk telli çalgılar Mezopotamya ve Mısır'da kullanılmıştır. Sulu tarım döneminde, Neolitik çağda, hatta daha da önceki Magdalen çağında söz konusu olan ok yayındaki *tek tel,* telli çalgı kabul edilemez. Özet olarak şu söylenebilir:

Tarih öncesi çağlarda telli çalgı yoktu.

Neden? İnsanoğlu telli çalgıları neden geliştirememiştir?

"Çünkü ilkel insan, salt ezgisel yönü olan bu tür çalgıları geliştirmekte bir neden bulamamıştır. Ona göre ezgisel anlatım, şarkıcının alanına girer; bu yüzden çalgılarını bu alana sokmayı aklına getirmez. İnsan sesi çalgılardan eskiye uzanır. En ilkel aşamalarda şarkı vardır, ama çalgı yoktur." (28)

Bu noktada bir saptamaya ulaşılabilir:

"Müzik şarkı söylemekle başladı."(29)

Asıl gelmek istediğimiz konu budur: *Ezginin doğuşu.* "Müzik nasıl başladı?" sorusunun temelindeki "ezgi nasıl doğdu?" konusu.

Sachs, bu duyarlıklı noktada genellemeye gitmektedir:

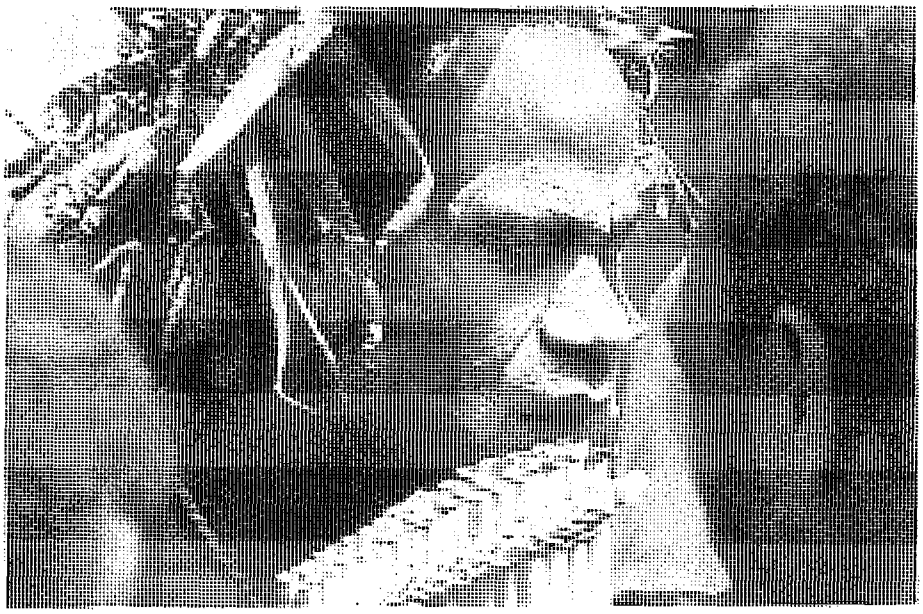
"Kendi sesine düzenli bir biçim vermek isteyen insan, iki değişik, daha doğru bir deyişle iki karşıt anlatım yolu buldu: Biri sözlerin egemen olduğu, sesin salt bir araç gibi kullanıldığı *logogenik* yoldur. Öteki, sözlere çok az bağlı, taşkın, içten gelen, kızgınlığın, gerginliğin başıboş bırakılmasıyla ortaya çıkan müziktir. Buna da *pathogenik,* coşkunluğun müziği diyoruz."(30)

"Ezginin Doğuşu" konusunda bilimsel bir yaklaşımla getirilen katkılardan biri de Türkiye'dendir. A. Adnan Saygun'un aynı başlıklı makalesi şu sorularla başlamaktadır:

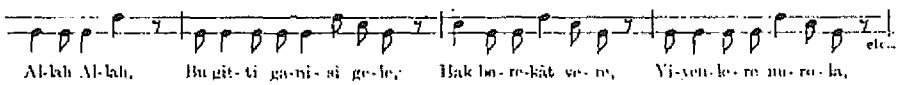
"İlk insanın, aynı anda birçok yerlerde birden ortaya çıkmış olması gereken bu ilk insanın nasıl şarkı söylediğini kim bize açıklayabilir? Eski kavimlerin musikisi üzerine hiç birşey bilmediğimize göre, musikinin başlangıcı üzerine, ister istemez sonradan edinilme ve yetersiz bilgilere dayanarak yürüttüğümüz yargıların kesinlikle doğru olduğunu nasıl ileri sürebiliriz? Tarih öncesi şöyle dursun, günümüzde bile etnomüzikolojinin girmediği çok geniş alanlar bulunduğu gerçek değil midir?"(31)

(26) Fransız Doğal Tarih Ulusal Müzesi yapımı CD, Le Chant du Monte, LDX 274 663.
(27) A.g. CD yapımı broşürden.
(28) Sachs a.g.y. sayfa 3.
(29) Sachs a.g.y. sayfa 3.
(30) Sachs a.g.y. sayfa 3.
(31) A. Adnan Saygun, Ezginin Doğuşu, Folklora Doğru dergisi. Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, Yıl 1976, Cilt IV, sayı 44. (Derginin bu sayısında katkıları dolayısıyla Ahmet Yürür'e teşekkür edilmektedir.)

ÖRNEK 3

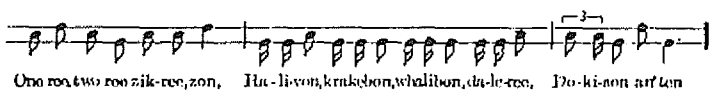


A Salomon Adalarında panflüt



SAYGUN, A. A.: Özel Koleksiyon SR

B Bektaşilerin Sofra Gülbengi



C Kızılderili dilinde 10'a kadar sayma

Saygun, bu makalesinde "müziğin başlangıcı" ile "pentatonizmi" eşdeğer olarak görmenin yanlışlığı üzerinde durarak, bunun "kuramsal bir yakıştırma" olduğunu açıklamakta, "ezginin çıkış noktasını sözün vurgusunda görenler"in gerçeğe daha yaklaştıklarını belirtmektedir.

Bestecimiz, savunduğu tezin somut dökümünü sergilerken başka verilerden hareket etmekte ve transkripsiyonlarını kendisinin yaptığı yaklaşık 60 örnek vermektedir. Bunlardan ilk ikisi *Bektaşilerin Sofra Gülbengi* ve Kızılderili dilinde 10'a kadar sayma'dır *ÖRNEK 3B* ve *3C.*(32)

Konuşma dilinde söz vurgusu, sesleri belli olmayan bir müzik oluşturur ve Saygun'un deyişiyle "özgür bir tartım göze çarpar ve içgüdüsel olarak periodik dönüşlere eğilim duyuluyor gibidir."(33)

Bestecimizin bu makalede savunduğu temel görüşün (sadece pentatonizme angaje olunamayacağı görüşünün) yanı sıra, hatta ondan önce, genelde "dil ve müzik" ilişkisi üzerinde durmak gerekir:

"Sosyo-kültürel sistemin gerçekten var olması için iki önemli değişkenin daha bulunması gerekir: Bunlar, biyo-kültürel birer varlık olan insanlar ve insanların birbiriyle anlaşmak için kullandığı sembolik sistem, yani dil'dir. Dil, linguistlerin araştırma konusudur. İnsanlararası ilişkiler gibi, kurumlar ve toplumlar arası ilişkiler de dille kurulur, dille sürdürülür. Toplumda madde ve kavram olarak var olan her şey (müzik dahil) dilde vardır. Kültürel ve tarihsel miras, ancak dil aracılığıyla yeni kuşaklara aktarılır. Dil, kültürel muhtevanın bir ansiklopedisi ya da sözlüğü gibidir."(34)

Dil ile müziğin genel ilişkisi konusunda çağdaş dilbilimci George Thomson şöyle demektedir:

"Dilbilgisi ile müziksel biçimin ilkeleri ortak bir temele dayanır. Bu temel iş'tir. İnsan sesi, müzikal niteliğine iş şarkıları sayesinde kavuşmuştur. Nakarat ya da heyamola, insanın çalışma sırasında zorlama anlarında çıkardığı ve hiç değiştirmeden tekrarladığı anlaşılmaz bir çığlıktır."(35)

Aynı konuya değinen Ernst Fischer, çalışma sırasındaki ritmsel ünlemleri Thomson'dan alıntılarla geliştirmektedir:

"Toplu çalışma süreci, düzenleyici bir çalışma ritmi gerektirir. Bu çalışma ritmi, bir ağızdan söylenen basit bir ezgiyle desteklenir. Böyle ezgiler ister İngiliz'lerin Heace-o-ho'su, ister Alman'ların Horuck'u, ister Rus'ların e-yukh-nyem'i olsun, yapılan işin aynı ritmde yerine getirilmesi için gereklidir. Bir büyü yanı olan böylesi nakaratta birey, topluluğun dışında çalışsa, bile, topluluk duygusunu korur. George Thomson, eski iş türkülerini nakarat ve bireylerin duruma göre uydurdukları türkülerin bileşimi olarak inceliyor. Bu konuyla ilgili olarak Junod adlı İsviçre'li bir misyonerin kaydetmiş olduğu ezgiyi anıyor. Afrika'da yol yapımında çalışan bir çocuk, Avrupa'lı işveren için şu türküyü söylüyor:

(32) Saygun, a.g. dergi, sayfa 5.
(33) Saygun, a.g. dergi, sayfa 5.
(34) Bozkurt Güvenç, a.g.y. sayfa 112.
(35) George Thomson, İnsanın Özü, çeviren Celal Üstel, Payel Yayınları, İst. 1979, sayfa 31.

Ba hi şani-sa, ehe!		*Bize kötü davranıyorlar, ehe!*
Bu ku hi hlupha, ehe!		*Bize hiç acımıyorlar, ehe!*
Bu nva makhofi, ehe!	=	*Kahvelerini içiyorlar, ehe!*
Bu nava ki njiki, ehe!		*Bize hiç vermiyorlar, ehe!*(36)

Müziğin sözden şarkıya dönüşmesi ya da toplu çalışma sırasında ritmsel bir dayanaktan türemesi olasılığı, ezgiye yönelik seslerin özellikleri üzerinde durulmasını gerektirmiştir:

"İlk sözün doğurduğu ezgiler, Patagonya'da, Seylan'da ve başka yerlerde rastlanan ezgiler, belirli aralıkta iki ses üzerinde dolaşır durur. Bu aralıklar, budunlara ve soylara göre değişiyor; bazı yerde tam olmayan bir ikili aralığıdır, bazı yerde bir çeşit üçlü, dahası bir dörtlüdür; ama parça süresince, hatta ilkel topluluğun kullandığı bütün parçalarda hep aynı kalır.

Çok uzun bir evrim sonucunda, sözün doğurduğu müziğin başlangıçtaki sınırları gittikçe genişliyor. Bu iki sesli çekirdeğin dolayında başka sesler doğup bunlara katılıyor; ilk zamanlarda bu yeni sesler bir şarkının ya başında ya da sonunda (geleneğin egemen olduğu, her türlü yeniliğe inatla karşı koyduğu ortalarda değil), çekingence beliriyor. Önce çekingence, sonraki çağlarda daha sağlamca, daha sürekli. Çok sonraki olgun, gelişmiş şarkılarında, başlangıcın bu iki sesli çekirdeğini açıkça tanıtabilecek durumdadır."(37)

"Müzik şarkı söylemekle başladı" varsayımının özlü açıklamalarından biri de yukardaki satırlarda yoğunlaşmıştır.

Değerli müzikoloğumuz Mahmut Ragıp Gazimihal, 1940 yılında Türkçeye çevirdiği "Musiki Tarihi" adlı kitapta, ezginin doğuşu konusunda mağara insanının coşkusuna tanık olmuş gibi bir çeviri söylemi kullanarak oluşumu canlandırmaktadır:

"Mütemadiyen coşarken melodi inhinaları haline gelen işte bu nidalar, git gide bir deyiş, bir şarkı halini aldı; hem de öyle neşe içinde bir şarkı ki, her yeni sevinçle bir kat daha yükseliyor, fevkalâde bir hacim peyda ediyordu; coşturduğu herkes sıçrıyor, velveleli seslerine türlü tavırlar katıyorlardı."(38)

Sachs, "pathogenik" diye adlandırılan, coşkunluğun doğurduğu müziği ise şöyle anlatıyor:

"Coşkunluğun doğurduğu deyişte ses, bağırtılar içinde incelere çıkar, ya da homurtularla kalınlara iner. Bu deyişin gelişmesi sırasında bazı belirli aralıklar, örneğin sekizliler, beşliler, dörtlüler, üçlüler bile vurgulu dayanak noktaları olurlar.

Bu iki deyişin tek bir deyiş içinde birleşmesi, sözün doğurduğu şarkının dörtlüye doğru gitmesi ya da onu aşması yoluyla oluyor. Buradaki dörtlü, kendi iç gerekliliğiyle yukarı çıkmaktan çok, aşağı doğru inme eğilimi gösteriyor. Bu birleşimin sonucu, sözün doğurduğu ezgi, değişim sınırını aşmış, fakat coşkunluğun sınırsızlığını gemlememiş bir ezgi olarak ortaya çıkıyor."(39)

*

(36) Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, de Yayınevi, İstanbul 1968, sayfa 30, 31.
(37) Sachs, a.g.y. sayfa 3.
(38) Alice Gabeaud, Musiki Tarihi, çeviren M.R. Gazimihal, Numune Matbaası, İstanbul 1940, sayfa 10.
(39) Sachs, a.g.y. sayfa 4.

Böylece, M.Ö. 4000 yıl öncesi Mezopotamya'da başlayan ilkçağın yüksek kültürlerine kadar olan insanlık tarihini müzik açısından çok kısa özetlemiş oluyoruz. Özellikle paleolitik çağ ve yaklaşık 10000 yılı kapsayan Neolitik Çağ'ın ilk 6000 yıllık dilimi (M.Ö. 4000 yılına kadar), şöyle bir tablo sergilemektedir:

İlkel müziği ileri uygarlıklardan ayıran temel özellik, yapılan bir müzik parçasında yüksek noktalara ulaşmayan sürekli bir tekrar ve törelere (geleneğe) sıkı bağlılıktır. Bu tür müzik, akla, hesaplamaya, ya da her hangi bir yönteme dayanmayan bir müziktir.

Sözümüzü Leyla Pamir'in yalın ve yumuşak bir söylemle çizdiği şu betimlemeyle tamamlayalım:

"Dünyada ilk yaşayan insanların kulakları ve sesleri olduğuna göre, müzik hep vardı. Belki de çok az şey bilirdi bu insanlar, ama güneşi, ayışığını, dağı, dereyi, ormanı, denizi, fırtınayı çok iyi bilirlerdi. Bu kadarcığını bilmek ve duygularını dile getirmek için de müzik gerekliydi. Bu insanların da sevgileri, öfkeleri, inançları, yasları ve gündelik çalışmaları vardı. Müzik aslında bu sevinçlerden, sevgiden, çalışmaktan, acı ve yastan, inançtan doğmuştur diyebiliriz. Yüzde yüz bir sessizliğe kimse katlanamaz.

İnsanlar o zamanlar bol bol şarkı da söylerlerdi. Neşeli ve başarılı oldukları zaman ayrı, üzgün ya da öfkeli oldukları zaman da yine ayrı anlatımlı şarkılardı bunlar. Örneğin avcılar ve balıkçılar bol av getirdiklerinde, kabileler savaş kazandıklarında, neşeli, canlı şarkılar söylerlerdi; çocuklar doğduğunda, anneleri beşiklerini sallarken ninniler mırıldanırlardı. Kıştan sonra bahar gelip doğa birden uyanınca, sevinçten müzikli bahar ayinleri yapılırdı. Sevgiler, aşklar da yine şarkıyla dile getirildi. Sonra çalışırken de şarkı söylenirdi. Zor işler, müzik ve şarkıyla çok daha kolay başarılır. Marşlarla yürünen yollar kısalıverir. Demirci ustasının, ayakkabı tamircisinin, ekin biçen köylünün şarkıları hep iş yapmaktan doğmuştur."(40)

(40) Leyla Pamir, Ayşenin Müzik Kitabı, Can Yayınları, genişletilmiş 2. baskı, İstanbul 1991, sayfa 9-10.

III. BÖLÜM

İLKÇAĞ UYGARLIKLARI
(M.Ö. 4000 - M.Ö. 850)

TARİH

M.Ö. 10000-4000 yeni taş çağı.
M.Ö. 4000-1750 cilalı taş çağı.
M.Ö. 1750- 750 bronz çağı.
M.Ö. 750 sonrası demir çağı.

İlkçağ kapsamındaki uygarlıklar, şu evrelerde yer almışlardır:
Mezopotamya uygarlıkları: M.Ö. 3500-500.
Mısır: M.Ö. 3000-500.
Hint: M.Ö. 3000-M.S. 750.
Çin: M.Ö. 3000-M.S. 250.
Antik Yunan: M.Ö. 2500-M.S. 250.
Fenike ve İbrani: M.Ö. 1750-500.
Helenistik - Roma: M.Ö. 400-M.S. 300.
Amerika kıtası: M.S. 300- M.S. 1400.

İlkçağ'ın yükselen uygarlıklarında dönemeçler:
M.Ö. 4000 Mezopotamya'da dinsel şarkı.
M.Ö. 3500 Mısırda lut ve çifte aulos.
M.Ö. 3000 Çin'de bambu kaval.
M.Ö. 2000 Mısır'da vurmalı çalgılar ve lir'den oluşan çalgı topluluğu
M.Ö. 1500 Hitit uygarlığında arp, lir, gitar, tamburin ve trompet.
M.Ö. 950 İsrael'de Salomon tapınağında dinsel müzik törenleri.

UYGARLIK KAVRAMI

Uygarlık kavramının açıklaması genelde şöyle yapılmıştır:

a) Barbarlığın karşıtı.

b) Tarihsel konum ve tanıma göre, gelişme yolunda ideal ölçülere yaklaşmış toplumlar.

c) Kullandığı aletleri, çalışma biçim ve yöntemlerini, inançları, düşünsel ve sanatsal etkinlikleri, toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimlerini bütünüyle ifade eden toplumsal özgünlük.

Uygarlığın batı dillerindeki karşılığı *civilisation*'dur. Bu terim ilkin 18. yüzyılda kullanılmıştır.

Bilim, uygarlıklar arasında üstünlük ayrımı yapmaz. Uygarlıkları nesnel biçimde değerlendirir.

Uygarlıklar her canlı varlık gibi, zaman içinde değişirler. Ancak bu değişim, her uygarlıkta aynı hızda olmayabilir.

Uygarlıklar da ölür. Tarihte göçüp gitmiş nice uygarlık vardır.

Düşünsel ve sanatsal yaşam, uygarlıkların en anlamlı ifadesidir.

İlkçağ uygarlıklarının Ortadoğu ve Asya'daki *verimli bölgelerde* odaklaşmasının nedeni, Tarım Devrimi'nin bu bölgelerde öncelikle başlamış olmasıdır. Sulu tarıma geçiş ve yazının icadı, bilim, düşünce, hukuk, madencilik, ticaret, eğitim ve sanat alanlarında kültürel yükselişi sergiler.

MEZOPOTAMYA

Mezopotamya M.Ö. 4000 yıllarından başlayarak değişik uygarlıkların beşiği olmuştur. Bu verimli bölgede Sümer, Akat, Babil, Asur, Hitit, Kalde, Elam ve Pers uygarlıkları yerleşmişlerdir. Büyük İskender M.Ö. 331 yılında Babil egemenliğine son vererek bölgeyi ele geçirmiştir.

Mezopotamya, coğrafya konumu açısından merkezi bir yerdedir: Güneyde Arap boylarının, batıda Hitit, Frigya, Fenike, Mısır ve Yunanlıların, kuzeyde İran ve İndu-germen boyların, doğuda Hindistan'ın etkilerini yaşamıştır. Mezopotomya müziği, kuşatıldığı ülke ve kavimlerin öncelikle çalgılarını değerlendirmiş ve geliştirmiştir.

M.Ö. 4000 yıllarından sonra Sümer tapınaklarında dinsel yakarılar şiirsel bir biçim sergiliyordu. Yakarıların geliştirdiği şiirsel sözlerin dinsel şarkılara dönüştüğü tahmin edilmektedir. M.Ö. 2000 yılı dolayında Sümer dualarının, rahip ve koronun karşılıklı söylediği *"responce"* ve iki koronun değişimli olarak söylediği *"antiphone"* biçimleriyle yapılandığı bilinmektedir.

Dualardaki ilkel ezgilere Sümerler "sir"diyorlardı. Solo ses ve koroya eşlik eden kamış kavallara "sem" dendiği için, dinsel şarkılara da "ersemma" adını vermişlerdi.

Bilinen Sümer çalgıları şunlardır:

Yan ve düz çalınan flüt, "tiğ" ya da "tiggi". Küçük davul "balag". Timpaninin ilkeli olan ikili davul "lilis". Tef, "adapa".

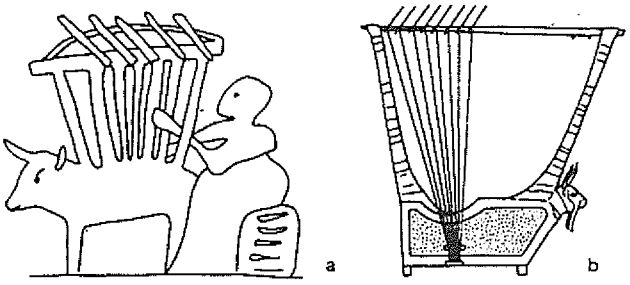
Ur kentindeki kral mezarları kazılarından elde edilen bulgulara göre, çalgıcılara "Zammeru", vokal müzik yapanlara "nam" denmektedir. Ayrıca, biçim olarak "arp"a benzeyen iki tür lir'den bahsedilmektedir. Bu çalgılara genel olarak "algar" denmiştir. İlkel lir'in kalın sesine "saggal", ince seslisine "zagsal" adı verdikleri de bilinmektedir. Ancak bu çalgıların tınıları, akord ediliş biçimleri ve müzik işaretleri hakkında günümüze kalmış bilgi yoktur.

Ur kenti kazılarında Sümerlilerin kullandığı lir, oldukça büyük ve boğa formunda bir çalgıydı. *Örnek 4A ve 4B.* Bu form, verimliliği simgeliyordu. Geç-Sümer ve Babil uygarlıklarında lut da kullanılmıştır. *Örnek 4B.*

Babil uygarlığı Sümerlerden yaklaşık 2000 yıl sonra başlamıştır.

M.Ö. 1800 yıllarında Akat uygarlığı yüksek bir kültür düzeyindeydi.

ÖRNEK 4



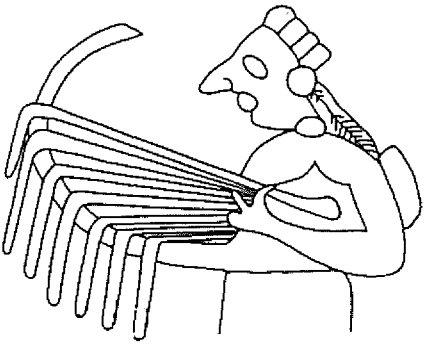
A Sümer'lilerde lir



B Geç-Sümer ve Babil'lilerde lut



C Asur'lularda arp



D Sümer'lilerin kavisli arp'ı

Babil tapınaklarındaki müziğe ilişkin tek bir örneğe rastlanmaktadır: 5 ile 24 bölüm arasında değişen yakarılardan oluşan ve genelde çalgı müziği ile başlayan ilahiler. Bu dualarda yer alan sözler Sümer'lilerle aynıydı. M.Ö. 2500 ile M.Ö. 600 yılları arasında uzun bir zaman diliminde egemen olan Asur uygarlığında, kol üzerinde tutulan ilkel arp örneğine rastlanmıştır *Örnek 4C*. Sümerliler de kavisli arp kullanıyordu. *ÖRNEK 4D*.

Bütün bu örneklerin açıkladığı gibi, Mezopotamya uygarlıklarının tarihi iç içedir. Adları başka da olsa, birbirlerinden etkilenmişler, birbirlerini tamamlamış ve geliştirmişlerdir.

Bulgulara göre, Asurlular'da dinsel törenleri yöneten rahipler resmi kayıtlar tutmuştur. Geç Asurlular döneminde (M.Ö. 1270-M.Ö. 606), dindışı müzik de vardı. Müzikçilerin şenliklere ve kral eğlencelerine katıldığı sanılmaktadır.

Kaldeliler döneminde (M.Ö. 626-M.Ö. 538), Kral II. Nabuşhadnezar zamanında (M.Ö. 604-562), bir bandonun kurulduğunu, bu olaydan 400 yıl sonra yazılan "Daniel'in Kitabı"ndan öğreniyoruz. Bu çalgı topluluğundaki boruya "qarna" (kornonun ilkeli), kamıştan üretilen düdüklere "masroqitha", lir ya da kucakta çalınan arp çeşitine "kastrop" denmektedir. Aynı kaynağa göre, kalın sesli arp'a "sebbeka", ince seslisine "psantrin" adı verilmiştir.

Günümüz Filistin toprakları üzerindeki Fenike ve İbrani uygarlıkları, bazı çalgıların mucididir. Fenikeliler "çift aulos"u bulmuşlardır. "Psalterium"u da icat ettikleri söylenmektedir (kesin değil). Ama kesin olarak bilinen, bilinçli ilk çalgı topluluğunu bir araya getirmeleridir. *ÖRNEK 5A*. Böylece, telli, üflemeli ve vurmalı çalgılardan oluşan ilk müzik topluluğuyla karşılaşıyoruz.

İbranilerin çalgıları geliştirme konusundaki katkıları önemlidir.

Yahudi müziğinin gelişimi üç ana dönemi kapsar: Göçebe dönem, krallık dönemi, peygamber dönemi. Bu dönemlere ilişkin çalgı bulguları, ya da çalgı resimleri azdır. Sonuç olarak, Tevrat'ta verilen bilgilerle yetinilmektedir: Çalgıcılar özellikle kadınlardır. Değişimli (karşılıklı) korolar vardır. Solo şarkıcılardan biri erkek, biri kadındır (Musa ve Meryem gibi). İlk çalgıcının adı "Juval" (ya da Judal)dır. Martin Luther'in çevirisine göre, "kinnor" Kral Davud'un çalgısıdır: "Arp". İbraniler'de arp 5-9 telliydi. "Şofar" adlı boynuzdan yapılma üflemeli çalgının (ilkel korno) ağız parçası bulunmuyordu. *ÖRNEK 5C*.

Tevrat'taki sözlü şarkıların melodi stilleri şöyle tahmin edilmektedir: *ÖRNEK 5B*.. Sinagog müziğindeki çalgısal gösteriler, süreç içinde vokal müzik çeşitlerine dönüşmüştür (cantillation).

Bu dönemdeki melodilere ilişkin olarak günümüze hiç bir işaret kalmamıştır. Zengin bir geleneğe karşın, Kuzey Afrika, Yemen, Suriye ile Pers ülkelerinde yapılan müzik hakkında, günümüz etnomüzikiloji araştırmacılarının ortaya çıkardığı pek bir şey yoktur. Eğer kanıt sayılabilirse, Tevrat ve İncil'deki bilgilerden yola çıkılarak karşılaştırmalı yöntemle bazı tahminlere varılabilmektedir. *(ÖRNEK 5B'*de olduğu gibi). Ancak, sinagoglarda yüzyıllardan beri yapılagelen dinsel Yahudi müziğinin İbrani'lerden (Peygambeler Çağı döneminden) kaynaklandığı açıktır.

MISIR

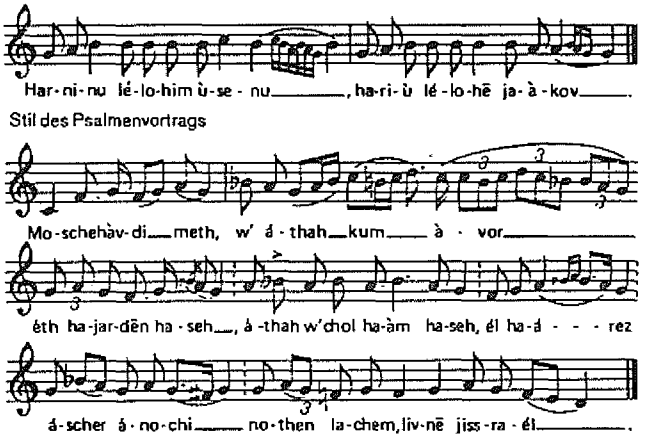
Nil ülkesi, yeryüzünün en eski yerleşim bölgesidir.

Mısır uygarlığının evreleri dört çağı kapsar:

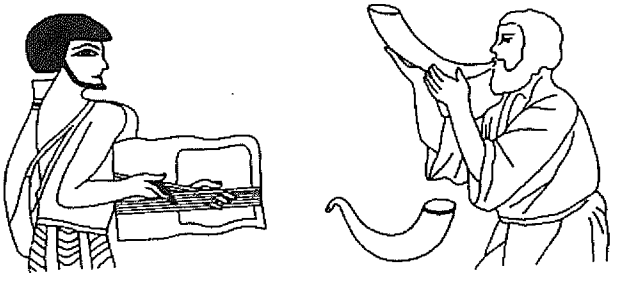
ÖRNEK 5



A Fenike'lilerin orkestrası



B Tevrat'ın melodik okunuşu



C Yahudi çalgıları

1. *Eski devlet* (M.Ö. 2850 - M.Ö. 2160)

2. *Orta dönem devleti* (M.Ö. 2040 - 1650).

3. *Yeni devlet* (M.Ö. 1550 - 1070).

4. *Geçdönem* (M.Ö. 771 - M.Ö. 332).

Çok verimli olan Nil kıyılarında tarım erken başlamıştır. Nil ovalarında yaşayan boylar, tarlalara zarar veren hayvanları uzaklaştırmak için "çalpara" benzeri vurmalı ve sallamalı çalgılar icat etmiştir. Bu çalgılar giderek "doğaya şükran dansları"nın eşlikçisi olmuştur.

M.Ö. 2700 yıllarında Mezopotomya ile etkileşim içine girildiği sanılmaktadır. Çünkü çalgıların bir bölümü ortak özelliktedir. Bu etkileşim, eski krallık evresinin sayısız hanedanlıklarının başlangıç dönemine rastlar.

Telli çalgıların başında, dev bir yay olan ve yere oturtulan arp geliyordu. *ÖRNEK 6A*. Tek parçadan oluşan şasesi, ilkel dönemlerin yay üzerine gerili ilk telli çalgısına benzer. Mısır'daki bu büyük arp'ın tel sayısı ise 6-8'di. Sonraları arp, bir "eşlik çalgısı" olarak küçüldü ve tellerinin sayısı arttı. Omuza alarak taşınabiliyordu. Üflemeli çalgı olarak kaval ve "çifte kaval" vardı. bu ikincisi, Fenikelilerden alınmış olabilir. *ÖRNEK 6*A.

Vurmalı çalgılar ise şunlardı: El davulu (bir çeşit küçük timpani). Darbuka ya da dümbelek. Sistre çeşitleri olan İba-sistrum ve Naos-Sistrum. *ÖRNEK 6*B.

Mısır'lıların bir müzik yazısına sahip olması düşünülemez. Ancak, II. Bölüm'de belirtildiği gibi, belirli el işaretleri ve kol durumlarının açıklamaya çalıştığı resimlerle ton'lar anlatılıyordu. Hickmann'a göre, çok sayıda el işaretiyle "şef, şarkıcı, kavalcı ve arpçı" resmedilmiştir.(*)

Orta dönemde (M.Ö. 2040 - M.Ö. 1650), yeni çalgılar icat edilmiştir. Bu vurmalı çalgıların "Küçükasya" ya da Afrika etkisiyle geliştiği sanılıyor. Mısır'da tapınaklarda kullanılmıştır. Mısırlı yazarların mezar duvarlarına resmettikleri topluluklar genelde şarkıcılardır.

Yeni krallık döneminde (M.Ö. 1550 - M.Ö. 1070) arp gelişmiştir: Tel sayısı 8-16, (genelde 10-12). "El-arpı" denebilecek küçük arp çeşiti de bu denemin ürünüdür. III. Ramses döneminde, insan boyundan büyük arp'ler de kullanılmıştır. Lut'un komşu ülkelerden ithal edildiği düşünülmektedir. Bu dönemde lut üç ayrı form sergiliyordu: Sümer ve Babil lut'unun benzeri ince boyunlusu; "Rebap" tipinde olan ve gitar benzeri.

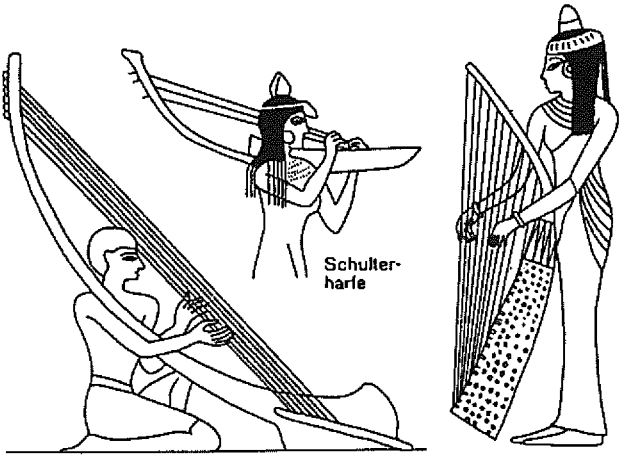
Geçdönemde (M.Ö. 771 - M.Ö. 332), komşu ülkelerin etkisi çok belirgindir. Herodot ve Platon (Eflatun) gibi klasik Yunan yazarları, Mısır müziğini konservatiy (muhafazakâr) olarak nitelemişlerdir.

Mısırlıların gözde çalgısı, "ben" adını verdikleri arp'tır. İlk arp'ın M.Ö. 2400 yıllarında yapıldığı ve ünlü Giza pramitlerinden önce ortaya çıktığı biliniyor. Ancak, arp'ın Mezopotamya uygarlıklarından taşınmış olması da düşünülebilir.

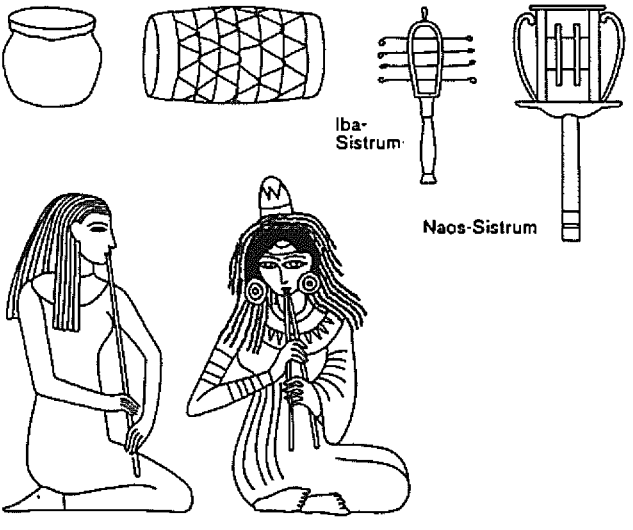
"Met" adı verilen çifte klarinet, bambu kamışından yapılmıştır. Paralel iki kamış düdükten oluşur. Unison ses veren bu çalgı, Arp'ların "zamr", ya da Türk'lerin "zurna"sı gibi, burundan sürekli soluk alınarak çalınırdı.

(*) "İlkçağ Uygarlıkları" başlığı altında burada yer alan bilgilerin bir bölümü, genelde dtv-Atlas zur Musik, Müzik Ansiklopedisi (4 cilt, hazırlayan A. Say) ve beklenmedik bir zamanda yitirdiğimiz değerli müzikçi Orhan Tanrıkulu'nun Gazi Eğitim Müzik Bölümü için hazırladığı yarım kalmış ve basılmamış "Müzik Tarihi" kitabı gibi kaynaklardan yararlanarak hazırlanmıştır.

ÖRNEK 6



A Mısır'lılarda telli çalgılar



B Mısır'lılarda vurmalı ve üflemeli çalgılar:
Davul, tam-tam, İba-Sistrum, Naos-Sistrum.
Kaval ve "çifte aulos" (altta).

Firavunlar rahip-krallardı; bu nedenle saray müziği ile tapınak müziği arasında bağ vardı. Saray müzikçileri şarkı söyler, çalgı çalar ve dansederlerdi. Yeni krallık döneminde tapınaklara kadın müzikçiler de girdi. Müzik ve dansın temposu canlandı. Asya kökenli çalgıların katılmasıyla "Oriental etki" belirginleşti. Uzun saplı lut (ud), ya da "pandora", günümüzde Sudan'da kullanılan 2-3 telli "günbri"ye benzer.

Demir Çağı'na girildiğinde, Ortadoğu'nun bütün uygarlıklarındaki gibi, Mısır uygarlığının özgün karakteri kaybolmuştur. Yunanlıların M.Ö. 332'de, Romalıların M.Ö. 30'da ülkeyi işgal etmeleri üzerine tarihten silinmiştir.

Mısır'da müzik teorisi üzerine kalıcı bir çalışma yapılmadığı açıktır. Bilime dayalı bir müzik teorisini geliştiren Pythagoras (Fisagor)'un Babil'de yaptığı çalışmaları Mısır tapınaklarında sürdürmüş olabileceği iddia edilmiştir, ama bu nokta kanıtlanmış değildir. Mısır'lıların da en az Mezopotamya'lılar kadar oktav, beşli ve dörtlü aralıkları bildiği kabul edilir; Arp, yarım ton aralıkları ile büyük üçlüden, lir ise tam ton aralıklarıyla küçük üçlüden oluşan "beş ses dizisi"ne göre akord ediliyor olmalıydı.

Antik Yunan kaynakları, M.Ö. 246 - 221 yılları arasında İskenderiye'de yaşayan Roma'lı Ktesibios'un "hydralius" (su orgu)nu icat ettiğini belirtir.

Mısır kültürü, Girit üzerinden Yunanistan'a geçerken, bu adada etkili izler bırakmıştır.

Önemli bir ayrıntının daha üzerinde durulması gerekir: Mısır tapınaklarında kullanılan küçük çanlar, Hristiyanlığın giderek yayılmasıyla kilise tarafından benimsenmiştir.

HİNDİSTAN

Hint müziği, birbirine görece olarak bağlı üç dönemi sergiler:

1. M.Ö. 3000 yıllarında yükselmeye başlayan eski kültür.
2. M.Ö. 1500 yıllarında kök salan "Veda" kültürü.
3. M.S. 1000 yıllarında başlayıp günümüze uzanan geleneksel Hint kültürü.

Günümüzden geriye doğru bakınca, 5000 yıllık bir süreci kapsayan Hindistan kültürünün evrelerini bir bütün olarak görmek mümkün değildir.

M.Ö. 3000 yıllarında kuzeybatı Hindistan'da ilk Hint kültürü yeşermiştir. Bu kültürün gelişim koşulları Mezopotamya ve Mısır benzeridir. Bu erken dönem hakkında pek bulgu yoktur ve 3000 yıl öncesi için sadece bazı tahminler yapılmaktadır.

İkinci ve temel evre olan Veda kültürü, M.Ö. 1.500 yıllarında Hindistan'a gelen ve Ari dilini konuşan boyların toplumsal tabakalaşmayı (kast sistemini) yerleştirmesiyle başlar. Veda kültürü kast sistemiyle özdeşir: Kastların ayrı müzikleri vardır.

"Veda" sanskrit dilinde "bilgi" anlamına gelir. Tanrının adı "Brahma"dır.

Veda kökenli Hint kültürüne ilişkin müzik bilgileri M.Ö. 1000 yıllarında dört önemli kitapta toplanmıştır. Bu kitapların birincisi Rigveda "İlâhiler bilgisi"ni içerir. İkinci kitap Samaveda "şarkı bilgisi"ni sergiler; Bugün için bile değerini koruyan bir teori kitabıdır. Ancak, kast sistemindeki en üst tabakanın müziğini ele alır. Üçüncü ve dördüncü kitaplar hakkında kaynak bilgisi yoktur.

İkinci evre Hint kültürünün açıklığa kavuşması, M.Ö. 2000 yılında Bharata tarafından yazılan beşinci Veda kitabı *Natyaveda* ile gerçekleşmiştir. Bu kitap, kast

sistemindeki bütün tabakaların müziğini kapsar. *Natyaveda* kitabında müzik, tiyatro temellerinin üzerine oturtulmuştur. Çünkü Hint müziği, söz, dans ve mim sanatlarıyla sıkı bağı olan bir müziktir. Kitabın yazarı Bharata, tanrı Brahma'ya adadığı bu yapıtında, eski dört *Veda* kitabından vokal müzik örnekleri sergilemiştir. *ÖRNEK 7A ve 7B.*

"Veda kültürünün müziği, teksesli vokallerdir. İlk kez Bharata tarafından açıklığa kavuşturulan melodiler, ton bilgisinin dayanaklarıdır, ama bu ton bilgisi bizi atadan kalma modal müziğe (makamsal müziğe) götürür.(1)

Hinduizm, Veda geleneklerini ağırlıklı olarak içeren, Hindistan'ın başlıca dinidir. Ancak, eski çağlarla günümüz öğretisi arasında farklar vardır. Çünkü Hindistan çağlar boyunca öteki kültürlerin etkisi altında kalmıştır.

Bu etkilerin arasında Büyük İskender'in M.Ö. 327 yılında kuzey Hindistan'ı istila etmesiyle başlayan Grek ve İskit uygarlıkları vardır. Aynı şekilde, Budizm de Hint kültürünü etkilemiştir. Kandahar ve Keşmir bölgesindeki Greko-Budist heykeller, telli, üflemeli ve vurmalı zengin çalgı çeşitlerini somutlaştırır. Bu çalgıların çoğu, günümüz Hindistan'ında da kullanılmaktadır.

Budizm, müzik diliyle tüm doğu ve uzakdoğu uygarlıkları üzerinde etkili olmuştur. Ancak M.S. 14. yüzyıldan başlayarak İslam kültürü de etkilerini göstermiştir.

"Doğu kültürlerinde müzik, müziği meslek edinmiş olanların elindeydi. Tabakaların kendi içinde yaptığı müzikler, ayrı bir halk müziği olarak yaşamıştır."(2)

Hint müziğinin üçüncü evresi, M. S. 1000 yıllarında başlar. Böylece, Hint makamlarını belirleyen "Raga" sistemi ile usulleri belirleyen "Tala" adlı ritmik sistem, günümüze kadar uzanan geleneksel Hint müziğini tarihteki yerine oturtmuştur.

Raga ve Tala sistemleri, M.S. 10. yüzyılda başlayan bir gelişimi temsil ettiği için, "ilkçağ müziği"nin kapsamı dışındadır. Batılı kaynaklar, bu ayırdedici noktaya önem vermektedir: İlkçağ müziği içinde değerlendirilen Hint müziğinde *Raga* ve *Tala* gibi yüzyıllar sonrasının sistemleri yer almamıştır.(*)

Sachs, özellikle Hindistan ve Ortadoğuda kullanılan vurmalı çalgıların çeşitliliğini ve değişik tınılarını över: "Davul ve kudümleri doğrudan doğruya elle çalma, özellikle Hindistan'da ve Ortadoğuda öyle bir ustalığa, renkliliğe ve inceliğe varmıştır ki, sert tokmaklı çalınışlarıyla batı davulları bunlara benzetilmeye bile kalkışılamaz."(3)

ÇİN

Çin kültürü, tarihin yazdığı en eski yüksek kültürlerden biridir. Neolitik dönemde (cilalı taş devrinde) Çin halkı avcılık ve toplayıcılık yapan göçebe boylardı. Yenisey ırmağı çevresinde tarımın gelişmesiyle M.Ö. 3000 yıllarında yerleşik düzene geçilmiştir.

Çin efsanesine göre M.Ö. 3000 yıllarında İmparator Huang-Ti, çağın müzik kuramcısı Ling-Lun'u batı ülkelerindeki ormanlara göndererek bir bambu kestirmiş ve Çin'e getirilen bu bambu kamış ile ülkede ton sistemi üzerinde araştırmalar başlamıştır.

(1) dtv - Atlas zur Musik, Münih 1994, Cilt 1, sayfa 167.
(2) Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çev: İlhan Usmanbaş, sayfa 6.
(*) Geleneksel Hint müziği için bkz. Alain Danileou, Einführung in die indische Musik, Karşılaştırmalı Müzikbilim Enstitüsü, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmhaven, Fransızcadan Almancaya çeviren: Wilfried Sczepan, ikinci baskı 1982.
(3) Sachs, a.g.y. sayfa 17.

ÖRNEK 7



A Veda (rigveda) şarkısı

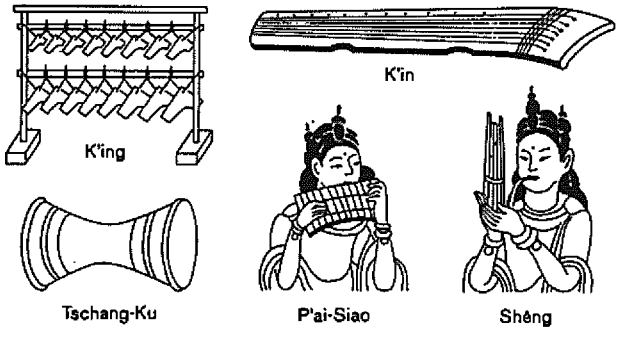




B Samaveda makamsal melodi örneği



C Çin'de İmparatoru karşılama marşı



D Geleneksel Çin çalgıları

Çin'in müzik tarihi, temelde şu evrelerden oluşur:

1. *Hşia Hanedanı* = M.Ö. 1800 - M.Ö. 1500
2. *Şang Hanedanı*= M.Ö. 1500 - M.Ö. 1000
3. *Çu hanedanı*= M.Ö. 1000 - M.Ö. 256
4. *Han Hanedanı* = M.Ö. 206 - M.S. 220

Müzikteki gelişmeler Şang Hanedanı dönemindedir. "Çing" adlı taş gong ve "hsüyan" adlı küre biçimindeki flüt, Neolitik çağın etkilerini taşır. M.Ö. 2000 yıllarından kalma "ku" adlı davul ve "çung" denen ziller, bronz çağının ilk müzikal verimlerini belgeler. Yine bu döneme ilişkin dinsel şarkılar "Şih-Çing" (Şarkı Kitabı)ndan toplanmıştır. Şang Hanedanı evresinde "Tijin" adlı kanun benzeri çalgıdan, panflüt ve davul çeşitlerinden bulgulara dayanarak bahsedilmektedir.(4)

Bu gelişkin çalgılar, Çin'de Şang Hanedanı döneminde makam sisteminin de gelişmiş olduğunun kanıtı sayılır. Çin müziğinde ana ses fa'dır. Pentatonik dizideki beş ses fa, sol, la, do, re'dir. Tarihsel süreç içinde bu dizi kesinlik kazanmıştır. M.Ö. 400 yılından kalan belgelere göre, bu beş sesin adı "kung, şang, çiao, çih ve yü"dür.

Çin makamsal sistemi kapsamındaki diziler, her beş sesli grup için bir mod (makam) oluşturur ve hepsi de başladıkları seslere göre adlandırılır.

Çu Hanedanı dönemindeki "İmparatorun Tapınağa Girişi" sırasında seslendirilen marş, günümüz müzik yazısıyla şöyledir: *ÖRNEK 7C.*

Çin ritüelinin sembolizmi, müziğin temel notalarının yılın on iki ayı, ya da günün on iki saatıyla bağlantılıdır. Dizinin kurulduğu anahtar-nota, birbirini izleyen dönemlere göre aktarılır. Bu iki notalık dizinin hareketini düzenlemede çıkıcı beşliler ve inici dörtlüler yöntemi uygulanır. Genelde bu iki notanın her biri değişerek dizinin başlama noktasını belirler. Çin müzik teorisine göre, bu on iki nota sıra halinde topluca gösterilmez; ancak oluşturduğu beş ses dizisi içinde bir sisteme ulaşır.

On iki nota dizisi, sonraki çağlarda çıkıcı beşliler ve inici dörtlüler sistemi içinde iki altı ses dizisi olarak gruplandırılmıştır. Tam makam dizisi olarak ortaya çıkan bu altı ses dizisi, bu şekliyle kullanılmaz. Bu iki dizi bir arada, iç içe kullanıldığında ritüel bir armoni tınısı çıkarır. Bu da dörtlü ve beşlilerin ilişkilerini kapsar.

Çu Hanedanı döneminde kullanılan ve süreç içinde "geleneksel çalgı" niteliğini kazanan çalgılar şunlardır: King (çıngıraklar dizisi), Kin (bir çeşit ilkel kanun), Çang-Ku (dümbelek), Pai-siao (panflüt), Şeng (ağız orgu). *ÖRNEK 7D.*

Çu Hanedanı'nın geç dönemlerinde Çin uygarlığı en yüksek dönemini yaşamıştır. *Lau Tzu* (M.Ö. 604-517) Taoizmin kurucusudur. *Kung Fu-Tzu* (M.Ö. 551-479) Konfiçyüs'un Çin dilindeki adıdır. Konfiçyüs'e göre müzik, yaşamın akışı içinde geleneğini oluşturur.

Konfiçyüs kendisini "eskiyi bilen ve seven biri olarak, yapıcı değil, aktarıcı olmak"la tanımlar. Büyük Çin düşünürü, Çin'in günümüze kalan en eski tarih ve müzik kitaplarını derlemiştir. Bunlar, "Li çi" yeni ritüellerin kayıtlarını da kapsar. Li Çi'nin en önemli bölümleri "Yüeh Çi" (Müziğin Anıtı) ve metafiziksel "I Çing" (Değişimler) kitabıdır. Bu ikincisine göre kozmik öğeler müziğin ana kurallarını oluşturur.

(4) M. Wegner, Musik des Altertums, Leipzig 1970.

Konfiçyüs'ten başlayarak Çin müziğinin kuruluş kuramları yerleşmiş, bu tohum zamanımıza kadar gelmiştir. Bunun kaynak kitabı Lü Pu-wei'nin yazdığı "Lu Şik Çun Çin"dir (M.Ö. 239).

Çin'de beş ses dizisi her ne kadar temel kabul edilirse de, Çu Hanedanı çağının gözde çalgılarından biri olan "ü" adlı yan flütün yedi sesi kapsaması nedeniyle yedi ses dizisi de zamanımıza kadar ulaşmıştır. Aslında Millattan önce 1. yüzyıla kadar kullanılan bu 5+2=7 ses dizisi ile oluşan on iki pozisyon içindeki modal sistem, 84 mod'u belirler. M.S. 6. yüzyıldan sonra bu teori üzerinde çalışılarak modal sistem ritüel müziğe maledilmiştir.

Bu ayrıntılar Çin müziğini tanıtmaya yetmez. Daha doğru bir yaklaşım, genellemeye gitmektir:

"Çin müziği kendi klasik çağının pek çok özelliklerini bugün bile taşımaktadır. Demek ki iki bin yıldan beri Çin ulusal müziğinin başlıca çalgıları çanlar, uzun saplı çing-hu, nan-hu, ipek telli sapsız çalgılar M.Ö. 1000 yıllarında bile vardı. Aradan bunca yıl geçmesine, Moğal, Hint ve Batı'nın obualarla, semballerle, lavtalarla, kemanlarla Çin'e sızmasına karşın, eski pentatonik diziler yerini bir karış bile bırakmamıştır. M.Ö. 3000 yılına kadar gittiği söylenen Çin'in o kendine özgü eşit düzensiz, kesinlikten uzak on iki yarım sesleri, 'lüs'leri, mutsuz egemenliklerini sürdürüp dururlar."(5)

UZAKDOĞU ÜLKELERİ

Neolitik çağda Japonya'da yaşayan göçebe topluluklar, *Aıni* adlı kuzey adalarından gelmiştir. M.Ö. 1000 yıllarında kuzey Asya'dan gelen Moğol kavimleri, Japon ırkının temelini oluşturmuştur. Bu dönemin Japon boyları göçebe yaşamı içinde obalar halinde yaşardı ve ruhsal özellikli inançlara bağlıydı. Bu kökten gelişen dinsel akımlar, daha sonra "Şinto" adı verilen "Tanrıların Yolu" anlamındaki bir dinin türemesini getirmiştir.

Şinto şarkıları, katı kurallar uygulanan tapınaklarda koro tarafından söylenirdi. Dar bir melodik ara düzeni içinde genellikle reçitatif tarzındaki bu şarkılar giderek kuramlara bağlandı. Notalar arasındaki bir tonlu aralıklarda yapılan triller, müziğin ana karakteriydi.

Japonya'da cilalı taş çağı, Çinden gelen bronzla kapanmıştır. Ancak, bu ülkede bronz çağının Koreliler tarafından başlatıldığı da söylenir (kesin değil). Bu iddialardan çıkartılacak sonuç şudur: Japonlar bütün uygarlıkların etkisine yatkındır. Yirminci yüzyılda Japon sanayi devriminin gerçekleşmesi de bu yatkınlığın sonucu sayılabilir.

Şinto şarkıları, ilkçağdan beri, sözcük anlamı "ulusal düdük" olan "Yamato-bue" adlı kamış bir düdük ile, altı telli, kanuna benzeyen, yumuşak tınılı bir çalgı olan "ulusal goto" anlamındaki "yamato goto"nun eşliğinde söylenirdi. Bunun dışında kalan çalgıların hepsi Çin kökenlidir. Flüte benzeyen "yamato-bue" güneş tanrıçası *Ameterasu*'ya ait kabul edilir: Tanrıça, bulunduğu mağaradan çıkarak güneş gibi ortalığa yayılır ve insanlığa müzik ile dansı getirir. Bu efsane Şinto tapınaklarında sahnelenen "kagura" adındaki danslı şarkılarda belirginleşir. Dönemin Japon müziği, bu iki çalgıya ek olarak "hikiriki" denen obua benzeri küçük bir çalgıyla İmparator İşhiyo zamanına kadar (M.S. 987) seslendirilmiştir.

(5) Sachs, a.g.y. sayfa 7.

Eski Japon müziği geleneği, "Saibara" ya da "Sabia-gaku" adlarıyla yaygınlık kazanan şarkılarda da görülür. Eski Japon halk müziğinden gelen bu şarkılar, tarih boyunca imparatorluk sarayında söylenmiştir.

Japon müziğindeki makamsal sistemin temeli üç ayrı beş ses dizine dayanır.(*)

M.S. 291 yılında Japon imparatoriçesi Jinfo'nun huzurunda Çinli ve Koreli müzikçiler bir yarışma yapmışlardır. M.S. 5. yüzyılın başlarında Kore müziğinin etkisinde kalan Japon müziği, Kore saraylarında yapılan Çin törensel müziğini de benimsemiştir.

Tibet'liler, Çin'e yakın bir bölgede yaşamasına karşın, Moğollara ve Burma'lılara benzerler. "Dünyanın damı" olarak bilinen ve deniz seviyesinden binlerce metre yüksek ülkelerindeki yaşam, bambaşka bir uygarlık gelişimini getirmiştir. İlkçağ Tibet'inde, ruhlara tapan ve "Bon" denen şamanist bir dinin egemenliği vardı. Günümüzde bu dinin devamı olan "Bon-po" süregelmektedir. Karşılaştırmalı olarak çıkartılabilen sonuçlara göre, rahipler büyü yaparak şeytanlarla başeder, verimlilik için yakarırlar. Bu yakarılar bir çeşit şarkı oluşturmuştur. Tibet'lilerin eski çağlarda oyluk kemiğinden yapılma "rkan-dun"adlı trompet benzeri bir çalgısı vardı. İskelet kemiklerinden oluşan bir çeşit çalpara "ma-çun" ile kötü ruhları korkuturlardı. (Tibet dilinde "dun" sözcüğü, hem trompet, hem de kemik karşılığı olarak kullanılır.) Halkın "lag-na" dediği kasnaklı davul, tarih öncsi çağlara kadar uzanır. (Şamanizmin etkin olduğu kuzey kutbunda ve Sibirya'da aynı çalgıya rastlanmıştır.)

Kore müziği, tarihsel ilişkisi dolayısıyla Çin müziğinin etkisi altında kalmıştır. M.S. 3. yüzyılda Çince yazılan kaynaklara göre, Kore'liler tarımsal verimliliği şarkı söyleyip dans ederek kutlarlardı.

(*) Ortaçağ ve sonrasına ilişkin doğu müzikleri, bu kitabın kapsamı dışındadır. Örneğin; Türk, Arap, İran, Hint, Çin, Japon müzikleri, "Doğu Müzikleri" kitabının konusudur.

IV. BÖLÜM

ANTİK YUNAN ve ROMA
(M.Ö. 850 - M.S. 300)

TARİH

M.Ö. 850 Homeros'un *İlyada*'sı
M.Ö. 753 Roma kentinin kuruluşu.
M.Ö. 600 Klasik Yunan tiyatrosunun temellenişi.
M.Ö. 500 Pythagoras'ın müzik teorisi; ses fiziği ve aralıklar.
M.Ö. 490 İlk *maraton* koşusu.
M.Ö. 427 Platon'un doğumu.
M.Ö. 340 Aristo'nun *Poetica*'sı.
M.Ö. 340 Aristoksenus'un doğal aralıkları tanımlaması.
M.Ö. 100 Su orgu'nun (*hydralus*'un) Roma'lılar tarafından icadı.
M.Ö. 4 İsa'nın doğumu.
M.S. 33 İsa'nın çarmıha gerilmesi.
M.S. 60 Filozof Philon'un din ile felsefeyi karıştırması.

ANTİK YUNAN'DA DÜŞÜNCE

Çağımıza kadar uzanan evrensel insanlık kültürünün kökleri, büyük bölümüyle Antik Yunan'dadır. Günümüz anlamında felsefenin, bilim ve sanatın ve bu arada müziğin beşiği eski Yunanistan kabul edilir. Dolayısıyla bu temel kültür ortamını bütünüyle kavramak gerekir:

"Varlıkların özü ve yapısı üzerine özgür bir düşünce olan Yunan Felsefesi, doğu dinlerinden alınma çeşitli tasarımlarla açıklanamaz. Bunu bilgi konusunda açıkça görebiliriz: İlk Yunan düşünürleri, birtakım bilgileri elbette Doğu'dan almışlardır. Bu arada geometri bilgilerini Mısır'lılardan, astronomi bilgilerini de Babil'lilerden edinmişlerdir. Ama Yunanlıların Doğu'dan aldıkları bu bilgileri, bu bilme gereçlerini *'işleyiş ve değerlendiriş'*lerinde, Yunan düşüncesinin, başka hiçbir yerde bulamadığımız başarısını çok açık görebiliriz. Yunan'lılar, Mısır'lıların parça parça bilgilerinden bir *'sistem'* geliştirmiş, yalnız teknik nitelikte olan bilgilerinden *'teorik bir bilim'* yaratmışlardır. Thales, Pythagoras, Eukleides (Öklit), böyle bir geometriye yol açanların başında gelir."(1)

"Müzik kuralları üzerinde uğraşma gerçekten önde geliyordu. Filozoflar, bilginler, matematikçiler, tarihçiler, ayrı ayrı bu işe katılmışlardı; müziğin maddesel

(1) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, 4. basım, İstanbul 1980, sayfa 14.

ve ruhsal yönü, bilgince araştırmalara ve tartışmalara sık sık konu olurdu. Sesin fiziksel yönü, akustik bilgisi de öyle. Yunan'lılar, sesin titreşimlerden oluştuğunu bulmuşlardı. Bulanın, M.Ö. 500 yıllarında Pindaros'un öğretmeni Hermion'lu Lasos olduğu bugün iyice biliniyor. Bundan yüz yıl sonra da Tarentum'lu Arhitas, iki çeşit titreşim olduğunu bile ortaya koymuştur: Gırtlağın ya da çalgının içindeki kalıcı dalgalar; bu dalgaların insan kulağına hava yoluyla gelmesini sağlayan gelişimli ve küresel dalgalar. Aristo'nun öğrencisi Tarentum'lu Aristoksenos'un öncülüğüyle ritm ve ezgi kuralları saptanmıştı (bunların hepsi günümüze kalmamıştır). Eski müzikten bize kalan en büyük miras bu kuramlardır. Yunan ezgileri yok olup gitmişlerdir ama, bütün bilim yazıları bu Yunan öğretisi üzerine kurulmuştur. Ortaçağın müzikbilim yazıları da öyle. Ortaçağın teli bölme üzerine dayanan aralık orantıları kuramı, sekiz Bizans Echoi'si, sekiz Batı Kilisesi makamı, nöma'lar, notaların adları için kullanılan alfabe harfleri, bütün bunlar Yunanlılardan alınmıştır. Ortaçağın bilgin papazlarının Batı müziği'nin temelini atmalarına yol açan bilgiler, büyük çoğunluğu ile eski Yunan'dan kalma bilgilerdir."(2)

Felsefe, bilim ve sanat alanlarındaki bu yükseliş, Antik Yunan uygarlığının bronz ve demir çağını iyi değerlendirebilecek bir tarihsel konumdan yararlandığını açıklamaktadır. Böylece Yunan'lılar, Endüstri Devrimi'nin öncüleri olmuşlardır. Bunun başlıca göstergelerinden biri de, büyü ve ilkel inançları aşarak özgür düşünceyi egemen kılmalarıdır:

"İlkçağda filozof tipini yalnız Yunanistan'da buluyoruz. Bir yandan yaşamının en yüksek ereğini bilgide bulan, bilmek için yaşayan, öbür yandan, edindiği bilgileri yaşamına temel yapmak isteyen ve 'Filozof' denen bu insan tipi ancak Yunanistan'da var. Bir Thales, bir Protagoras, bir Empedokles, böyle bir insan için tipik örneklerdir. Eski Doğu kültürlerinin hepsinde bulduğumuz bir kurum, Tanrı ile kul arasında aracılık eden, dolayısıyla gizli, esrarlı birtakım güçlere sahip olduğuna inanılan kapalı rahipler kastı, Yunanistan'da hiçbir zaman olmamıştır. Burada din adamı yerine, araştırıcıyı, düşünürü buluyoruz."(3)

Yunan felsefesi bir "doğa felsefesi" olarak doğmuştur:

"Bir doğa felsefesi olarak da deney'e bağlı olduğunu bilmektedir"(4)

Önemli bir başka nokta ise, eski çağlara ilişkin veriler açısından sağlıklı bulguların, somut kanıtların günümüze kalmış olmasıdır. Antik Yunan, kendinden sonraki çağlara temel olabilecek kaynak bırakmıştır. Çağdaş bilim, bu kaynaklara dayanarak eskiyi aydınlatmaktadır.

Antik düşünceyi öğrendiğimiz başlıca kaynaklar nelerdir? Günümüze ne gibi somut kanıtlar ulaşmıştır?

Felsefe tarihçisi Gökberk, aşağıdaki listeyi sergiliyor:

"a. İlk Yunan filozoflarının yapıtları ancak fragmentler (parçalar) halinde kalmıştır. Bunları da sonraları yaşamış olan yazarların yapıtlarında alıntılar (citation'lar) olarak buluyoruz.

b. Platon ve Aristoteles'in en önemli yapıtları elimizde bulunmaktadır.

(2) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren: İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 22.
(3) Macit Gökberk, a.g.y. sayfa 15.
(4) Macit Gökberk, a.g.y. sayfa 33.

c. Eski Stoacılar, Epikürosçular ve Septiklerden yine ancak birtakım fragmentler kalmıştır.

ç. Daha sonraki dönemden elimizde bulunanlar şunlardır: Roma Stoa'sından Seneca, Epiktetos, Marcus Aurelios ile Cicero'nun; Septiklerden Sextos Empirikos ile İskenderiye'li Philon'un yapıtları; Yeni-Pythagorasçı literatürden kalıntılar; Plotinos'un Enneadları; Yeni-Platoncuların bazı yapıtları (özellikle Proklos'un); Yeni-Platoncuların ve başkalarının Platon ile Aristoteles'in yapıtları üzerindeki yorumları (kommentarlar)".(5)

BİLİMDEN SANATA

Antik Yunan Müziği'nden günümüze kalan kanıtları ise Sachs şöyle sıralıyor:

"Yunan müziğinden bugüne, papirüs üzerine ya da taşa yazılı on bir parça, ya da parçalardan bölümler kalmıştır. Bunlardan en iyi durumda olanlar şunlardır:

Apollon için yazılmış iki ilâhi (M.Ö. 2. yüzyıl ortasından kalma); Delphus Tapınağı'nda Atina'lılar hazinesinin taşlarına yazılmış.

Kısa bir skolion, Seikilos (Sicilyalı) adında biri tarafından yazılmış, hayatın oynaklığı üzerine bir içki şarkısı, (M.Ö. 1. yüzyıl); Küçükasya'da, Trilya'da bulunan bir mezar taşına işlenmiş.

Mesomedes'in ağırbaşlı üç ilâhisi: Biri Helios'a, biri Nemesis'e, biri de Musa'lara adanmış, (M.S. 2. yüzyıldan kalma).

Pindaros'un ilk Pitya odu birçok kitapta basılmış olmasına karşın, uydurma olduğu bugün ortaya çıkmıştır.

Bu on bir parçadan yalnız birinin çalgı müziği oluşu dikkat çekiyor. Elimizde kalan bu birkaç ölçüden de, bunun bir parça değil, lir için bir çalışma olduğu anlaşılmakta.

Bu on bir kanıttan ve müzik kuramlarının bize öğrettiklerinden *Yunan müziğinin ilkelerini* çıkarıyoruz."(6)

"Bilimsel düşüncenin göreli olarak en arınmış biçimiyle ilkin Milet'li Thales'de ortaya çıktığını görüyoruz. Thales, dar anlamıyla felsefe tarihinin başında bulunan düşünürdür. Onun için Yunan Felsefesi -dolayısıyla da bu felsefeye dayanan Batı kültür çevresinin felsefesi- Thales ile başlatılır. Nitekim Aristoles de *'Metafizik'*inde sözü geçen felsefe tarihi taslağında, ilk filozof olarak Thales'i ele alır."(7)

Thales (M.Ö. 625 -547), bir filozof ve bilimadamıydı. Matematiğin, astronominin, fiziğin, meteorolojinin gelişiminde bilime olağanüstü katkılar getirmiştir:

"Mısır'da kullanılan yüzey ölçümü usullerini inceledikten sonra, yer ölçümü düzeyini aşan somut teknik verilerden yararlanarak soyutluğa ve genelliğe varmak üzere gerçek elemanter bir geometri kurdu. Aynı zamanda Babil'lilerin bilgilerine dayanarak astronominin temelini ortaya attı ve güneşin 28 Mayıs 585'deki tam tutulmasını önceden bildirerek kendisine büyük bir ün sağladı. Nesnelerin yüksekliklerinin nesne gölgelerinin boylarına göre ölçülmesi, ya da mıknatısın çekim özelliklerinden yararlanılması vb. gibi pratik yöntemler üzerinde etki yapan gözlemlerini çoğalttı."(8)

(5) Macit Gökberk, a.g.y. Sayfa 17.
(6) Sachs, a.g.y. sayfa 23.
(7) Macit Gökberk, a.g.y. sayfa 20.
(8) Abel Rey, Yunan Biliminin Gençliği, İnsanlığın Evrimi, Paris 1933, (Materyalizmin Tarihi'nden alıntı).

"Thales'in matematik ve fizik alanındaki katkıları ve deneysel yollarla bilimsel bir niteliğe yönelmesi, ses fiziğinin gelişimini hazırlamıştır."(9)

"Gerilmiş olan bir telin titreşim sayısının ölçülmesi, tel uzunluğunun bölünmesi halinde seslerin değişikliği olgusunun matematiksel ifadeyle belirlenmesi ve bu yoldan aralıkların saptanması, Thales ile başlayan bilimsel gelişimin müzikteki yansımasını sergiler."(10)

"Yunanlıların kafasındaki bilinç, salt gelenekle, inançlarla, deneylerle yetinecek gibi değildi. İyi kurulmuş bir müziğin devlet ve insan üzerindeki maddesel ve ruhsal etkilerini kapsayan bir kuram, onların deyimiyle müzik 'ethos'unun (ana niteliğinin) kuramı gerekti."(11)

"Yunan müzik kuramının kurucusu olarak bilinen Pythagoras (M.Ö. 585-519), evreni bir armoni olarak tanımlar: Kürelerin uyumu. Bu armoninin yansıması olarak tonal kavram, gerilmiş tek bir tel (monokord) yardımıyla bölünebilir. Yorucu denemelerden sonra Pythagoras, bugün batı müziğinin temelini oluşturan aralıklarla ilgili bilgiler bırakmıştır."(12)

"Bu konuda en olgun veriler, Öklit'e maledilen bir çalışmada yer almaktadır. Platon'un özellikle Timacus adlı yapıtından daha geniş bilgi edinmek mümkün."(13)

"Müzikçilerin pratikten yola çıkarak geliştirdiği kuramlar, elbette ki matematikçilerden çok farklıdır. Babası da müzikçi olan Tarentum'lu Aristoksenus'un klasik gelenek ve M.Ö. 4. yüzyıl teorisi üzerine pratik ve analitik çalışmaları büyük değer taşımaktadır (M.Ö. yaklaşık 320)."(14)

Bu alıntılarla, felsefe, bilim, teknoloji, sanat ve onun içinde yer alan müziğin birbiriyle nasıl sıkı bağları bulunduğunu ve bunların bir bütünsellik gösterdiği vurgulanmış oluyor. Felsefe, matematik ve müziğin Antik Yunan'da doruklarından biri Pythagoras'tır:

"Pythagoras'ın kişiliği sonraları öylesine efsaneye bürünmüştür ki, bu yüzden yaşamı ve öğretisi üzerine güvenilir, kesin bilgiler edinmek çok güç. Daha Aristoteles bile 'Pythagorasçıların felsefesi' diyor. Bu da onun elinde doğrudan doğruya Pythagoras'ın kendisinden kalmış bir yazının ya da inanılır bir kaynağın bulunmadığını gösterir. Pythagosraçılar aslında bir din topluluğu ama, başlangıçtan beri bilim ve sanatla yakından ilgilenmişler, bu arada matematik ve müzik ile çok uğraşmışlardır. Matematik ile müzik arasında bir bağlantı da kurmuşlar. Pythagosras'ın kendisi, ses perdesi ile tel uzunluğu arasında bir ilişkinin olduğunu bulmuş. Ondan sonrakiler sayı oranlarında seslerin gizli bağlantılarını aramaya girişip bir sesin niteliği ile ses dizisindeki yerini, bu sese karşılık olan sayının niteliği ve sayılar dizisindeki yeri ile bir tutmuşlar."(15)

(9) Théodore Gomperz, *Les penseurs de la Gréce*, B. Payot, Paris 1928, (Materyalizmin Tarihi'nden alıntı).

(10) F.A. Lange, Materyalizmin Tarihi, Libraire Schleicher, Paris 1939, sayfa 73.

(11) Sachs, a.g.y. sayfa 19.

(12) Orhan Tanrıkulu, yarım kalmış ve yayımlanmamış Müzik Tarihi'nden, sayfa 32.

(13) O. Tanrıkulu, a.g.y. sayfa 32.

(14) O. Tanrıkulu, a.g.y. sayfa 33.

(15) Macit Gökberk, a.g.y. sayfa 31.

Aralıkların hesaplanması, "mod" adlı ses dizilerinin (makamların) düzenlenmesini getirmiştir. Sachs modal müzik konusuna girerken şunları belirtir:

"Yunan'lılar, müzik ve insan arasında daha doğru yoldan bir bağ kurdular. Örneğin Aristoteles *'Politika'* adlı eserinde şöyle diyordu: 'Makamlar çeşitlidir; bunları dinleyen de ayrı ayrı etkiler altında kalır. Bazıları, Miksolidya makamı gibi, insanı hüzne götürür; bazıları kafaya durgunluk verir, bazıları esenlik getirir, Dorya makamı gibi; Frigya makamı ise coşkunluk aşılar.'

Ne var ki, herkes bu düşüncelerde ortak bir sonuca varmış değildir. Başka yazarlar, Dorya makamının 'yiğitçe' olduğunu, saldırganlık aşıladığını; Hypodorya makamının görkemli olduğunu; Miksolidya makamının iç kabartıcı ve ağlamaklı olduğunu; Frigya makamının ağıtsı, Hypolidya makamının gevşetici ve iç gıcıklayıcı olduğunu öne sürmüşlerdir.

Bu sır dolu Dorya, Frigya, Lidya, Miksolidya makamları nelerdi acaba?

Yaygın düşünceye göre, bu değişik etkiler, yukardaki adlarla anılan makamsal dizilerden geliyordu: Tıpkı kilise makamlarındaki majör ve minördeki gibi, tam ve yarım seslerinin sıralanışına göre birbirlerinden ayrılan diziler... Gerçek payı büyük olmakla birlikte, bu düşünce, gerçeği bütünüyle yansıtmaz. Makamsal diziler, başka bir deyişle, tam ve yarım perdelerin bu cansız dizilişi, ana nitelik 'ethos' bakımından bize çok şey verir. Bu diziler insanı duygulandırabilecek tek şeyin, bütün anlamları, bütün kıvrımlarıyla ezginin ölü birer soyutlanmasından başka şey olamazlar. Demek ki, belirli bir ad taşıyan bir diziyle, ondan çıkan ezgiler arasında çok içten, yok edilemez bağlar vardır. Başka bir deyişle, 'ethos'un varlığı, Yakındoğu'da Arap'ların makam, Hintli'lerin 'Raga' dedikleri şeyi, yani bir diziye bağlı her ezgide, kuruluş, yapı ve etki benzerliğini gösteriyor. Yunan'lılarda da ezgi kalıpları olmalıydı.

Ancak bu düşünce yoluyla Yunan 'ethos'unun çok eski, çok çekici bir sorununun, hiç değilse bir yönden çözümlenmesi yapılabilir.

İşte bu 'ethos' yüzünden, ezginin insanı eğitici niteliği yüzünden, müzik yapma, aulos ve lir çalma, eğitimin ve bilgeliğin en önemli dallarından biri gibi tutuluyor, okullarda müzik, dilden ve matematikten önce geliyor, üstelik, Arkadya'da bu çalgıları çalmak, 30 yaşına kadar zorunlu kılınıyordu."(16)

Bu görünümden şöyle sonuçlar çıkartılmaktadır:

"Burada öyle bir an gelir ki, insan, aklını ve görgülerini, yalnız varlığını ayakta tutmak için gerekli pratik ve teknik bilgiler edinmek yolunda kullanmakla yetinmez olur. Yalnız bilmek için de bilmek ister, böylece ve 'praxis'in üstünde 'theoria'ya yükselir, dolayısıyla bilime varır. İşte felsefe böyle bir anda, böyle bir durumda doğmuştur."(17)

Bu olağanüstü yoğun ve parlak düşünsel ortamın bilimde ve sanatta ve tabii ki müzikte tarihsel bir dönüşüm anlamına geldiği açıktır. Yunan düşüncesinin tarih içinde oynadığı rol şöyle özetlenmiştir:

"Yunan düşüncesi, bilim ve felsefeyi yaratan özelliğiyle sıradan bir tarihsel araştırmanın konusu değildir. Avrupa kültürünün, bütün batı kültür çevresinin ku-

(16) Sachs, a.g.y. sayfa 19.
(17) M. Gökberk, a.g.y. sayfa 12.

rucu düşüncelerinin günümüze kadar süregelen başlıca ilkelerinin kaynağı burası olduğu için, üzerinde çok önemle durmaya değer."(18)

Antik Yunan'da halk ozanları geleneği sayesinde şiir ile müzik iç içeydi. Sachs, bu geleneği şöyle betimlemektedir.

"Yunan ülkesinin her yanında ve sömürgelerde(*) müzik yapılıyordu. Ancak müziği meslek edinmiş olanlar, bu yaygınlık oranında değildi. Bu çeşit müzikçilerin eski örneklerinden biri olan Homeros, bir halk ozanıydı. Hem ozan, hem lir çalgıcısı, hem şarkıcı."(19)

TİYATRO ve MÜZİK

Burada ilginç bir noktaya değinmekte yarar görüyoruz: Felsefenin ve bilimin temellerinde yükselen sanatsal hareket, Yunanistan'da kitleler genelinde ilgi toplayan, hatta gündelik yaşamın bir parçası haline gelen yeni bir sanat dalını da gündeme getirmişti: Tiyatro. Antik tiyatro, evrensel tiyatro disiplininin üst düzey verimlerini kökende oluşturuyordu.

"Müzik, tiyatronun da bir parçasıydı. Oyuncular, bugün 'reçitatif ya da 'ariosi' diyebileceğimiz biçimlerde söylüyorlar, koro, sahnenin önünde yarım yuvarlak olmuş, kahramanların başlarından geçenlerle geçecekler üzerinde açıklamalar yaparken bir döngüye karşı bir döngüyle antifonal karşılıklar veriyor, böylece bu deyiş ilerde 'troubadours'ları, 'minnesinger'lerin, 'Meistersinger'lerin kullandığı, ozan biçimi dediğimiz ABA biçimini ortaya çıkarmış oluyordu. Müzik ülkedeki birçok tapınağa ve ormanlara (Delfia ve Olimpia'daki kırsal gezi yerlerine) törenle gidişte kullanılıyordu. Buradaki kentler, kutsal yerlerde bulundurdukları koroları daha kalabalık, daha görkemli kılmak için birbiriyle sanki yarış ediyordu. Müzik evlerin de süsüydü; herkes bir toplantıda şarkı söyleyebilecek ve kendine eşlik edebilecek durumda olmalıydı. Ev kadınları şarkı söyleyerek, lir çalarak vakit geçirirlerdi. Doğudan gelme köle kızlar da doğu arpları çalarlardı."(20)

Yunan alfabesi M.Ö. 8. yüzyılda oluşmuştu. Homeros'un ünlü "İlyada"sı, Avrupa edebiyatının başlangıcı kabul edilir. Tanrıların ve kahramanların yaşam öykülerini içeren bu şiirlere, eşlik olarak, arka arkaya değişimlerle yinelenen kısa cümleciklerden oluşan geleneksel melodilerin güç kattığı bir müzik kullanıyordu.

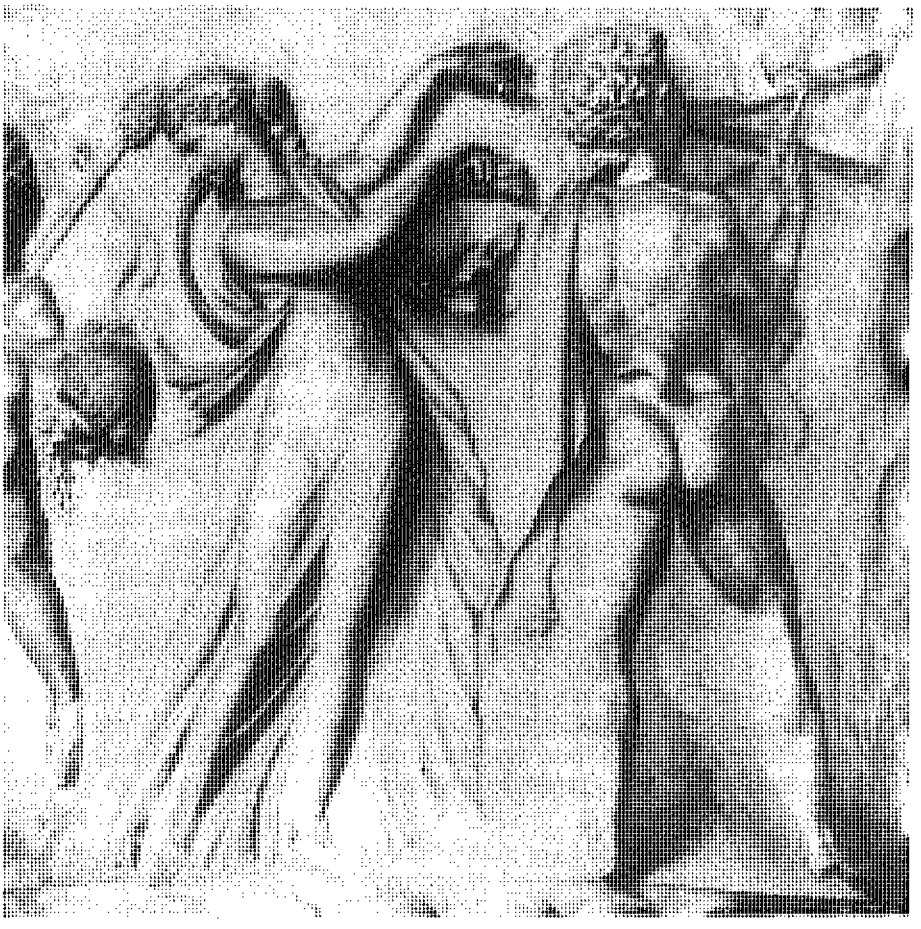
TARİH İÇİNDE YUNAN MÜZİĞİ

Antik Yunan kültürünün bu kısa özetinden sonra, Yunan müziği tarihine yönelebiliriz:

"Yunan müziği tarihi, elimizdekilerden başka yeni bilgiler bulunmadıkça yazılamaz. Ancak, bazı olaylar bu tarihin akışı üzerinde bir kanı elde etmemize yol açabiliyor. Yunan tarihi içindeki değişimler, beğenilerde, düşüncelerde ve anlatım biçimlerinde bir donukluk olmadığını ve müzikteki değişmelerin öteki sanat kollarındaki değişmelere uygun düştüğünü gösteriyor.

(18) M. Gökberk, a.g.y. sayfa 15.
(*) Buradaki "sömürge" nitelemesi, bilim ve gemicilik teknolojisinde ileri gitmiş olan Yunan'lıların, Ege, Akdeniz ve Karadeniz kıyılarında, ya da adalarda kurduğu yeni yerleşim merkezleri özelliğindeki "koloni"ler için kullanılmıştır.
(19) Sachs, a.g.y. sayfa 21.
(20) Sachs, a.g.y. sayfa 21.

ÖRNEK 8



Yunan müzik tarihine ilişkin önemli bulgulardan biri,
M.Ö. 596 yılından kalma bir vazonun üzerindeki gerçekçi resimlerdir.

Vazodaki bu resimlerden, eski Yunan çalgıları hakkında ayrıntılı bilgiler edinebiliyoruz:
Yukarda görülen "aulos" çalgıcısı, V harfine benzeyen çift aulos'uyla bu çalgının rahatça kullanıldığını örneklemektedir.
Aulos, "tatlı sesli" bir flüt değildi. Sert ve gür sesli bir çeşit obua'ydı.

Yunan müziğinin her döneminden pek çok yazarın, eski zaman müziğinin yalınlığını ve ağırbaşlılığını göklere çıkartan yazılarını bir yana atabiliriz; çünkü hiçbiri hangi eski zamanı andıklarını belirtmemişlerdir."(21)

Bilimsel özeni vurgulayan bu uyarının ışığında, Yunan müzik tarihine ilişkin bazı verileri sıralayabiliriz.

"Ege Denizi adalarından Sakız ve Sisam'da M.Ö. 2500 yılı dolayına ilişkin İdol figürleri kapsamında, mermerden yontulma arp ve çifte aulos çalgıcıları bulunmuştur. M.Ö. 1500'lü yıllardan kalma olduğu bilinen başka bir bulgu ise, Girit adasından çıkarılan çifte aulos ve lut benzeri çalgılardır. Efsaneye göre, Zeus tanrısının 9 kızı, Helikon ve Parnas dağlarında oturmaktadır. Bu tanrıçalar, müzik, konuşma sanatı, dans ve bilimin yaratıcılarıdır: Klio (tarih ve kahramanlık şarkıları), Kaliope (şiir ve anlatısal şarkılar), Melpomene (trajedi), Thalia (eğlenceli oyunlar), Urania (öğretici şiir), Terpsicore (koro şiiri ve dans), Erato (aşk şarkıları), Euterpe (ton sanatı ve flüt), Polyhymnia (şarkı ve ilâhi) tanrıçalarıdır.

M.Ö. 8. yüzyıldan kalma bir vazonun üzerindeki resimlerden, *ÖRNEK 8,* müzik hakkında bazı bilgiler çıkartılabilir. M.Ö. 7, ve 6. yüzyılları kapsayan "arkaik dönem"de, Isparta'da yapılan Apollo Şenliği müzik yarışmasında besteci Terpander'in 5 telli çalgısını 7 tele çıkartarak M.Ö. 676 yılında yarışmayı kazandığı bilinmektedir. Böylece Terpander pentatonik 5 teli, heptatonik 7 tele ve yarım tonu belirlemeye uzanan başarıyı simgelemektedir. M.Ö. 7. yüzyılda "Lyrik" olarak bilinen şiir çeşitinde "Lyra" şarkılarının baştemsilcileri Paros'lu Arşilokos (yaklaşık M.Ö. 650) Lesbos'lu Sapphos (yaklaşık M.Ö. 600) ve yine Lesbos'lu Arcailos (yaklaşık M.Ö. 600)'dur. Bu şarkıların sadece metinleri günümüze kalmıştır, "Klasik Dönem" olarak adlandırılan M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarda trajedinin yükselişi gündeme gelmektedir. (Klasik dönem tiyatrosunda koronun ve solo çalgıların yeri, Sachs alıntılarıyla yukarda özetlenmiştir.) Aischylos (M.Ö. 525-476) ve Sophokles'in (M.Ö. 496-426) yapıtlarında solistler koro ile dialog yapıyordu ve bu şarkılar aulos eşliğinde seslendiriliyordu. Klasik Dönem'in ikinci çağında Euripides'in (M.Ö. 485-406) tiyatro eserlerinde koro, yerini tutkulu bir sesle söylenen "aria" ve "Duette"lere bırakıyordu. Antik Komedi'nin baştemsilcisi Aristophanes'dir (M.Ö. 445-388)."(22)

Yunan sanat tarihi içinde yer alan bütün bu dönem ve çağların kendine özgü özellikleri vardı. Bu özellikler genel çizgileriyle bilinmektedir, ancak yapılan müzik olarak ne Midilli'li Prinis'ten, ne de Milet'li "kızılsaçlı" Timoteos'tan elimizde parça bulunuyor. Sachs şöyle diyor: "Ne yazık ki bu kişilerin ne olduklarını ve devrimci müziklerini öğrenebileceğimiz hiç bir kalıntı yok elimizde"(23) Bu alaylı dil, Perikles çağının sonuna doğru klasik Yunan müziği geleneğinin terkedilmiş olması dolayısıyla yaşanan gerilemeyi hedef almaktadır.

"Güzel sanatların eskiye döndüğü M.Ö. 150 yıllarından yana daha mutluyuz. Elimizde bulunan iki parça, Apollon için iki Delphi duası, unutulmaya yüz tutmuş anarmonik (sesdeş) yedi seslik dizisiyle, büyük üçlü ve kaygan küçük ikilisiyle ve belki modası geçmiş beş vuruşuyla geriye bakan bu eskiye dönüşe örnek olabiliyor.

Yunan müziğinin İsa'dan sonraki çağından hemen öncesi, ya da o sıralarda neler olduğunu pek bilmiyoruz. Ancak öyle görünüyor ki (...) makam bolluğu giderek hem sayı, hem önem bakımından daralıyordu. Diatonik soy önem kazanıyor, anar-

(21) Sachs, a.g.y. sayfa 30.
(22) E. Pöhlmann, Denkmäler altgricchischer Musik, Nürnberg 1970.
(23) Sachs, a.g.y. sayfa 31.

monik soy, ancak bilerek eskiye dönüşte diriliyor, öte yandan, salt çalgısal müzik başa geçiyordu. Benzer şeyler Roma müziği için de söylenebilir."(24)

MODLAR

Antik Yunan'ın en önemli ve en belirgin özelliği, getirmiş olduğu müzik sistemidir. Yunan uygarlığının müzik sistemi, öteki ilkçağ uygarlıklarına göre, kendi içinde tutarlı, somut, bilimsel açıklamaya dayanan ileri bir aşamayı temsil eder. Sadece bununla kalmaz, tarih boyunca Batı müziğini temellendirir. Hristiyan müziği (kilise müziği), sistematik biçimde Yunan makamlarına (Mod'larına) öykünmüştür. "Avrupa'daki halk şarkılarının çoğunluğu modal'dır. Rönesans dönemi çoksesliliği modal müziğe dayanıyordu. Daha sonraki dönemlerin armonili müzikleri de mod'lardan etkilenmiştir. Palestrina, Byrd, hatta Bach ve Haendel, bu etkiyi hissettikleri kadar, belirsizleştirmişlerdir. Beethoven'ın son kuartetlerinden biri olan 'Lydian' modundaki adagio'sunda (La minör op. 132), Yunan makamları yeniden gündeme gelmiştir. (...) Çağdaş besteciler, modal sisteme dayanan eski müzik hakkında geniş araştırmalar yapmışlardır."(25)

Günümüzde yeni müzik tekniklerini kullanan bazı besteciler, Yunan mod'larından da yararlanmaktadırlar.

Bütün bu verilere göre, Antik Yunan'da sistemleştirilen makamsal müzik, çağlar boyunca gelişen çoksesli müziğe kaynak oluşturmuştur ve çağdaş müzik tekniklerinde yeniden değerlendirilmektedir.

Tonal müzikte melodinin dolaşma alanı çoğunlukla sekizli aralığıdır. Eski Yunan müziğinde ise bu alan, ilkçağ insanının benimsediği en küçük uyumlu aralık olan dörtlü aralığıdır.

Burada, bir tam dörtlü aralığını sınırlayan iki sesi, örneğin mi-la seslerini ele alalım: Yunan müzik teorisine göre insan sesi, bu iki ses arasında dolaşırken araya ancak iki ses daha sıkıştırılabilir. Böylece dört sesten oluşan küçük ses dizisine "tetrakort" adı verilir.

Her tetrakordun ilk ve son notası "değişmez sesler"dir. Aradaki iki ses ise değişkendir.

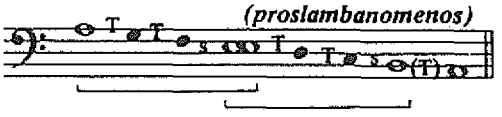
Tetrakortlar, Yunan makamlarının (Mod'larının) temelidir.

Her tetrakort, iki tam ve bir yarım sesten bireşir. En geçerli Yunan makamı sayılan "Dorien"de, yarım ses, tetrakordun kalın sesleri arasındadır. Firigien makamında yarım ses ortada. Lydien'de incededir.

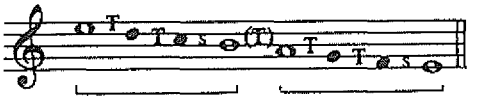
Tetrakordun üzerinde "bir birim kurmak için dört ses ya yapışık, ortak, yada ayrık olarak birleştirilebilir. Ortak birleştirmede, incedeki dört sesin en kalın sesi, kalındaki dört sesin ince sesiyle ortaktır. Hepsi birden bir 'heptat', yedi seslik bir dizi oluşturur. Ayrık birleşimde iki dört ses, ortak ses olmadan, bir perdelik arayla

(24) Sachs, a.g.y. sayfa 31.
(25) Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi 3. Cilt, sayfa 827-828.

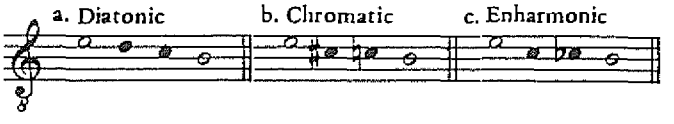
ÖRNEK 9



A

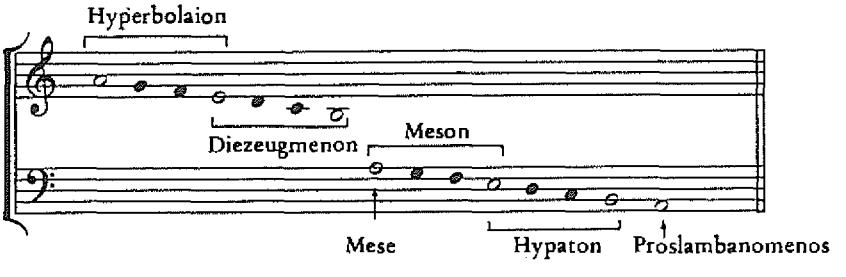


Tetrachords



B

The Greater Perfect System



C

ard arda konur. Böylece sekiz sesli bir dizi doğar. Sekizli dizi anlayışının giderek yayılması üzerine, eski yedili dizilerin üzerine ya da altına katılan 'proslambanomenos' denilen bir sesle, yedili diziler sekizli yapılmıştır. *ÖRNEK 9A.*(26)

Bu dört sesin (tetrakordun) iç örgütü, doğurucu dizinin ve makamın ne olacağını saptar."(27)

Her tetrakord'un ilk ve son notası değişmez olduğuna göre, arada kalan iki sesin değişik biçimlerde düzenlenmesi (ya da akort edilmesi), çeşitli tetrakort soylarının oluşmasına neden olmuştur: Diyatonik soy, Kromatik soy, Anarmonik soy. *ÖRNEK 9B.*(28)

"Yunan müziğinde soylar, dört ses içindeki perdelerin sıralanışını değil, bu perdelerin niteliklerini anlatır."(29)

Diyatonik tetrakord'da sesler inceden kalına doğru şöyle dizilmişti: Tam ses, tam ses, yarım ses. (Sachs'ın nitelemesiyle iki büyük ikili, bir küçük ikili).

Kromatik soyda aynı sesler şöyle düzenlenmişti: Minör üçlü, yarım ses, yarım ses. (Sachs'ın nitelemesiyle bir küçük üçlü ve bir büyük ikili soy. Bu sonradan büyük ikilinin ikiye ayrılmasıyla kromatik soyu oluşturmuştu).

Anarmonik soy şöyleydi: Likanos notası yarım ses yerine bir tam ses kalınlaştırılır, sol notasıyla sesdeş duruma gelen fa notası da bir çeyrek ses kalınlaştırılır. (Sachs'ın nitelemesiyle başka bir pentatonik soy, bir büyük üçlü ve bir küçük ikiliden oluşmuştur. Bundaki küçük ikilinin de ikiye bölünmesiyle anarmonik soy meydana gelmiştir.) Sachs, buradaki "anormonik" terimini günümüzdeki terimle karıştırmamak gerektiğini ayrıca anımsatmaktadır.

Özetlersek, iki tetrakort'un birleştirilmesi ile heptakort'a (yedi nota sistemine) oktav'a ve çift oktav sistemine ulaşılıyordu. (Burada *ÖRNEK 9A*'yı yeniden gözden geçiriniz. T harfi "tam ses"i, s harfi "yarım ses"i (semitone'u) belirtmektedir.)

Sonuçta, iki oktavlık "Kusursuz Dizge"ye (perfect system'e) varılmıştır. *ÖRNEK 9C.*(30)

İngilizlerin "The Greater Perfect System" adını verdikleri bu iki oktavı içeren diziye, ilk olarak M.Ö. 4. yüzyılda rastlanmıştır.

Sachs, "kusursuz dizge"yi anlamak için şu temel öğelerin bilinmesi gerektiğini vurgulamaktadır:

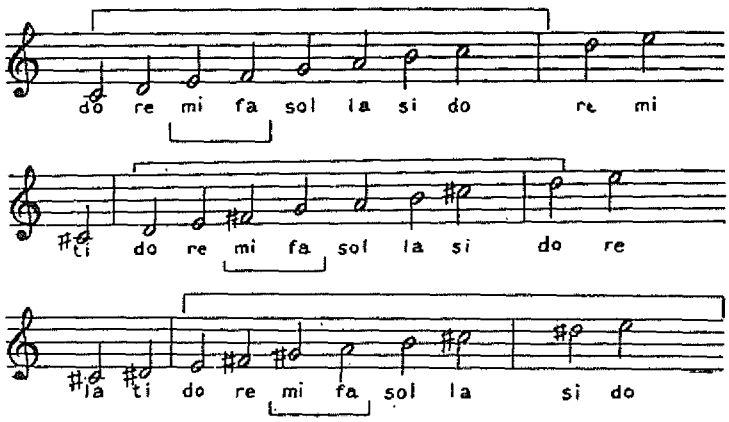
"1. Yunan ezgileri ve Yunan çalgıları bir sekizli sınırını pek aşamaz.

2. Makamlar bu sekizli içinde geçtiği için, yedi sesten bazısının tizleştirilip pesleştirilmesi gerekmektedir. (Tıpkı bizde Do majör tonunu Do minör yapmak için Mi, La ve Si seslerinin bemolleştirildiği gibi).

3. Ne var ki Yunan'lılarda sekizli içinde yalnız yedi sesin özel adları vardı: (Bizdeki solmileme do-re-mi-fa'sı gibi). Bemolleri ve diyezleri gösterecek işaretleri yoktu.

(26) Grout ve Palisca, A. History of Western Musik, New York 1988, sayfa 11.
(27) Sachs, a.g.y. sayfa 23.
(28) Grout ve Palisca a.g.y. sayfa 10.
(29) Sachs, a.g.y. sayfa 23.
(30) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 12.

ÖRNEK 10



A

Miksolidya	LA	SOL	FA	Mİ	RE	DO	Sİ^{b}	LA	sol	fa	mi		
	n	pn	t	pm	m	l	ph	h					
Lidya		SOL^{d}	FA^{d}	Mİ	RE^{d}	DO^{d}	Sİ	LA	SOL^{d}	fa^{d}	mi		
		n	pn	t	pm	m	l	ph	h				
Frikya			Fa^{d}	Mİ	RE	DO^{d}	Sİ	LA	SOL	FA^{d}	mi		
			n	pn	t	pm	m	l	ph	h			
Dorya				Mİ	RE	DO	Sİ	LA	SOL	FA	Mİ		
				n	pn	t	pm	m	l	ph	h		
Hipolidya					RE^{d}	DO^{d}	Sİ	LA^{d}	SOL^{d}	FA^{d}	Mİ	RE^{d}	
					n	pn	t	pm	m	l	ph	h	
Hipofrikya						DO^{d}	Sİ	LA	SOL^{d}	FA^{d}	Mİ	RE	DO^{d}
						n	pn	t	pm	m	l	ph	h
Hipodirya							Sİ	LA	SOL	FA^{d}	Mİ	RE	DO Sİ
							n	ph	t	pm	m	l	ph h

B

4. Bunun sonucu olarak Yunan'lılar, bugün solmilemede kullandığımız "yer değiştiren Do" gibi yapmaktan başka çıkar yol bulamamışlardır: Do-Re-Mi-Fa dizisinin, verdiği ses ne olursa olsun, Mi-Fa aralığını küçük ikiliye getirmek, ister FA diyez-SOL olsun, ister DO diyez-RE, ister SOL diyez-LA...

5. Mi-Fa aralığının yer değiştirmesi, gizli olarak Do'nun, Re'in ve öteki notaların da yer değiştirmesi demektir. başka bir deyişle Mi-Fa, diyelim ki FA diyez-SOL üzerine oturtuldu mu, eski RE'ye DO, eski Mİ'ye RE demek zorunda kalırız. Böylece Mİ-FA yoluyla ortaya konan yeni makam, sanki Do Majör'den kesme bir parça gibi gözükmektedir. *ÖRNEK 10A.*(31)

6. Bugün kullandığımız Do, Re, Mi, Fa adlarını Yunan'lıların kullandıkları adlarla değiştirirsek (inici olarak) her Yunan makamı bir Dorya dizisi gibi gözükür. Bu adlar şunlardır: Nete, Paranete, Trite, Paramese, Mese, Likhanos, Parhipate, Hipate. Ton ve Makam, aynı olayın iki değişik görüşünüdür."(32) *ÖRNEK 10B.*(33)

Yunan müzik teorisi, geleneksel olarak yedi başlık altında toplanmıştır: Notalar, aralıklar, makam soyları, dizi sistemleri, perdeler, modülasyon ve melodik kompozisyon. Bu sıralama, Tarentum'lu Aristoksenes tarafından M.Ö. 330 yılında yazıldığı sanılan "Armonik Elemanlar" adlı kitapta yer almıştır. Daha sonra M.S.2. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Kleonides, Yunan Mod'larını (makamlarını) bir oktav içinde yeniden sıralamıştır. Ancak, daha gelişkin bir belirleme, İskenderiye'li ünlü matematikçi, astronom Ptolemeius (Batlamyus) tarafından gerçekleştirilen iki oktav kapsamlı makamsal dizi açıklamalarıdır.(34)

Kleonides ve Batlamyus sistemlerine ilişkin ayrıntılı tablo *ÖRNEK 11*'de verilmektedir.(35)

Özellikle teoride sıçrama gösteren Antik Yunan müziği sisteminin, ritm ve müzik yazısı (notation) alanlarında da paralel bir gelişim ürettiği açıktır.

Önce ritm üzerinde duralım:

Yunan müziğinin omurgasını ses müziği (vokal müzik) oluşturmuştur. Açıktır ki, vokal müzikte melodi ile şiir birbirine bağımlıdır. Başka bir deyişle, müziksel ritm, şiirin vezninden kaynaklanmıştır. böyle bir müzikte ezginin işlevi, şiirin güzelliğini vurgulamaktır.

Antik Yunan şiirinde ve müziğinde ritm, oldukça karmaşıktı ve sıkı kurallara bağlıydı. Vuruşlar, "Thesis=inen zaman" ve "Arsis=kalkan zaman" olarak ikiye ayrılırdı.

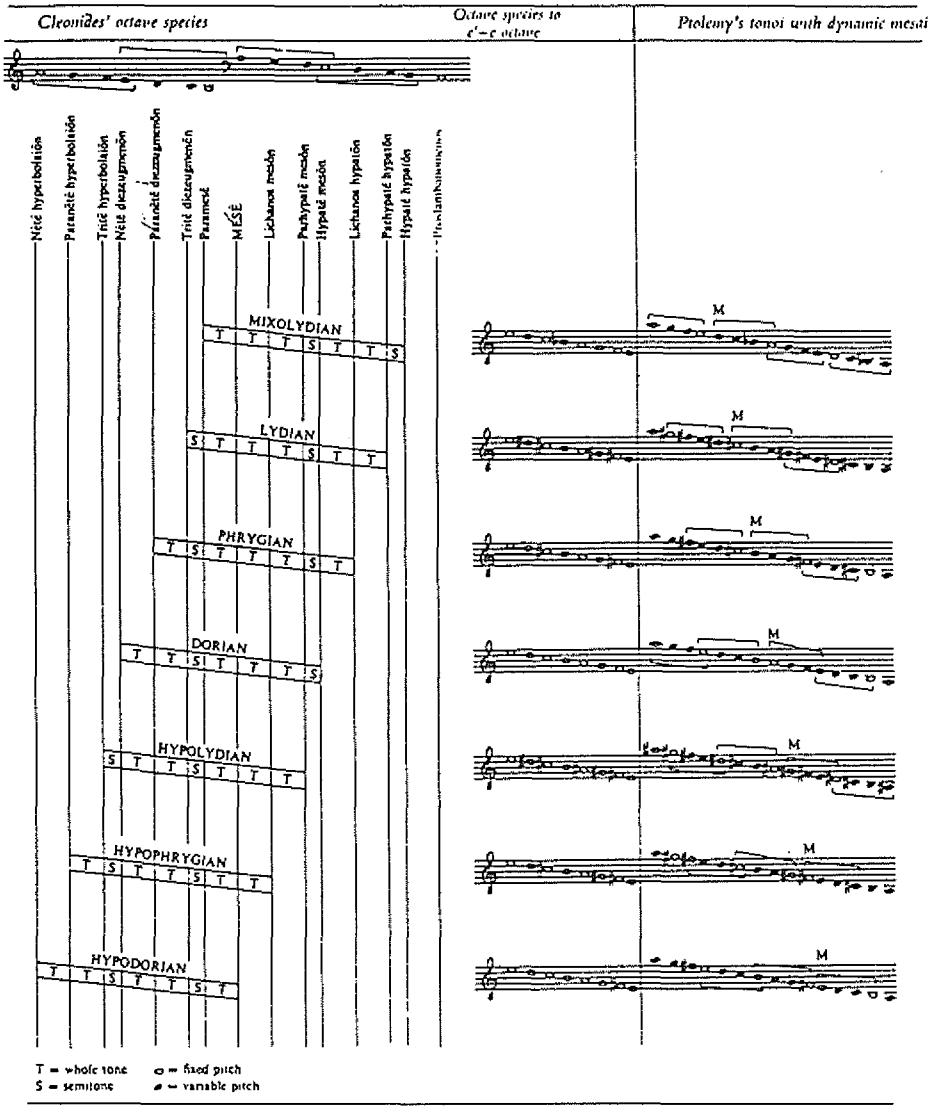
Ritm, şiirde olduğu gibi, kısa ve uzun hecelerin birbirini kovalamasından doğardı. Günümüz müzik yazısına göre, Yunan'lıların başlıca ritm ölçüleri şunlardır. (36) *ÖRNEK 12A.*

Başlıca ritm işaretleri ise *ÖRNEK 12B*'de verilmiştir.

Aralıkları, oranları, makamsal dizileri ve giderek iki oktavlık birleşik dizileri bulan, çağının tanımı içinde gerçekten ileri bir müzik sistemi geliştiren bir uygarlı-

(31) Sachs, a.g.y. sayfa 25.
(32) Sachs, a.g.y. sayfa 26.
(33) Sachs, a.g.y. sayfa 26.
(34) C. Palisca, Theory and Theorists, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, 1980.
(35) Donald J. Grout-Claude V. Palisca, A History of Western Music, W.W. Norton Company, New York-London 1988, sayfa 15.
(36) Sachs, a.g.y. sayfa 27.

ÖRNEK 11


Cleonides' octave species
Octave species to c'–c octave
Ptolemy's tonoi with dynamic mesai
Nētē hyperbolaiōn
Paranētē hyperbolaiōn
Tritē hyperbolaiōn
Nētē diezeugmenōn
Paranētē diezeugmenōn
Tritē diezeugmenōn
Paramesē
MESĒ
Lichanos mesōn
Parhypatē mesōn
Hypatē mesōn
Lichanos hypatōn
Parhypatē hypatōn
Hypatē hypatōn
Proslambanomenos
MIXOLYDIAN
T T T S T T S
LYDIAN
S T T T S T T
PHRYGIAN
T S T T T S T
DORIAN
T T S T T T S
HYPOLYDIAN
S T T S T T T
HYPOPHRYGIAN
T S T T S T T
HYPODORIAN
T T S T T S T
M
T = whole tone
S = semitone
o = fixed pitch
= variable pitch

ğın "müzik yazısı" alanında aynı buluşçulukla insanlık tarihine katkılar getireceği kuşku götürmez. Yunan'lılar, vokal müzik ve çalgı müziği için iki ayrı müzik yazısı kullanmışlardır. Bu yazıların ikisi de, Yunan alfabesindeki harflerden oluşmuştu. Ancak, harfler tüm sesleri işaretlemekte yetersiz kaldığından, kimi harfler yatık ya da baş aşağı yerleştiriliyordu. Normal yazılan harfler vokal müziğe, yatık ya da tepe üstü kullanılan harfler ise çalgı müziğine özgüydü.

Vokal müziği ve çalgı müziğini belirtmek için 138 işarete gereksinim vardı. Seslerin süresi ve susmalar için gerekli olan öteki işaretlerle birlikte bu sayı 150'ye ulaşıyordu.

"Çalgı için müzik yazısı üçer harften düzenlenmişti, ancak seslerin sırası kalından inceye doğruydu. (Bütün çalgısal dizilerde olduğu gibi). Harfler eski Sami alfebesinden alınmıştı. Dik yazılmış olanları açık telleri, yatıkları işaret parmağıyla basılanları, ters yazılanları ise orta parmakla basılanları gösteriyordu."(37) *ÖRNEK 12C.*

Bu müzik yazısının ilginç tarafı, parmak işaretlerini içermesi, yani "tabulatur" olmasıydı. Sachs, bu konuda şu açıklamayı getirmektedir: "İnsan sesi için kullanılan bir yazıda tablaturanın kullanılması usa aykırı gibi görünüyor. Aslında şarkıcı her zaman kendine çalgıyla eşlik ederdi; bu bakımdan kullandığı yazı çalgı yazısıydı, ses yazısı değil."(38)

Antik Yunan'da müziğin genelde her yönüyle gelişmiş olması, "çokseslilik" konusunu gündeme getirmektedir. Acaba Yunan'lılarda tek sesli ezginin ötesinde, başka ilkeler var mıydı? Kesin sonuç şudur: Armoni biliminde olduğu gibi, dikey, ya da kontrpuanı içeren bir çokseslilik yoktu. Ezgiler, genelde sekizli aralıklarla seslendirilirdi. Çalgılar erkek seslerine bir oktav tizden eşlik ederdi. Özetle, çokseslliliği kanıtlayan "çokpartililik" yoktu. Vokal müziğe lir ya da çitara ile eşlik edilirken melodide yabancı bazı seslerin çıkarıldığı olurdu. Çalgıbilim alanında derin araştırmalar yapmış olan Sachs, çalgısal eşlikte çeşitli yollarla bağımsızlık olduğundan kuşku duyulmadığını belirtmiştir. Bu sonuç, bizi çokseslliliğe giden yolun başlarında bazı ipuçlarının bulunduğu düşüncesine götürebilir, ancak konu bu kadarıyla kapanır.

ÇALGILAR

Phorminx, en eski Yunan telli çalgısıdır. Yarım ay biçimindeki gövdesinden iki kol uzanır. İlk dönemlerde 4 ya da beş telliydi, sonraları 7 tele çıkmıştır. (Burada yer alan çalgılar *ÖRNEK 13*'de verilmiştir.)(39)

Beşik-Çitara, kadınların kullandığı bir ev çalgısıydı. Şasesinde tanrıların gözleri simgelenmişti. Bu çalgı Phorminx'in biraz gelişkinidir.

Lir, Yunan'lıların gözde çalgısıydı. Giderek gelişti ve Çitara adını aldı. Bu çalgı, sadece virtüozlara özgü değildi. Öğretimi özellikle Atina'da eğitim programlarına alınmıştı. Yunan makamları dörder seslik tetrakordlardan oluştuğu için, ilk lir de dört telliydi. Lir, boynuzdan, ağaçtan, ya da fildişinden bir mızrapla çalındığı

(37) Sachs, a.g.y. sayfa 29.
(38) Sachs, a.g.y. sayfa 30.
(39) dtv - Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 172.

ÖRNEK 12

pirros

iambos

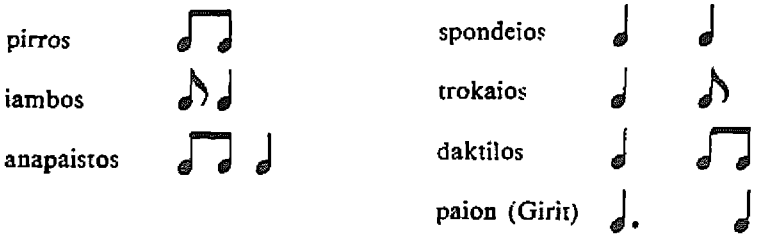
anapaistos

spondeios

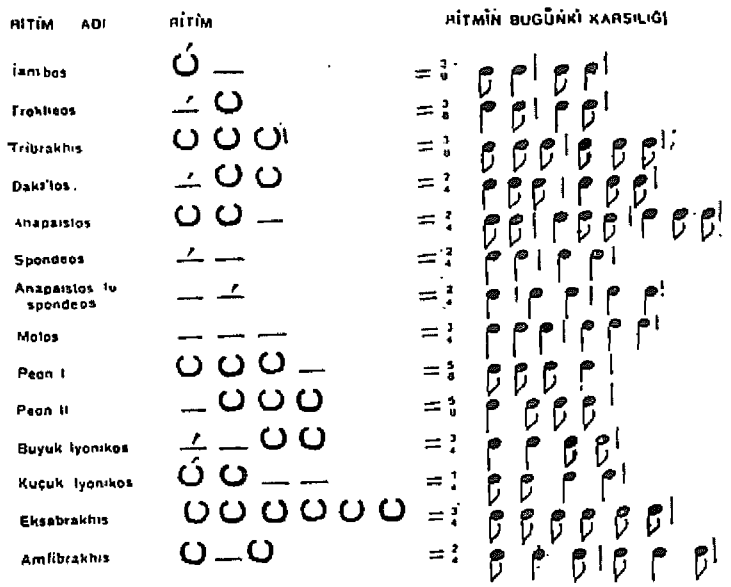
trokaios

daktilos

paion (Girit)



A

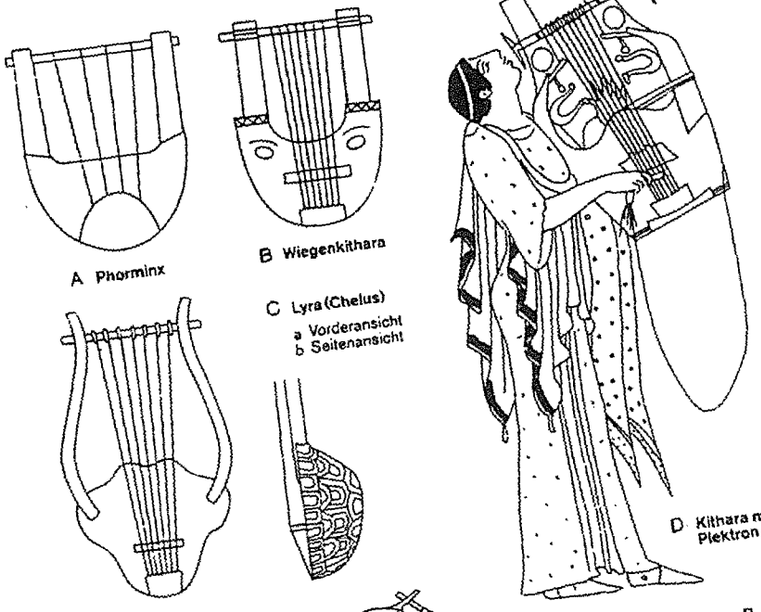


B



C

ÖRNEK 13

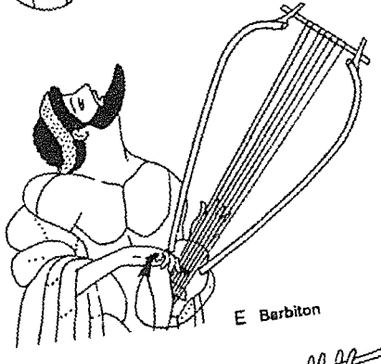


A Phorminx

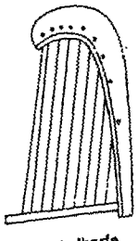
B Wiegenkithara

C Lyra (Chelus)
a Vorderansicht
b Seitenansicht

D Kithara mit Plektron



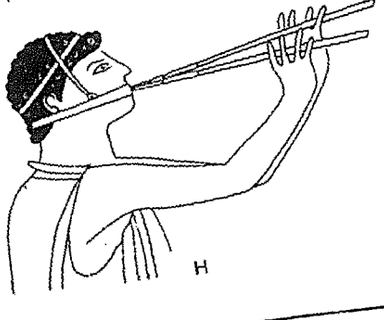
E Barbiton



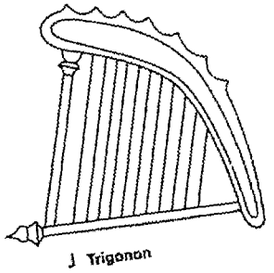
F Winkelharfe



G Salpinx



H



J Trigonon

gibi, sadece parmaklarla da kullanılabilirdi. Tel sayısı, 5, 6, 7, 8, 11, 12, hatta 15'e kadar çıkmıştır. Lir'e takılan her yeni tel, Yunan müzik dünyasında bir devrim yaratır ve tartışmalara neden olurdu. M.Ö. 500 yıllarında 8-9 telli lir'ler kullanılıyordu. 450 Yıllarında 11 ve 12 telli lirler yapıldı.

Çitara, M.Ö. 7. yüzyılda Phorminx'in geliştirilmesiyle yapılmıştır. Lir'den daha karmaşık bir yapısı olmasına rağmen, ondan daha kullanışlı ve bol sesliydi. 7 ya da 8 teli vardı. Yunan makamlarındaki seslerin adları, Çitara'daki 7 telden alınmıştır.

Barbiton, Lir ailesinden, uzun boylu bir çalgıydı. Eski Yunan şairlerinin gözde çalgısı Barbiton'du. Sapho, Anakreon ve Alkailos gibi ünlü şairler, Barbiton eşliğinde söylerlerdi.

Arp, Mısır kökenli bir çalgıydı. *Trigonon* adlı arp, adından da belli olduğu gibi, üçgen biçimindeydi ve portatifti.

Yunan üflemeli çalgılarının en yaygını ve sevileni *Aulos*'du. Bizdeki zurna, ya da batı çalgılarında obua gibi çifte kamışlı bir çalgıydı. (Sanıldığı gibi flüt benzeri değildir). Yunan sanat yaşamında önemli bir yeri olan Aulos, kimi zaman solo çalgı olarak kullanılır, kimi zaman da telli çalgılara ya da vokal müziğe eşlik ederdi. Keskin ve tiz bir sesi vardı. Özellikle Dionisos tapınmalarında kitleleri harekete geçirmek için kullanılırdı.

Antik Yunan çalgılarını belgeleyen bulgularda Aulos genelde çalgıcının elinde çift olarak gösterilmiştir. Bunlardan biri vokal sesin yinelenmesine, öteki de çalgı nağmelerine ayrılmıştı (ya da öyle tahmin edilmektedir). *Çifte Aulos*'tan ses çıkartmak, çalgıcıyı biraz zorladığı için, yüze "forbelya" denilen bir bağ takılırdı.

Üflemeli çalgılar arasında trompetin ilkeli sayılabilecek bir boru vardı: *Salpinx* adlı bu basit trompetin sesi güçlüydü. Bu çalgının Etrüsk kaynaklı olduğu sanılmaktadır.

Yunan'lılar vurmalı çalgıları pek sevmezdi. Doğu kökenli ve sert tınlayan vurmalı çalgılar, Antik Yunan'da tutunmamıştır. Dionisos tapınmalarında zilsiz def, darbuka, küçük ziller, çelik üçgen ve çıngırakların takılı olduğu çalparalar kullanılmıştır.

ROMA'LILAR

Büyük Roma İmparatorluğu'nun uygarlığı, temelde Yunan uygarlığının devamıdır, hatta birkaç yüzyıl sonraki tekrarıdır:

"Felsefeyi Yunan'lılardan öğrenen Roma'lılar, bu alanda yaratıcı olamamışlardır; ne yeni yollar aramışlar, ne de bulmuşlardır. Roma'lılar felsefede hep Yunan'lıların "öğrencileri" olarak kalmışlardır; kendilerine yabancı olan bir düşünce hayatının tarihini öğrenip yetişmekle yetinmişler, Yunan felsefesinin klasik dönem düşünürlerine büyük saygı duyan, bu büyük örneklerin yaratıcı olmayan ardılları olmaktan ileri geçememişlerdir. Felsefe ile uğraşan aydın bir Roma'lı, örneğin karakteristik bir tip olan Cicero'yu alırsak, karşısında hazır bulduğu Yunan felsefesinin çığırları arasındaki çekişmede şu ya da bu yanı tutmayı ödev bilir; bütün tartışmalarını, yine hazır bulduğu, kendisine öğretilmiş kanıtlarla yapar. Epikürosçuluk, İmparatorluk Roma'sının zevk ve eğlenceye düşkün yukarı sınıfları arasında özellikle benimsenip, Milattan önceki birinci yüzyıldan beri çok yayılmıştır."(40)

(40) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, dördüncü basım, sayfa 119.

Bu değerlendirmeden iki sonuç çıkartılabilir:

1. Roma'lıların düşünsel ve sanatsal yaşamı, Yunan uygarlığının sulandırılmış bir biçimidir; genelde zevk ve eğlence temeli üzerinde yükselir.

2. Tarihsel konumu içinde tüm uygarlıkların üzerine oturup bu ülkelerde egemen oldukları için, Roma'lılar onların kültürlerinden etkilenmişlerdir.

Roma'lıların bilim ve sanata ilişkin yaşamı, çoğunlukla Etrüsk ve Yunan izlerini taşır. Asya uygarlığının canlı bir kolu olan Etrüsk uygarlığıyla, Yunan kültürünün ince ve ileri bir bölümü olan İtalya Yunan'lıları arasında yer alan Roma'lılar, müziklerini yoksul dönemlerde Etrüsk'lerden, zenginleşip görkemli bir yaşam biçimine kavuştukları dönemlerde Yunan'lılardan ve Mısır'lılardan almışlardır. Ama sonuçta, "sonradan görme" bir kişinin fazla mal satın almaktan duyduğu kof bir gururla yetinmişlerdir. "Roma müziği, birkaç yüzyıllık görkemli bir geçmişi bulunan Yunan müziğinin düşkün ve bitkin bir hale gelmiş acıklı ve hüzünlü bir sonu gibi sayılabilir."(41)

Roma'lıların müzik sistemi üzerine fazla birşey söylenemez: Modlar (makamlar), sesler Yunan'lılarından olduğu gibi alınmış, çalgılar ise Etrüsk etkisini geliştirmiştir. Roma uygarlığında müzik bir amaç değil, eğlence aracıdır. Julius Cesar dönemindeki bir şenlik kutlamasında, Roma'da on iki bin kadın ve erkek şarkıcının toplandığı, Suetone adlı yazar tarafından belirtilmiştir.

Yunan'lıların kullandığı çalgıların büyük bir bölümünü Roma'lılar da kullanmışlardır. Ancak, üflemeli çalgıları Roma'lılar geliştirmişlerdir. Askercil bir tavır içinde olan Roma'lıların başlıca üflemeli çalgısı trompet'ti.(42)

(Üflemeli çalgılar için bkz. *ÖRNEK 14*).

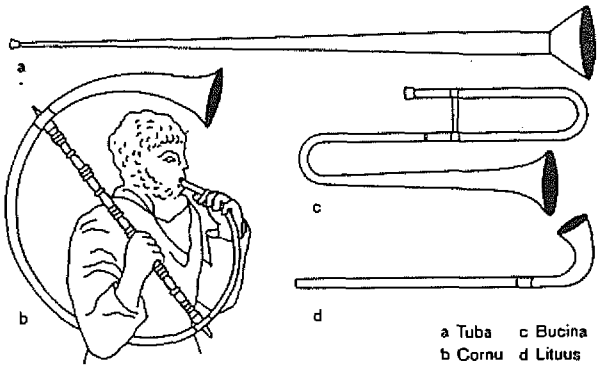
Trompet, kullanıldığı yere ve biçimine göre, günümüz orkestra çalgılarından bazılarının atası olan şu adları taşıyordu: Tuba, Cornu, Bucina, Lituus. Büyük boruların kimisi düz, kimisi eğri ve bir ejderin açık ağızını andıran biçimdeydi ve ağır oldukları için omuzda taşınırdı.

Roma *Aulos*'ları ise şunlardı: Aulosfagot, Aulos, Calamaulos, Boynuzlu Aulos. (*ÖRNEK 14*'de verilen bu çalgıların boyalı bölümleri, ek parçaları göstermektedir.)

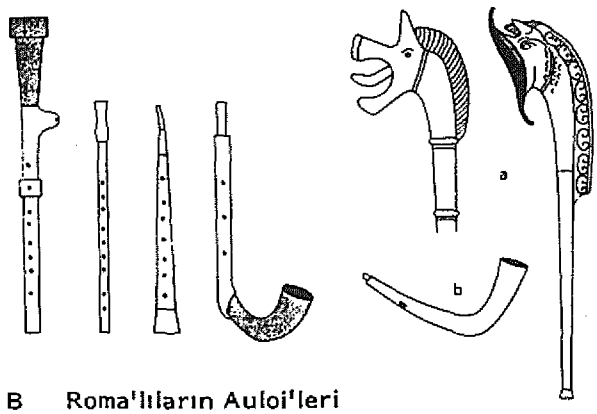
Aslında bir Etrüsk çalgısı alan Lituus, Roma'lıların etkisi altında Avrupa'nın kuzey ülkelerinde gelişmiş ve *Carnyx* adını almıştır. Bu çalgılar, özenle yapılmış bakır üflemelidir.

(41) Ahmet Muhtar Ataman, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1947, sayfa 60.
(42) dvt - Atla zur Musik, cilt I, sayfa 178.

ÖRNEK 14

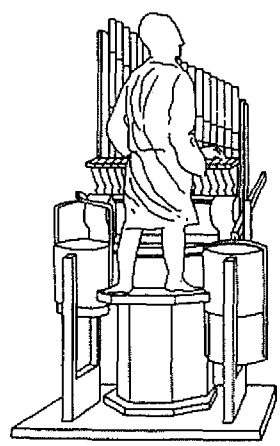


A Roma'lıların üflemeli çalgıları



B Roma'lıların Auloi'leri

C Karniks ve korno



D Su orgu

V. BÖLÜM

ERKEN ORTAÇAĞ
(M.S. 200 - M.S. 1000)

TARİH

Erken Ortaçağ müziği, ilk Hristiyan kilise müziğiyle başlar, M.S. 10. yüzyıla kadar olan bu dönemdeki bazı olaylar şöyle sıralanabilir:

M.Ö. 46 Julius Cesar'ın Roma İmparatoru olması.
M.Ö. 25 İskenderiye'li Philon'un dinle karışan felsefenin gelişmesine katkıları.
M.Ö. 4 İsa'nın doğuşu.
M.S. 33 İsa'nın çarmıha gerilişi.
M.S. 70 Küdüs Tapınağı'nın yıkılması.
M.S. 330 İstanbul'un Roma İmparatorluğu başkenti olması.
M.S. 361 Hristiyanlıktan dönen İmparator Julianus Apostata'nın(*) tahta çıkışı.
M.S. 386 Milano Başpiskoposu Ambrosius'un İlk Hristiyan müziğini temellendirmesi.
M.S. 395 Roma İmparatorluğunun "Doğu" ve "Batı" olarak ikiye ayrılması.
M.S. 413 Aziz Augustinus'un dinsel müziğe katkıları.
M.S. 590 Gregorius'un Papalığa seçilmesi.
M.S. 633 İspanya'da Toledo Konsülü'nün Hristiyan İlâhileri'ni benimsemesi.
M.S. 754 Gregorius müziğini tanıyan Pepin'in Fransa'da tahta çıkması.
M.S. 789 Fransa Kralı Charlemagne'ın Gregorius müziğini yaygınlaştırma emri.
M.S. 9. Yüzyıl, karşılıklı koro müziğinin (antifonal) yerleşmesi.
M.S. 9. Yüzyıl, Gregorian müziğinin Hristiyan müzik yazısıyla ifadesi.

HRİSTİYANLIĞI HAZIRLAYAN DÜŞÜNCE ORTAMI

Aristoteles sonrası felsefe akımları, özünde, inanç gereksinimini karşılayamamıştır.

(*) "Apostata" dinden dönmüş anlamındadır. Julianus önce Hristiyan'ken bu dini resmen tanıyan İmparator Konstantin'in yeğeni ve halefi olmasına rağmen, çoktanrıcılığa dönerek Hristiyanlık karşısında Roma dinini Yeni-Platonculuğa dayanarak yaşatmak istemiştir.

Stoacıların ahlâk görüşleri bu boşluğu dolduramamış, "Çoktanrıcılık"tan Antik çağın bilmediği "tektanrıcı" anlayışa geçmeyi temsil eden Hristiyanlık, geniş yığınların ve özellikle yoksul kesimlerin özlemlerini karşılamıştır.

Yahudilik de tektanrıcıydı. Bu dinin ortaya çıkması, İsa'dan yaklaşık 1500 yıl öncedir, ancak Musevilik "İsrail Kavmi"nin diniydi. Sadece bu halkın inancıydı. Hiristiyanlık ise, ulusları aşarak ve toplumsal sınıfların tümüne seslenerek yayılmıştır. Akdeniz ülkelerini siyasal bütünlüğe kavuşturmuş olan Roma İmparatorluğu'nun hazırladığı ortamdan yararlanarak "evrensel bir din" kimliğiyle insanları etkilemiştir.

Hristiyanlık, insanlık düşüncesini Ortaçağ Felsefesi'ne doğrudan doğruya geçirecek bir dünya görüşü olarak doğmuştur: "Çünkü Ortaçağ Felsefesi, Antikçağ sonralarında atılıp geliştirilen temeller üzerinde yükselen bir düşünce yapısıdır. Bu temeller, dinsel bir kayguyla atıldığı için, bunların üzerine kurulmuş olan Ortaçağ Felsefesi de baştan aşağı dinsel renkli bir felsefedir"(1)

Roma İmparatorluğu içinde Hellenistik kültlerin yayılması, din yaşamına canlılık getirmiştir. Bu canlılık, din ile felsefenin sınırları üzerinde bulunan birtakım akımları ortaya çıkarmıştır. Bu kapsamda, mistik öğeler taşıyan Pyhtagoras ile Platon felsefesinin özellikle yeniden ele alınması doğaldır. Böylece doğada ruhsal güçlerin egemen olduğuna inanılmış ve doğayı büyüsel olarak açıklama eğilimi doğmuştur.

"Bu yüzden de bu dönemde bilgi kavramı bir değişikliğe uğramıştır. Bilme artık, normal durumunda olduğu gibi, bir algılama ve sonuç çıkartma değil, bir "tinsel görüş"tür: İnsanın kendi iç dünyasına bir bakması, varolanları içlerinden bir duymasıdır. Bununla ilgili olarak bilgi ideali de değişmiştir. (...) İskenderiye'nin tanınmış bir Yahudi ailesinden gelen Philon'un yapmak istediği başlıca iş, Yunan Felsefesi'nin Yahudi'lerin kutsal kitabı Tevrat ile özdeş olduğunu tanıtlamaktır."(2)

Hristiyan Felsefesi de aynı yoldan yürümüştür. Amaç bu kez Hristiyan dogmasına Antik Felsefe'nin araçlarıyla bir biçim kazandırmaktır.

"Hristiyan Felsefesi'nin ilk dönemine 'Patristik Felsefe' adı verilir. Patristik Felsefe, kilise Babalarının (Patres ecclesiae) felsefesidir. Kilise babaları, 2. - 6. yüzyıllar arasında yaşayıp Hristiyan öğretisinin temellerini kurmaya çalışmış olan bilginlerdir. Bu öğretinin ilk büyük öğretmenleridir. Hepsi, kilisenin 'Aziz', 'kutsal', 'ermiş' diye tanıdığı din adamlarıdır.

Özellikle tektanrıcı görüş, Hristiyanlığı güç durumda bırakmıştı. Hristiyanlık, kendisine bağlananların yalnız kendi Tanrı'sına tapmalarını istiyordu. İşte bu tekelciliği, onu Roma devletiyle çatışmaya sürüklemiştir. Yalnız kendi Tanrısı'nın sayılmasını isteyen Hristiyanlık, bu yüzden devlete karşı gelme diye anlaşılıp uzun zaman (2.5 yüzyıl) baskı altında kalmış, ağır işkence ve kovuşturmalara uğramıştır. Bu kovuşturmalar ancak büyük Konstantin'in 313 yılında Hristiyanlığı öteki dinler yanında resmen bir din olarak tanımasıyla sona ermiştir."(3)

ORTAÇAĞ KÜLTÜRÜNÜN ÖZELLİKLERİ

Ortaçağ Felsefesi "Hristiyanlaştırılmış Antik Felsefe"dir.

Antik Felsefe, tartışma/çatışma ortamında gelişmişti. Ortaçağ kavrayışı ise, felsefeyi "olmuş bitmiş" olarak görmüştür. Buna göre, kilisenin benimsediği Antik

(1) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 142.
(2) Gökberk, a.g.y. sayfa 129.
(3) Gökberk, a.g.y. sayfa 142.

çağ filozofları ile kilise düşünürleri "doğru"yu bulmuşlardır. Geriye kalan iş, çelişkileri ve tutarsızlıkları düzeltmektir. Ortaçağ felsefesi durağan (statik), Antik Çağ ise dinamiktir."(*)

"Daha başlangıçta çatışma, Augustinus'un temsil ettiği resmi kilise öğretisi ile Yeni-Platonculuk arasında olmuştur. Bu anlaşmazlık, bundan böyle din-felsefe ilişkileri konusunda bütün Ortaçağ boyunca temelli bir ayrılık olarak kalacaktır. Augustinus'un felsefesi 'kilise' kavramına dayanır. Augustinus'a göre felsefenin ana ödevi, Kilise öğretisini 'bilimsel bir sistem' olarak oluşturmak, bu bakımdan temellendirip geliştirmektir. bu ödevi yerine getirmek yolunda oldukça, Ortaçağ Felsefesi 'skolastik'tir, bir 'okul bilgisi'dir. Bunun karşısına çıkan Yeni-Platonculuk akımı ise, ilk planda Kiliseyi(**) göz önünde bulundurmaz; tek kişiyi esas sayar; onu, Tanrı ile birleştirecek o mutlu bilgiye ulaştırmayı erek bilir. bu yolda oldukça da, Ortaçağ Felsefesi bir 'mistisizm'dir. *Skolastik* için esas, *Kilisenin* saptamış olduğu öğretidir; *mistisizm* için ise *kişisel dindarlıktır.*"(4)

Görüldüğü gibi, Hristiyan Felsefesi, Antik Çağ'ın mistisizmine dayanmakta, onu "kilise" adıyla kurumsallaştırıp durağan bir düşünce sistemi haline getirmektedir. Bu tutumun sanat alanındaki yansıması, olayı daha da belirginleştirmektedir: Kilise ilâhileri, özünde eski Yunan Mod'larına (makamlarına) dayanmıştır. Makamsal ve ritmik sistem, hellenistik dönemden alınmıştır. Bu olgunun müzik alanındaki başlıca belgesi, M.S. 3. yüzyılda Oksirinkos'da bulunan, papirüs üzerine yazılı ilk Hristiyan ilâhisidir. *Örnek 15A.*(5)

Eski Yunan müzik mirasının kilise müziğine olduğu gibi aktarılması konusunda Sachs şu örnekleri vermektedir:

"Tatlı 'skolion' şarkısı, Paskalya haftasında söylenen *Hosanna filio David* antifonu; Mesomedes'in 'Güneşe Övgü'sü *Alleluia Jubilus;* yine Mesomedes'in 'Nemesis'e Övgü'sü *Kyrie rex genitor olmuştur.*"(6)

Aynı aktarmacı tutum, heykel sanatında da gözlenmektedir. İsa'nın IV. yüzyılda yapılmış ilk tasvirlerinden biri, bu açıdan ilginçtir:

"Burada, sonraki ikonografinin bizi alıştırdığı sakallı İsa figürü yerine, özsaygılı Yunan düşünürlerini andıran Aziz Petrus ile Aziz Paulus arasında, onu tahtına oturmuş güzel bir delikanlı olarak görüyoruz. Ayrıca, bu betimleme ile putatapıcı-helenistik sanatın yöntemleri arasında bulunan sıkı ilişkiyi bize anımsatan bir ayrıntı var: Heykelci, İsa'nın göklerin egemeni olduğunu belirtmek için, onun ayaklarını, eski gökler tanrısının sırtladığı koca bir gökkubbenin üstüne bastırıyor."(7) *ÖRNEK 15B.*

Bu kopyacılık, Hristiyanlığın başlangıçta belirli kültürel köklere dayanma zorunluğundan kaynaklanmaktadır. Kilise, yüzyıllar süren bir süreç içinde, Hristiyan sanatına kimlik kazandırma çabasını tabii ki göstermiştir. Uzun bir tarih dilimini

(*) "Doğru'nun elde edilmediğine, aranması gerektiğine inanan, dolayısıyla bilginin boyna genişletilmesi yolundaki uğraşlara dürtü olan bu dinamik anlayış, Rönesans'ta yeniden ortaya çıkacaktır. Rönesans, Antik Çağ anlayışının 'yeniden doğması' demektir". (Gökberk, a.g.y. sayfa 147).

(**) "Kilise" sözcüğünün aslı olan Yunanca "eklessia", topluluk, toplantı, cemaat anlamına gelir.

(4) Gökberk, a.g.y., sayfa 148.

(5) dtv - Atlas zur Musik, sayfa 180.

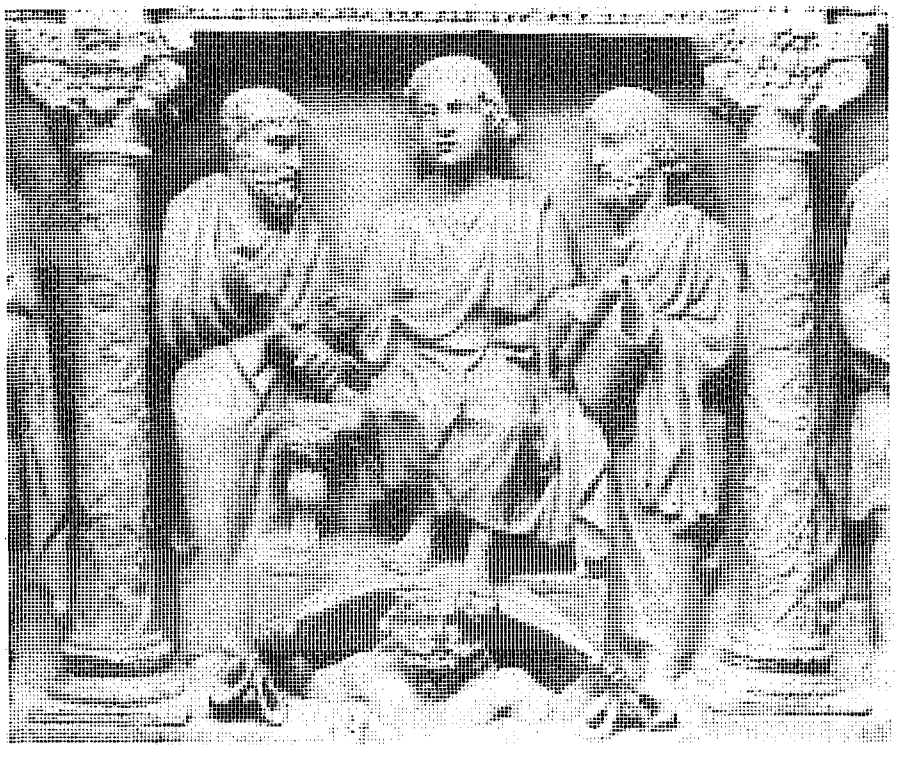
(6) C. Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 32.

(7) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 91, resim no. 82.

ÖRNEK 15



A Oksirinkos ilâhisi'nin son satırı (M.S. 3. yüzyıl).
Bilinen ilk Hristiyan ilâhisi.



B İsa Peygamber, Aziz Petrus ile Aziz Paulus arasında:
(İsa'nın ayakları gökler tanrısının sırtladığı gökkubbenin üzerinde.)

kapsayan Hristiyan kültürü, hep aynı kopyacılıkla, sözgelişi ünlü "disk atan atlet" figürü yerine "çarmıha gerili İsa" figürünü yerleştiremezdi, kendi fikrini söylemek zorundaydı.

Ayırdedici nokta, felsefede olduğu gibi, kültür ve sanatta da "kilise" adı altında kurumsallaşmaktır. Hristiyanlar "kurumsallaşma"yı Yahudilik örneğine dayandırmıştır:

"Dikkati çeken üç olay var: İlk Hristiyan toplantıları sinagog çevresinde yapılıyordu. Hristiyanlar Yahudi ilâhi şarkıcısını kendi *psalmista*'ları yapmışlardı; ilk Hristiyan dua töreni üç kez kutsalı, Yahudi törenindeki üç kez Kadoş, Kadoş, Kadoş'u, *Sanctus, Sanctus, Sanctus* diye, kutsamada Baruh Ata Adonay'ı, *Gratias agimus tipi Domine* diye, Yahudi dua töreninde yaşayan ilkeleri almış oluyordu. Bugün gördüğümüz, Kilisenin ilâhi şarkılarının Doğu Yahudileri dua şarkılarıyla aynı koşutta oluşudur. (...) İslamlık çevrelerinde yaşamış oldukları için, Hristiyanlıkla hiç değinmesi olmayan Doğu Yahudilerinin dua şarkılarında Katolik şarkısının pek çoğuna rastlanmaktadır."(8)

Makamlar ve ritmlerin Yunan'lılardan, ezgilerin ve ezgi biçiminin Yahudilikten aktarılmış olması, ilk Hristiyan ilâhilerinin oluşumunda başka etki bulunmadığını göstermez. Henüz Hristiyanlaşmamış ülkelerde havarilerin, misyonerlerin bu dini yayma çabaları sırasında, Yahudi'lerden alınma ilâhiler, bu ülkelerin müzikal etkileriyle karışmıştır. Filistin, Mısır, Anadolu, Suriye, Yunanistan ve İtalya'nın yeni Hristiyanlaşmış kavimleri, kendi şarkılarını Hristiyan ezgileriyle birleştirmiştir:

"Bu, özellikle doğaçtan söyleyen ilâhi şarkıcılarında, ya da Tanrı sözlerini içten gelen bir esinle şarkıya dökenlerin söyleyişlerinde ortaya çıkıyordu. Coşkunlukla birden doğan bu söyleyişler, yepyeni ve salt Hristiyan bir müzik deyişi kuramazdı; bunlar çevrelerindeki ezgi kalıplarının uygulamaları olabilirdi. Bugün bile 'Kutsal Hafta' boyunca Sevilla'da sokaklarda kutsal resimler önünde kendinden geçmiş *Saettas*'ları dinlemiş olanlar, katkısız Andaluzya ezgileriyle karşılaştıklarını hemen anlarlar."(9)

Bütün bu değişik ülkelerin kendilerine özgü şarkılarının Hristiyanlık potasında eritilmiş olmasının başlıca nedeni, ortak bir paydadır: Doğu Akdeniz ülkelerinde Yunan, ve Roma dönemlerinin birleştiriciliğinden ötürü benzer bir müzik anlayışı yerleşmiştir. Değişik ülkelerdeki müziklerin bu benzerliğini, tarihçi Herodotos'un tanıklığıyla Sachs şöyle belgelemektedir:

"Bu açıdan, M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış olan Yunan tarihçisi Herodotos'un söyledikleri başta gelen bir anlam taşıyor: 'Mısır'lıların bir ezgisi var ki, hem Fenike'de, hem Kıbrıs'ta söyleniyor, ancak başka adlarla. Bu ezgi, Yunan'lıların Linos adıyla bildikleri şarkıya benziyor. Mısır'da gördüğüm düşündürücü pek çok şey yanında, bu Linos şarkısının oraya nè zaman gittiği sorunu var. Çünkü işittiğime göre, bu ezgi ta eski zamanlardan beri orada bulunmakta imiş.(10)

Besbelli ki, Akdeniz ülkelerinin benzer ya da ortak müzik dili, ilk Hristiyan şarkısının beslendiği ana toprağı oldukça genişletmiştir. Ancak, Roma'nın ve İtalya'nın bölgesel dillerini katmadan, bu dilin serpilmesini ve bütünleşmesini düşünemeyiz.(11)

(8) Sachs, a.g.y. sayfa 32.
(9) Sachs, a.g.y. sayfa 33.
(10) Sachs, a.g.y. sayfa 33.
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 33.

ERKEN ORTAÇAĞ'DA MÜZİĞE YÖN VERENLER

Hristiyanlıkta duaların etkisini güçlendirmek amacıyla Antik Çağ'a göre sınırlı bir müzikal yaklaşım vardır. Müzik, ilk Hristiyanlar tarafından sadece "etkili ve dokunaklı" bir öğe olarak görülüyordu. Müzik, aynı zamanda törenlere parlaklık veriyor, dualarda birliği sağlıyor, kutsal metinlerin kolayca ezberlenmesine yardımcı oluyor, dinsel psikolojiyi destekliyordu.

Buna karşılık, müziğin gelişmesi önüne engeller konuyor, hatta, müzik geriletiliyordu. Önceleri çalgılar gözden çıkarıldı: *"Tek şey yeter bize: Tapınmanın erinç dolu sözü! Ne arp'lar, ne davullar, ne borular gerek!* demişti İskenderiye'li ermiş Klemans (M.S. 200 yılları). Tapınmanın erinç dolu sözü, ya duayı yöneten papaz tarafından, ya da tek şarkıcıyla (cantore) ve koroyla (schola) söylenirdi. Başlangıçta koroya alınmış kadınlar, M.S. 578'den sonra alınmaz oldular."(12)

Çoktanrılı dönemin ünlü çalgıları Aulos ve Çitara yasaklandı. Eski kromatik ve anarmonik ezgiler de dışlandı. İskenderiye'li Klemens şöyle demişti:

Tutkusuz ve ahlâka uygun ezgiler kullanılmalı. Kadınlaşmış ve tutku veren nağmeler reddedilmelidir. Böylesi nağmeler insanı sinirli ve gergin bir yaşam biçimine götürüyor. Oysa ağırbaşlı ezgiler insana itidal verir.

Çoğu sözleri İncil'den alınmış olan kilise müziğinin başlıca biçimlerinden biri "Psalmodie"ydi.

Psalmodie, kilise müziğinin beşiği olan Antakya ve İskenderiye kentlerinde, Musevi geleneklerine uygun biçimde icra edilirdi. Hristiyanlığın ortaya çıktığı ilk dönemde, din değiştiren İbrani şarkıcıların kilisede aynı görevi aldıkları düşünülebilir. Aslında, antifonal (karşılıklı koroların söylediği) dinsel şarkılar da İbranilerde vardı: Davut Peygamber döneminde tapmak şarkıcıları iki gruba ayrılmıştı.

Hristiyanlığın sinagogdan alıntıladığı sözlerden biri de "Alleluia"dır. "Tanrıya şükür" anlamında bu sözcük İbranicedir.

Batıda Hristiyan müziğine düzen getirmeyi amaçlayan ilk kişi Milano Piskoposu Ermiş Ambroise'dur (M.S. 340-397).

Saint-Ambroise, Doğu kiliselerine öykünerek kendi kilisesinin müzikli âyinlerini saptamıştır. Sol, Fa, Re, Mi notalarıyla başlayan dört diziye sırasıyla Dorien, Frigien, Eolien ve Miksolidien adlarını vermesine karşın, bu dizilerin eski Yunan makamlarıyla ilgisi yoktur. "Authentique" denen bu dört dizi beşliyi aşmıyordu. Aşağıda bir Ambroise ilâhisi örneklendirilmiştir."(13)



(12) Sachs, a.g.y. sayfa 34.
(13) dtv - Atlas zur Musik, sayfa 180.

Ermiş Ambrosius'un düzenlediği kilise ilâhilerinin başlıca özelliği, ritm öğesidir. Sonraki yüzyıllarda kilise müziğinde ritm kullanılmaz olmuş, müzik eşit zaman değerindeki seslerle yapılmıştır.

Antik Yunan'ın Erken Ortaçağ müziği üzerindeki ciddi etkisi, Pythagorascı bir düşünür ve bilim adamı olan Boetius'un (M.S. 480-524) teorik çalışmalarında kendini gösterir. Bu bilgin, yapıtlarında ısrarla Yunan terimlerini kullanmıştır. Onun ardılı olan Ortaçağ müzik teoricileri de "müziği yaratanların ilki" olarak Pythagoras'ı önemsemişlerdir.

Boetius'un bir kitabında sözedilen, bu nedenle de kendisi tarafından geliştirildiği konusunda bir imada bulunmadığı halde, 'Boetius Yazısı' olarak adlandırılan bu yazıda Latin alfabesinin A'da P'ye kadar 15 harfi kullanılıyordu.

Boetius yazısında kullanılan harfler, Grek harf yazısının tersine, kalından inceye doğru gösteriliyordu. A sesi, bugünkü adıyla La sesini gösteriyor, buna göre Si sesi B harfiyle, Do sesi C harfiyle... gösterilmiş oluyordu. Günümüzde İngiltere ve Almanya'da seslerin La, Si, Do gibi heceler yerine A, B, C, gibi harflerle adlandırılması, Boetius yazısına uzanmaktadır."(14)

Boetius'un M.S. 500 yılı dolayında yazdığı beş kitaptan oluşan *"De musica"*, eski Yunan müziğinin son bir özetidir.

Büyük Gregorius olarak tarihe geçen Papa Gregorius (M.S. 540-604), din dışı müziğe göz kırpmayan gösterişsiz bir müzik anlayışını kilisede egemen kılmak istemiştir. Gregorius, Papalık yaptığı M.S. 590-604 yılları arasında, kilisede kullanılacak dinsel ezgileri yeniden düzenlemiş ve kütüğe geçirmiştir. *"Antiphonaire"* adlı bu kurallar bütünü, Roma'daki Saint-Pierre Kilisesi mihrabına konarak altın bir zincirle bağlanıp günümüze kadar korunmuştur.

Gregorius'un müzikçi olması ve Papalık yetkilerine sahip bulunması, kilise müziği repertuvarını yeniden düzenlemesini kolaylaştırmıştır. Yaptığı şudur: Dinsel ezgileri toplayarak bir bölümünü elemiş, bir bölümünü düzeltmiş, ayrıca yeni ezgiler eklemiştir. Böylece, Hristiyan âyinlerine özgü müziğe *"chant grégorien"* adı verilmiştir.

"Gregor, Roma'da Schola Cantorum'u geliştirdi: Hristiyan 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."(15)

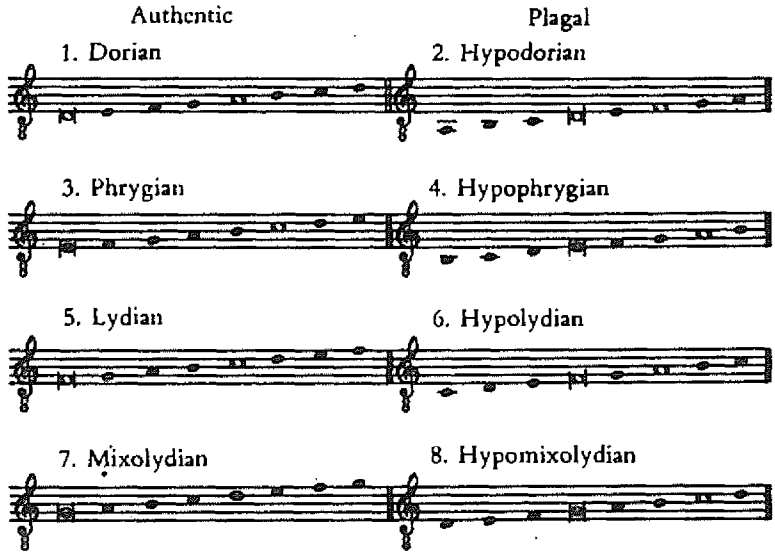
Gregorius'un müzik kurallarını ilk benimseyen ülkelerden biri de İngiltere'dir. Papa, İngiltere'ye kırk kişilik bir papazlar kurulu göndermiş, bu yolla Anglo-Sakson ülkesinde Gregorius müziği yerleşmiştir.

Ambrosius'un 4. yüzyılda düzenlediği ve *"autentique"* denen dört kilise makamına Gregorius dört makam daha eklemiştir. Bunlara *"plagal"* makamlar denir. Böylece sayısı sekize çıkan kilise makamlarının her biri, tonik ya da final notasıyla belirlenir. Autentique makamlarda bitiş notası birinci derece üzerinde, plagal ma-

(14) A.Say, Müzik Ansiklopedisi, Cilt 3, sayfa 892. (Müzik Yazıları madde başlığını taşıyan bu 58 sayfalık bölüm, müzikbilimci Adnan Atalay tarafından hazırlanmıştır.)
(15) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1990, dördüncü basım, sayfa 21.

kamlarda ise dördüncü derece üzerindedir. Ancak, bir kilise tonunu belirleyen sadece bitiş notası değildir. Dominant gibi önemli notaların yinelenmesi de makamın rengini ve tonalitesini belirtmeye yardımcı olur. Sekiz kilise makamı şunlardır:

Ortaçağ Kilise Makamları



Plain-chant müziğinde ritm yoktur. Notaların değeri, yani süresi, hecelerin değerine bağlıdır. Bu notalar hep aynı değerde yazılırlar.

Plain-chant müziğinde sözler Latincedir. Ritmik sistem bulunmadığı için ve ezgiler, ölçüler halinde bölünmüş olmadığından, melodi sanki Latince bir düzyazı okunuyormuş gibi seslendirilirdi.

"Bunun sonucu olarak, Cermen ve Galya papazları ve geleneksel ezgileri, ülkelerinde alışıldığı gibi, bir notaya bir hece gelecek biçimde değişikliklere uğrattılar. İlk yapılan değişiklik, sonu gelmez sesler zincirinin altına yeni sözler katmak oldu. Bununla da kalınmadı. Kısa bir süre sonra Gregorius şarkılarının *alleluia* ezgileri Batı yatkınlığına uygun köşeli ritmli şarkılar oldu. Büyük törenlerde bu şarkılar, kalabalık çocuk koroları tarafından çok kez ağırbaşlı antifon'lar olarak söylendi."(16)

Ortaçağ müzik sistemine özellikle müzik yazısı alanında katkıda bulunan teorisyenlerden biri de M.S. 10. yüzyılda yaşamış Hucbaldus'dur. Bu teorici, Aristoksenes'in bir çağdaşı gibi makamları yeniden tetrakort sistemine dayamıştır. Hucbaldus da Boetius gibi Antik Yunan terminolojisini ısrarla kullanmıştır.

Sonuç olarak denebilir ki Erken Ortaçağ müziği, eski Yunan ve Bizans makamlarına öykünen, teksesli kilise müziğinden oluşan, kendini yineleyen, durağan bir müzik anlayışını temsil eder.

(16) Sachs, a.g.y. sayfa 39.

BİZANS

Batı Roma İmparatorluğu'ndan başlayan ve yine Batı'da süren Hristiyan müziğinin ilk dönemine kısaca göz attıktan sonra, Erken Ortaçağ'ın temeli olan Bizans'a yönelmek gerekir.

Bizans İmparatorluğu M.S. 330 yılında İmparator Constantine tarafından kurulduktan sonra, Türklerin İstanbul'u aldığı 1453 yılına kadar bin yıldan uzun bir süre, Avrupa'nın en güçlü devleti olarak tarihe geçmiştir.

Bizans kilisesi, Sırp, Rus, Bulgar, Yunan ve Rumen kiliselerinde yapılan dinsel müziğin kaynağıdır ve hem Hellenistik, hem de oriental öğelerden etkilenmiştir.

Devletin kuruluşundan hemen sonra Bizans Laodicea Meclisi, kilise müziği törenlerinde çalgıların ve halkın katılmasını yasaklamıştır. Ortodoks kilise müziği, vokal müziktir.

"Böylece Bizans'lılar, geleneğe uyulması bakımından, eski Mısır'lılar gibi hoşgörüsüz oldular. Bu durum iki sonuç doğurdu: Bizans Kilisesi, kutsal imge yapan ressamdan, eski örneklere sıkı sıkıya bağlı kalmayı istemekle, Yunan sanatının geliştirdiği kural ve buluşların korunmasını sağlamış oldu. (...) Demek ki Bizans sanatı, belirli bir katılığa rağmen, Doğuya, sonraki dönemlerin Batı sanatından daha yakın kalmıştır."(17)

Gombrich'in resim sanatı hakkında vardığı bu yargı, müzik alanında da geçerli sayılabilir: Bizans'ın Ortodoks Kilisesi, eskiye, geleneklere bağlılığı ölçüsünde, hatta bu konudaki katılığı ölçüsünde, Antik Çağ Kültürü'ne yakınlık duymuştur. Antik Yunan'ın makamsal sistemini Bizans müzikçilerinin daha kolay anladıkları söylenebilir:

"Echoi'ler, salt makam dizileri olmaktan çok, makam kalıplarıydı. Bu şarkıların sözleri Yunancaydı ve Mezmur'larla başka dinsel şiirlerden ayrı olarak, ilâhiler gibi uzunluk kısalık temellerine göre kurulmuştu.

Bu şarkının ilk örnekleri dördüncü ve beşinci yüzyıllarda Psalmus'lar arasında söylenen *troparion*'larla yedinci yüzyıldaki *Kontakion*'lardır. Bunlar, kısa bir şiirle yirmi otuz koşukluk döndermeli bölümlerden oluşmuş uzunca ilâhilerdi. Sekizinci yüzyılda, hem troparion'lar, hem kontakion'lar yerlerini kanon denen, her koşukta iki kez tekrarlanan bir ezgiyle (heirmos) dokuz ilâhi çemberine bıraktılar."(18)

Antik Yunan makamlarına gösterilen yakınlık ve bunların kilise müziğine doğru biçimde aktarılması kaygusu (Batı'daki gibi yanlışlıklar yaparak değil), aslında Bizans İmparatorluğu'nun, eski Doğu sanatının görkemliliği ve yüceliğinden Hristiyanlık adına yararlanmaya yönelik bir amaçtır. Çoktanrıcılık ya da putperestlik, Ortodoks Kilisesi'nin düşmanıdır, ama çoktanrıcıların (Antik Yunan'ın) görkemli sanatı, İsa adına kullanılmak üzere, Bizans sanatını etkilemiştir.

Roma'da bu etki dolaylıydı ve Antik Yunan makamlarına hem çaresizlik yüzünden hem de özentiyle yönelme durumu vardı. Bu ise, temelsiz bir yaklaşımın içinden çıkılamaz yanlışlarını çoğaltıyordu.

Yunan makamlarının Avrupa'ya Bizans aracılığıyla taşındığı düşünülmektedir. Bizans müziğinin ilk bin yılına ilişkin olarak, "nöma" yazısının bugün okunup çözümlenmesi mümkün değildir.(19) Ancak Sachs, Dr. Peter Wagner'e dayanarak İrlanda'lı papazlarla Bizans geleneği arasındaki ilginç bağ üzerinde durmuştur:

(17) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 98.
(18) Sachs, a.g.y. sayfa 41.
(19) Sachs, a.g.y. sayfa 41.

"Constance Gölü dolaylarındaki manastırlar İrlanda'lı papazlar tarafından kurulmuştur. St. Gaal'in bizce bilinen en eski müzikçisi Marcellus da (M.S. 860 yılları) İrlanda'dan gelmişti. Sekvens'in bu yapısıyla Dr. Peter Wagner'in bunları Bizans dinsel şarkılarına bağlaması, birbirine aykırı değildir. Çünkü İrlanda'lı papazlar, Bizans geleneğinin Batı'daki sürdürücüleri olarak tanınmıştır."(20)

Bizans ile İrlanda, Avrupa'nın iki ucudur. Birbirinden uzak bu iki ucun birleşebilmiş olması, köklü, tutarlı ve gelişime açık bir modal sistemin dünyanın her yerinde, hatta tarihin her döneminde benimsenebileceğini göstermektedir.

HRİSTİYAN MÜZİĞİNİ TEMELLENDİRME ARAYIŞI

Erken Ortaçağ Avrupa'sı Hristiyan müziğine hazırlıksız yakalanmıştır denebilir. Doğu Kilisesini (Bizans'ı) temele yönelme açısından ayrı tutarsak, Hristiyan müziğine kimlik kazandıracak arayışlar yüzyılları kapsamıştır. Müziksel gelişimin ivmesi, kilisenin örgütlenme gelişimine göre çok gerilerde kalmıştır. Bu donukluğu Sachs şöyle anlatır:

"Avrupa, müziğin gelişimine ilkel bir ülke gibi, nota yazısız, temelsiz, belirli bir düzeni olmadan katılmıştı. Ozanı, kentlisi, köylüsü, herkes, gönlünden geldiğince söylüyor, çalıyor, ikililer yerinde mi, ölçülü mü, aldırmıyordu. Bir büyük ikili, bir küçük ikili nedir, kaç çeşiti vardır, bunları bilmiyordu bile. Ancak çokseslilik ortaya çıkmaya yüztutunca, arplar, orglar, çanlar yapılmaya başlanınca, gönlünce söylemenin, gelenekten gördüğünü sürdürmenin yetmediği ortaya çıktı. Büyük uygarlıkların en sonuncusu olarak Batı, Doğu'da binlerce yıldır yapılagelmekte olan şeyleri yürürlüğe koymak zorunda bulunduğunu anladı: Bir yasaya dayanan aralıklar dizgesiyle *uyumlu ve uyumsuz sesler* anlayışını yürürlüğe koymak.

Böyle bir şeye başvurunca, kulağın gösterdiği yolda yürümeye, güvenle ilerlemeye, hele kulağı son yargı katı olarak almaya olanak yoktu. Peki, Ortaçağ'da insan neyi örnek alabilirdi? Burda da eskilere, Yunan ve Roma'ya başvuruldu. Nedir ki, Yunan'da tam sekiz çeşit büyük boy ikili, yirmi çeşit küçük ikili vardı. Acaba bunlardan hangisi doğruydu?

Sekiz ya da dokuz yüzyıl boyunca bu soru tekrar tekrar ortaya çıktı, ama kesin bir sonuca varılmadı. Bilginler boyna araştırdılar, düşündüler ve işin içinden pek çıkamadılar.

Ama hiç değilse, sesleri kesin olan bazı çalgılar yapıldı. Bunlarla değişmeyen bir duyuş kurmaya, müzikçileri buna göre yetiştirmeye gidildi.

Bu çalgıların ilki *monochord*'dur. Bu çalgının ne olduğunu Boetius'un M.S. 500 yıllarında çıkardığı beş kitaplık *De musica*'dan öğreniyoruz. Monochord, ince uzun bir kutu, bu kutu üzerine gerilmiş bir telle, bu telin altında, sağa sola sürülebilecek gibi bir eşiği olan, bu eşiğin altında orantıyı kolaylıkla okutmaya yarayan bir cetvel bulunan bir araçtır.

İkinci çalgı, yatay bir boruya dizilmiş bir ya da iki çekiçle vurulup çalınan, belirli bir düzene uygun çanlardan yapılma *cymbala* idi. Üçüncü bir çalgı daha vardı: Org.

(...) Uzun yollar vardı daha aşılacak..."(21)

(20) Sachs, a.g.y. sayfa 39-40.
(21) Sachs, a.g.y. sayfa 43-44.

ERKEN ORTAÇAĞDA DİNDIŞI MÜZİK

Erken Ortaçağ'da dindışı müzikten söz bile açılmamıştır. Kilisenin bu dönemde kaleme aldığı yazılarda, halk müziğinin adı geçmez. Halk müziğinin müzik yazısıyla ifadesi o dönemde söz konusu olmadığına göre, sonraki yüzyıllarda notaya alınmış bu çağ şarkılarına ilişkin bilgilerden başka başvuru yoktur: "Bu konudaki bütün bilgileri, daha sonra notaya alınmış şarkılarda, 1000 yıllarından çok sonraki ozanların müziğinden ve sağlam değişmezliği içinde bugüne dek sürüp gelen halk şarkılarından çıkarıyoruz.

Bütün bu kaynaklar şu olaya tanıklık etmektedir: Avrupa'nın Akdeniz kıyılarının ötesindeki ülkelerin müziği, kilisenin dörtsesler ve makamlar üzerine kurulmuş müziğinin izinden gitmemiştir: (İsteyerek yapılan benzetmeler ve değişmeler dışında). Bu müziğin ezgileri üçlüler üzerine kuruluydu: Bir, iki, üç, dört, dahası, İskandinavya ve İzlanda'nın bazı şarkılarında olduğu gibi, beş tane üstüste üçlü, bu ezgilerin çatısını oluşturuyordu. Bu üçlülerden ikisi bir beşli yapardı. Demek ki, üçlülerden kimi büyük, kimi küçük üçlüydü.

Üçlü halkaları birer dizi değildi. Beşliden öteye daha büyük bir örgüt kavramına gitmeyen, yalın, tek ilkelerden oluşmuş gevşek yapılardı. Bir ileri adım, kuzeylilerin de gittikçe farkına vardıkları, sekizlinin yapıcı gücüyle atıldı. Çünkü öyle üçlü halkaları görüyoruz ki, bunlarda üçüncü üçlüden sonra (temel sesin yedilisinden sonra, DO-Mİ, Mİ-SOL, SOL-Sİ), ses hemen sekizliye yükseltiliyor ve sekizliye varılıyordu. Böylece daha sonraki *Batı Müziği*'nin *üçlü-beşli-sekizli* çatısı kurulmuş oluyordu. Büyük üçlünün daha önce çıktığı üçlüler halkası (FA-LA-DO) majör diziyi, küçük üçlünün önde geldiği halka (RE-FA-LA) minör diziyi doğurdu.

Armoni de bu üçlü anlayışının bir ürünüdür. Bir ezgiye eşlik gerekti mi, kendi ezgisinde bulduğu aralıklarla bir eşlik seçilir. Başka bir deyişle, birlikte tınlayan aralıklar, arka arkaya gelen aralıklara uygun olmalıdır. İşte böylece Batının geçmişindeki ezginin üçlü kuruluşu bizim üçlüler üzerine kurulmuş armoni yapısını doğurmuş oluyor.

Buna benzer bir yolla, armoni anlayışımızdaki durak ve güçlü uygularının değiş tokuşu, Ortaçağ ezgisindeki üçlü halkalarının DO-Mİ-SOL, SOL-Sİ-RE gibi dizilmesinden meydana gelmiş oluyor".(22)

Sachs'ın sergilediği bu tez, çokseslilik tohumlarının kuzey ülkeleri halk şarkılarında bulunduğu tezi, yaygın ve yerleşik bir varsayım olan "Yunan Mod'ları - Bizans - Avrupa'da çokseslilik" çizgisinin yanı sıra, insanlığın şu ya da bu kanaldan çoksesli müziğe ulaşmak amacını vurgulayan çarpıcı bir yaklaşımdır.

(22) Sachs, a.g.y. sayfa 44-45.

VI. BÖLÜM

SERPİLME: ROMANESK DÖNEM
(1000 - 1150)

MÜZİK TEORİSİNİN GELİŞİMİ

Avrupa'da 10. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar olan dönem, çokseslilige giden yolda temel adımların atıldığı bir çağdır.

Müzik tarihinin başlıca iki dönüşümü, *Modal Müzikten Tonal Müziğe* ve *Tekseslilik*'ten *Çokseslilige* geçiştir.

Romanesk dönem, bu iki dönüşümün ilk hazırlıklarını gerçekleştirmiştir.

Müzik teorisindeki gelişim, her çağda olduğu gibi, Müzik Yazısı'nın gelişimini de içermiştir. Seslerin yazıya geçirilmesi, müziğin kalıcı ifadesi demektir.

İsa'nın doğuşundan sonra yaklaşık 1000 yıl süren teorik arayışların yeni ve ileri bir aşamada düzen kazanması, Romanesk dönemde bir ölçüde gerçekleşmiştir. Bu dönem, çokseslilığin uç verdiği şu alanları temsil eder: *Solmileme, Organum, Missa, Müzik Yazısı.*

Önce "Romanesk" teriminin nerden kaynaklandığı üzerinde duralım:

"Ortaçağ Avrupa'sında 10. yüzyıla kadar kullanılan "nöma" adlı müzik yazısı (Neum, Grekçe "işaret" demektir), sadece ses yürüyüşlerini gösteriyordu. Porte'lerin (dizeklerin) kullanılmasıyla bu işaretler yetersiz duruma gelmiştir. Gerçek ses yüksekliklerini gösteren işaretler durumuna gelince Nöma yazılarının çizgilere ya da aralıklara gelen başları daha belirgin gösterilmeye başlamış, baş ve bacakları bir notanın belirli parçaları olmuştu. Kalem tutuşunun (kaligrafinin, ya da yazı stilinin) ülkelere göre değişen biçimine göre, nota başları kimi yerde köşeli *(Romen),* kimi yerde baklava biçimi *(Gotik)* olarak yazılıyordu."(1)

Böylece gelişen müzik yazısı, *Romanesk* üslubuyla bir çağa adını vermiştir.

MÜZİK YAZISININ ÖNEMİ

"Bir ses sanatı olan müzik, plastik sanatların aksine, tıpkı söz sanatları gibi bir zaman sanatı'dır. Plastik sanatlarda kullanılan malzemenin (boya, alçı, çamur, taş vb) elle biçim verilebilen nesnel malzemeler olmasına ve bu malzemelerle yapılan eserlerin belirli bir mekân bölümü içinde yeralmalarına karşın, ses ve söz sanatlarının ana malzemesi, ancak işitme duyumuzla algılayabildiğimiz *sesler*'dir. Dolayı-

(1) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 52.

sıyla bu tür eserler, mekân bölümleri içinde değil, *zaman* kesimleri içinde yer alabilirler. Bu nedenle de yer aldıkları zaman kesiminin sona ermesiyle yok olurlar.

Plastik sanat eserlerini ikinci kez görebilmek için, bulundukları mekân bölümüne bakmak yeterlidir. Ancak ses sanatının yer aldığı zaman kesimi, ilerleyen her saniyede biraz daha gerilerde kalmış olacağından, bir kez daha yaşayabilmek ve o sesleri bir daha dinleyebilmek mümkün değildir."(2)

Müzik yazısı bu gereksinimden doğmuş ve Ortaçağ'da Boetius'un harf yazısından sonra Nöma (Neume) adıyla tanınmıştır. Nöma'lar, ezginin iniş ve çıkışını göstermek için sözlerin üzerine konular işaretlerdir. Bu işaretler sadece ezginin hareketini (iniş ve çıkışlarını) gösteriyordu. Seslerin *yüksekliklerini* ya da *aralıkları* belirtmiyordu.

"Nöma'lar, 11. yüzyıldan itibaren bugünkü dizeğin (portenin) ilk adımı sayılabilecek çizgiler üzerine yazılmaya başladı. Guido d'Arezzo, okumayı kolaylaştırmak amacıyla renkli çizgiler kullandı. Çizgilerin renkleri konusunda değişik dizgeler bulunmakla birlikte, FA çizgisinin kırmızı çekilmesi giderek görenekleşti. Bu aynı zamanda anahtarlı porte yazısının da başlangıcı oldu."(3)

SOLMİLEME

"Arezzo'lu Guido (955-1050), büyük yetenekleri olan bir Benedictine papazıydı. Çok etki bırakan *Micrologus de disciplina artis musicae* adlı bir müzik kitabı yazmış, Nöma'lardan *düz-şarkıya* (lat. cantus planus, Frz. plain-chant, İng. Plain-song) kadar gelmiş olan çizgiye yazılan müzik yazısını tamamlamış ve eski Doğu solmileme'sini Batıya sokmuştur.

Solmileme, kilise ezgilerini ut-re-mi-fa-sol-la heceleri üzerine söylemek demektir. Bu terim, Sol ve Mi hecelerinden çıkmıştır. Gözden kaçırılmaması gereken nokta şudur: Ezginin nota adları seslerin salt yüksekliklerine göre değil, birbirleriyle ilişkilerine göre veriliyordu. Guido'nun bu buluşu, bugünkü değişken "Do" yordamına benzemektedir. Mİ-FA, küçük ikili aralığını gösterirdi. Bir şarkıyı nota hecesiyle ezberleyen bir şarkıcı hiç yanılmazdı: Çünkü Mİ-FA aralığı hep küçük ikilileri gösteriyordu.

Yalnız çetin bir sorun vardı: Bir ezgi altı seslik sınırı aşarsa, altı nota yetersiz kalıyordu. Örneği, Si notası bemolleştirildiği zaman -sık sık olurdu bu-, LA-Sİb üzerinde Mİ-FA demek gerekiyordu ve bu ezgide daha önce geçmiş olan Mİ-FA karışıyordu.

Bu ikinci Mİ-FA'yı söyleyebilmek için, şarkıcı daha önce nota adları sırasını ona göre hazırlıyor ve ezginin gerektirdiği gibi, altı seslik bir takımdan öbürüne atlayıveriyordu."(4)

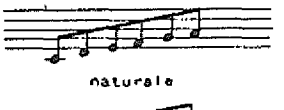
"Guido, bugünkü adıyla Do sesinden başlayan majör dizide yedinci basamağa isim vermemişti. Çünkü Guido'nun solmilation *(solmileme)* adı verilen okuma sisteminde nota adları, belirli ses yüksekliklerini adlandırmak için değil, kullandığı hexacord'ların (altı perdeli dizinin) basamaklarını adlandırmak için kullanılıyordu. (...) Bu sistemde biri bugünkü adlarıyla, biri (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La), ikincisi (Fa-

(2) Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, cilt 3, sayfa 890-891, Adnan Atalay'ın hazırladığı Müzik Yazıları başlıklı madde.
(3) A. Say, a.g.y. A. Atalay'ın Müzik Yazıları maddesi, cilt 3, sayfa 895.(4) Sachs, a.g.y. sayfa 48-49.

ÖRNEK 16

mi"						la	E	la
re"					la	sol	D	la sol
do"					sol	fa	C	sol fa
si'					fa (b)	mi	B	fa mi
la'				la	mi	re	A	la mi re
sol'				sol	re	do	G	sol re do
fa'				fa	do		F	fa do
mi'			la	mi			E	la mi
re'		la	sol	re			D	la sol re
do'		sol	fa	do			C	sol fa do
si		fa (b)	mi (n)				B	fa mi
la	la	mi	re				A	la mi re
sol	sol	re	do				G	sol re do
fa	fa	do					F	fa do
mi	la	mi					E	la mi
re	sol	re					D	sol re
do	fa	do					C	fa do
Si	mi						B	mi
LA	re						A	re
SOL	ut							Gamma-Do





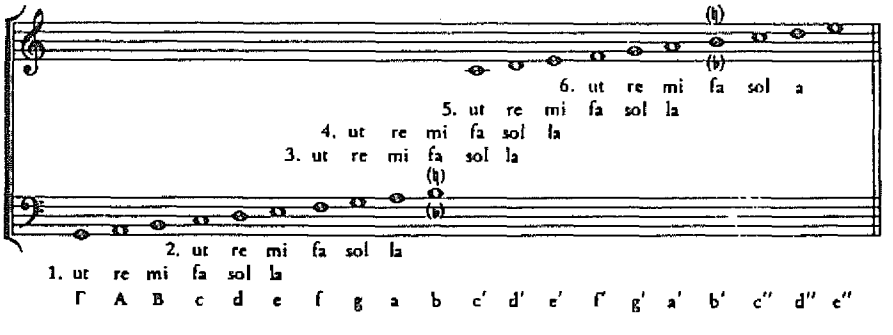








A



B Heksakordlar sistemi

Sol-La-Sibemol-Do-Re), üçüncüsü ise (Sol-La-Si-Do-Re-Mi) seslerinden oluşan yapıca aynı, ancak ses yükseklikleri açısından farklı üç ayrı hexacord vardı.(5)

Guido'nun iç içe geçmiş altılılarının her üçünün de Ut-Re-Mi-Fa-Sol heceleriyle okunmasına Sachs şu açıklamayı getirmektedir.

"*Yer değiştirim* ya da ezgisel aktarım için ezginin bir yoldan öbür yola kolayca kayabileceği önceden hazırlanmış kanalların olması gerekiyordu. İşte böyle bir kanal, yapıca eşit, ancak ses yükseklikleri birbirinden ayrı, birbirinin içine girmiş üç *altıses*'le elde edilebiliyordu. Majör diziye uyularak hepsine Do-Re-Mi-Fa-Sol-La deniyor, ancak, biri Do sesinden başlayan bir *altıses* oluyor, ikincisi Fa'dan başlayan *yumuşak* bir altıses, üçüncüsü Sol'dan başlanan *sert* bir altıses oluyordu."(6)

Bu altıseslerin birinin "yumuşak", ötekinin "sert" olmasının anlamı nedir? "Yumuşak" ya da "sert" terimleri, altıseslerin niteliklerini belirtmek için mi kullanılmıştır? Sachs bu sorulara açık yanıtlar getirmektedir:

"Bu, daha çok, iki altısese giren iki değişik Si yüzünden kullanılmıştır: Fa'dan başlayan altıseste, altısesin dörtlüsü Sibemol'leşiyor ve bu, yuvarlak bir b harfiyle, *B rotundum*'la gösteriliyordu. Sol'dan başlayan altıses'te Si, bekar bir Si oluyordu ve köşeli bir B harfiyle *B quadrum*'la gösteriliyordu. Birinci B *yumuşak,* ikinci B *sert*'ti.

Bu iki B harfi bugün hâlâ yaşamaktadır. Bugün birini bemol, birini bekar olarak kullanıyoruz. Altıseslere verilen Latince adlar, *molle ve durum,* (yumuşak ve sert), hâlâ yaşamaktadır: Fransızcada bemol, İtalyancada *bemolle*'un yanında, Almancada majör ve minör dizileri belirtmek için *dur* ve *moll* kullanılıyor."(7)

Üç ayrı altıses'in aktarımlarını daha açık belirtmek için Sachs bir çizelge hazırlamıştır: *ÖRNEK 16A.* "Aktarım kanalı sol ve sağda bugünkü harflerle gösterdiğimiz yirmi notayla ortada, belirli sekizli sınırları içinde olmadan eski adlarıyla notalar ve Ortaçağ'daki adlarıyla üç altıses sınırı içinde en uygun yerde aktarımları yapılmak üzere nota sıraları gösterilmiştir.

Bu aktarım çizelgesinde altısesten altısese geçmek için neresi uygunsa, orası belirtilirdi. Bunun için, genel olmamakla birlikte, bir kuram vardı, o da ezgi yukarı çıkarken RE sesisin geldiği yerde, inerken LA sesinin geldiği yerde aktarım yapmaktı."(8)

Altıses sistemini (Hexacord sistemini) daha somutlaştırmak amacıyla bu çizelgeyi günümüzün portesine uyarlanmış biçimiyle göstermek yararlı olacaktır. *ÖRNEK 16B*(9)

Guido d'Arezzo'nun sekiz sesli kilise makamlarını bırakıp neden altıses (hexacord) kullandığını Sach şöyle açıklamaktadır:

"Solmileme'nin varlık nedeni, Mİ-FA küçük ikili aralığını -bu küçük ikili nerede olursa olsun- göstermek içindi. İçinde küçük ikili taşıyan bir dizi, ancak en çok bir altılı olabilirdi; fazlası gereksizdi. Bugünkü Sİ notasına kadar gelmek, Sİ sesinin LA ile mi, yoksa DO ile mi küçük ikili yapacağını açıkça ortaya koymadığı için bulanıktı.

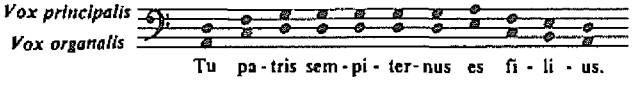
(5) A. Say, a.g.y. Adnan Atalay'ın Müzik Yazıları maddesi, cilt 3, sayfa 898.
(6) Sachs, a.g.y. sayfa 49.
(7) Sachs. a.g.y., sayfa 49.
(8) Sachs, a.g.y., sayfa 49.
(9) Donald J. Grout-Claude V. Palisca, A History of Western Music, Norton Edition, New York-London 1988, sayfa 79.

Altısesler üçten fazla da olamazdı; çünkü Mİ-FA; LA-Sİb ve Sİ-DO olarak üç tane küçük ikili vardı."(10)

ORGANUM

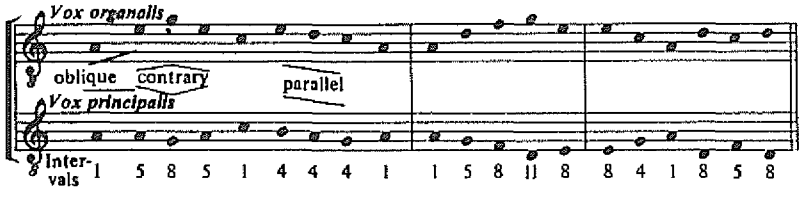
Organum çokseslilliğin ilkel biçimidir. Başlangıçta paralel iki ezgiden oluşuyordu. Bu niteliğiyle daha çok ilkel bir kontrpuan (ezgiye karşı ezgi) kimliğindeydi. Genelde, bir Gregorius ezgisine, dörtlü, beşli ya da oktav aralıklarından yapılmış ikinci bir sesin katılmasıyla gerçekleştirilirdi. Önceleri, her iki ezgi sesdeş olarak başlar, sonra üst ses giderek alt sesten ayrılır ve dörtlü aralığına kadar uzaklaşırdı. Böylece her iki ses de paralel olarak yürür ve ezginin sonunda yine sesdeş olarak birleşirlerdi.

Parallel Organum



Organum'un yine basit bir çeşiti ise dörtlü aralığıyla birbirine paralel olan seslerden, ya da iki sesin tam beşli aralığıyla üst üste gelmesiyle oluşurdu.

Bu çeşit organum, kimi zaman dört sesle gerçekleştirilir, ama sonuçta beş aralıklı iki sesi aşmazdı:(11)



Bu iki sesli ilkel kontrpuan, yerini giderek daha özgür bir kontrpuana bıraktı. Cantus firmus alt sese inmiş, daha belirgin olan üstteki sesi kontrpuan yapan *vox organalis*'e bırakmıştı:(12)

(10) Sachs, a.g.y. sayfa 50-51.
(11) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 100.
(12) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 100.

Modified Parallel Organum in Four Voices



"Bu da paralelliği bir yana bırakıp, principalis'in çıkıcı yürüyüşüne karşı inici bir yürüyüşle, inici yürüyüşüne karşı çıkıcı bir yürüyüşle, başka deyişle ters yürüyüşle karşılamaya başlıyordu. Bu arada vox organalis, vox principalis ile kesim bile yapıyor, dahası, vox principalis'in bir notasına karşılık iki, üç nota bile duyuruyordu. Başka bir deyişle, Organum sıkıcı paralel yürüyüşlü yapısından yavaş yavaş ayrılıyor ve bizim kontrapunt öğretmenlerimizin birinci ve ikinci çeşit dedikleri kontrpuana doğru yol alıyordu."(13)

Yunanca Organon (çalgı, alet) anlamındaki *organum* teriminin org çalgısıyla yakın ilgisi olabileceği düşünülmüştür. Ya da dinsel ezgiye katılan öteki sesin bir çalgı (org) olması muhtemeldir.

Nöma (neum) müzik yazısının bulanıklığı ve günümüze kalan örneklerinin çözümlenememesi yüzünden, Organum hakkında fazla sayıda belgeye sahip değiliz.

11. Yüzyılda yetişen değerli müzikçiler, Guido d'Arezzo hareketinin "gölgesinde kalmış" gözükmesine rağmen, bunların arasında bulunan üç bestecinin üzerinde durmak gerekir:

Constance Gölü yakınlarındaki Reuchenau manastırında yaşamış olan Hermannus Constractus (1013-1054), Meryem Ana sevgisinin anlatımıyla dolu üç antifon bestelemiştir. "Sonraki yüzyıllar boyunca bu ezgiler üzerine kurulmuş sayısız kontrapuntal eserin varlığı, Constractus'un zaman tanımayan büyüklüğünü tanıtlar."(14)

Bu önemli bestecilerden ikincisi, 1048-1054 yılları arasında Papalık yapan Bruno'dur.

"Bruno, kilisenin Glorial diye şarkıları arasına aldığı sekizinci hipomiksolidyen makamında, derin, kendinden geçmiş bir *Gloria in exelsis Deo* yazmıştır.

Üçüncü besteci, Alman İmparatoru Henry III.'ün saray kilisesi papazı, ilâhi havası taşıyan sağlam *Victimde paschalis ladues Paskalya Sekvens*'ini yazan Wipo'dur (ölümü 1048)."(15)

MİSSA

Dinsel müziğin ergin biçimlerinden biri olan Missa (Mass ya da Messe), başlangıçtaki basit haliyle Katolik Kilisesi törenlerinde orta bölümde yer alırdı. Bu form, *Gloria* ve *Credo* bölümlerinin katılmasıyla 11. yüzyılda gelişmiştir.

(13) Sachs, a.g.y. sayfa 51.
(14) Sachs, a.g.y. sayfa 48.
(15) Sachs, a.g.y. sayfa 48.

"Missa'nın beş temel bölümü vardır: Bu bölümler, dinsel sözlerin ilk sözcükleriyle adlandırılır: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus ve Agnus. Bir yakarma duası olan birinci bölüm dokuz Yunanca duadan oluşur: Üç *Kyrie eleison* (Efendimiz, bizi bağışla), üç *Christe eleison* (Hz. İsa, bizi bağışla), ve yeniden üç *Kyrie eleison.*

Bunun arkasından papaz *Gloria in exelsis Deo* (yüce tanrıya şükür)ü söyler. (...) Üçüncü bölüm *Credo in unum Deum* (Tek bir tanrıya inanırım), dördüncüsü *Sanctus Sanctus* (kutsal, kutsal, kutsal), son bölüm *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* (bütün dünyanın günahını yüklenen tanrı kuzusu) ile Missa son bulur. Ancak, kutsal ekmeğin dağıtımından sonra *Communian* vardır. En sonra papaz, *İte missa est'i* ve *Deo Gratias* (Toplantı bitmiştir, şükür olsun tanrıya) responsoriale'sini söyledikten sonra halk dağılır. İşte Missa, bu son cümlede geçen *missa* sözcüğünden gelmektedir.(16)

"Gloria ve Credo bölümlerinde heceleme stili kendini hâlâ korumaktadır. Ama öteki düz-şarkı bölümlerinde değişik süslemeler yer almaktadır. Kyrie, Sanctus ve Agnus Dei Bölümleri, üç kısımlı tekrar aranjmanıdır. Örneğin Kyrie bölümü şu yapıya akla getirmektedir:

A Kyrie eleison
B Christe eleison
A Kyrie eleison

Bu üç bölümün hüzün haykırışları A-B-A formunu sergilemektedir."(17)

Son olarak, Missa'lar hakkında önemli bir konuyu hatırlatmakta yarar vardır:

Daha sonraki çağlarda rastladığımız konser Missa'ları ile, Ortaçağ Missa'larının ilişkisi dolaylıdır. Örneğin Bach'ın *Si Minör Missa*'sı, ya da Beethoven'in *Missa Solemnis*'i dinsel törenler için değildir. Bu çeşit Missa'ların en tanınmışları arasında Mozart'ın, Berlioz'un, Verdi'nin eserleri vardır.

DİN DIŞI MÜZİK

Romanesk çağın dindışı müziği hakkında yapılabilecek bir özet şöyledir:

"Bu çağın bildiğimiz tek dindışı müzik çeşiti 10. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar her yerde rastlanan bir çeşit şarkılardır. Bu şarkıların bestecileri ve ozanları, yarı halk ağzıyla, yarı okumuşların Latincesiyle, kadın, şarap ve yaşam sevgisi türküsünü söyleyen, Avrupa'yı bir baştan bir başa dolaşan golliards'lar, gezginci öğrenci ve papazlardır. Ne yazık ki, elde kalan bütün ezgiler dizeksiz nöma'larla yazılmıştır, okunmaları olanaksızdır. Bu şarkılardan yalnız biri, *O admirabile Veneris idolum* (10. yüzyıl) harf notasıyla yazılmıştır. Ritm yapısı belli olmamakla birlikte, hiç duraksamadan majör diyebileceğimiz bir yapısı ve yalın bir biçimi vardır."(18)

(16) Sachs, a.g.y., sayfa 46.
(17) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 63.
(18) Sachs, a.g.y. sayfa 53.

VII. BÖLÜM

ORTAÇAĞ MÜZİĞİNİN YÜKSELİŞİ: GOTİK ÇAĞ
(1150 - 1300)

TARİH

1163 Paris'te Notre Dame Katedrali'nin temelinin atılması.
1180 - 1201 (yaklaşık) Leonin'in Paris'te başarıları.
1190-1236 (yaklaşık) Perotin'in yaratıcı dönemi.
1189 Arslan Yürekli Richard'ın (1167-1199) İngiltere Kralı olması.
1209 Assisi'li St. Francis'in (1182-1261) getirdiği düzen.
1260 (yaklaşık) Köln'lü Franco'nun *Ars catus mensurabilis*'i.
1284 Adam de la Halle'in (yaklaşık 1230-1288) *Robin ve Marion*'u

GOTİK DÖNEMİN DÜŞÜNSEL ve SANATSAL ÖZELLİĞİ

"Gotik" terimi, günümüzde de kullanılan bir yazı stilinden kaynaklanmıştır.

Bu dönem, felsefede ve sanatta Hristiyanlığın yükselişini temsil eder. Gezgin ozanlar aracılığıyla halkla ve halk kültürüyle bir ölçüde yakınlaşma, Gotik dönemin başka bir özelliğidir.

Skolastik felsefenin yükselişi, 12. yüzyıl sonundaki gelişmelere bağlıdır. Bu gelişmelerin başında *Arap Felsefesi*'nin başlıca eserlerinin Hristiyanlar tarafından öğrenilmesi gelir. Batı, Arapça çevirileri ve yorumları üzerinden özellikle Aristoteles'in felsefesini tanımıştır. Bu durum, Batı'da bir *Aristotelizm* akımını başlatmıştır. Sonuçta, Skolastiğin yükseliş dönemini Aristotelizm beslemiştir.

Ortaçağ'da 5. - 10. yüzyıllar arası, Batının kültür bakımından duraklama dönemiydi. Buna karşılık, aynı dönemde Doğu'da, özellikle gelişen İslam dünyasında yükselme vardır. "İslam felsefesi, tıpkı Batı'daki Ortaçağ Hristiyan Felsefesi gibi, pek çok antikçağ otoritesine bağlıydı. Yalnız, Ortaçağ Hristiyanlarına göre daha mutlu durumda: Çünkü dayandığı otoritelerin -orada da başlıca Platon ile Aristoteles- yapıtlarının önemlilerine geniş ölçüde sahipti. Bu yüzden, İslam Felsefesi'nde Batı'dan çok daha önce Aristotelesçilik başlamıştır."(1)

Batı dünyasında Arap Felsefesi'nin etkilediği en önemli düşünür İbni Rüşd'dü (1126-1198). "İbni Rüşd, Aristoteles'i yalnız *filozof* diye anar. Yapıtları, Aristote-

(1) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, dördüncü basım 1980, sayfa 165.

les'in yapıtlarının yorumları ile geniş tutulmuş açıklamalarıdır. İbni Rüşd'e göre *din,* felsefedeki doğruların *mecazi* olarak anlatılmasıdır. Dinsel inanç, akıl bilgisinin bir başka biçimidir, *genel* olarak *anlaşılır* biçimidir."(2)

Hristiyan düşüncesinde Aristotelesçiliğe ağırlık tanıyanlar Dominiken tarikatı çevresinde gelişmiştir. Başlıca temsilcileri Albertus Magnus ile Aquino'lu Thomas'dır. Bu öğreti, günümüze kadar Katolik Kilisesi'nin resmi felsefesi olarak kalmıştır.

Aquino'lu Thomas (1125-1274), bilginin çıkış noktasını deney olarak görüyordu. Ilımlı bir realizm'den (gerçekçilikten) yanaydı. Ahlâk öğretisi intellectualist'ti, akılcıydı. Dolayısıyla dinbilim ile doğa bilimlerinin yolları ona göre ayrıydı.

Bu dönemde bir ölçüde deneye, akılcılığa ve doğa bilimlerine yönelen Hristiyanlık Felsefesinin sanat alanında yükseliş getirmesi doğaldır. Gotik dönem işte bu yükselişi sergiler.

Gotik sanat anlayışı, Romanesk dönemi kaba ve eskimiş hale sokmuştur. Gotik üslup, örneğin mimarlık sanatında bütünüyle teknik bir yenilikti:

"Taşların yalnızca araları doldurduğu kaburgaları, alttan desteklemeye payeler yettiğine göre, payeler arasındaki kütlesel duvarlara hiç de gerek yoktu. Tüm yapıyı bütünüyle ayakta tutabilecek, bir tür taş iskele çıkılabilirdi. Ağır taş duvarlar gereksizdi. Tam tersine, geniş pencereler açılabilirdi. Mimarların ideali, biz bugün nasıl sera yapıyorsak, öyle bir kilise yapmak oldu. Çelik iskele ya da demir kirişler bulunmadığı için iskelelerin taştan yapılması gerekiyordu. Bu iş çok dikkatli sayısız hesaplar istiyordu. Hesap doğru çıktığı takdirde, yepyeni bir kilise örneği yapmak olanaklaşıyordu. Yani, dünyanın o ana dek hiç görmediği taştan ve camdan bir yapı. Gotik katedrallerini esinleyen ve 12. yüzyılın ikinci yarısında Kuzey Fransa'da gelişen düşünce işte bu oldu."(3)

13. yüzyılda yapılan bir Gotik katedralin (cathedra, piskopos tahtı demektir) içine giren kişi, yatay tavanın ağırlığını alttan tutan sütunlarla karşılaşmaz. "Yapının içi, ince sütun gövdelerinden ve tavanı örten kaburgalardan bir ağla örülmüş gibidir. Süsleme açısından, pencere camlarında bile bu çizgilerin oyunu birbirine geçişir."(4)

Gotik çağın ince, göklere yükselen zarif binalarına işte bu yüzden "göksel kilise" deniyordu. Eski kiliseler, sağlamlığıyla saldırılara karşı bir "korunak" görünümündeydi. Bu yapılar, "Yeryüzü Kilisesi" düşüncesini akla getirebilirdi. Gotik katedraller ise, insana değişik bir dünya düşüncesi veriyordu. Kutsal görüntü sanki gökten yere inmişti: "Bu yapıların duvarları ne soğuk, ne de insandan uzaktı; tam tersine, değerli taşlar gibi parıldayan resimlenmiş camlarla zenginleşmişti. Ağır, dünyasal ve sıradan ne varsa yok edilmişti. Bu mucizevi yapılar, uzaktan görüldüğünde de Gökyüzü'nün şanını ilan eder gibidirler. Paris'te Notre-Dame'ın önyüzü, belki de tüm örneklerin en yetkinidir."(5)

Paris'teki Notre-Dame katedrali, 13. yüzyıl müziğinde de önemli bir yer tutar:

"*Ars antiqua*'nın asıl çekirdeği, Paris'teki Notre-Dame Kilisesi'nde yapılan müziktir. Bu müziğin ilk büyük örneği, *"Magnus liber organi,* (Organum'un Büyük Kitabı)dır. Bu organumların ilk ustası Leonin'dir."(6)

(2) Macit Gökberk, a.g.y. sayfa 166.
(3) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 138.
(4) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 140.
(5) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 141.
(6) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, İstanbul Milli Eğitim Basımevi, 1965, sayfa 63.

TROUBADOUR ve TROUVÉRES

Gotik çağ, düşüncede ve sanatta, dolayısıyla müzikte, Ortaçağ Avrupası'na incelik getirmiştir. Bu yeni tavır şövalyelik anlayışını da değiştirmiştir. "Şövalyelik bu çağa dek kavga dövüş, av ve içki gibi kaba sanatlarla uğraşmaktan başka birşey değildi; sonraları Ölümsüz Bakire Meryem'e ve ölümlü kadına duyulan kendinden geçmiş bir sevgiyle şövalyelik anlayışının gelmesi, ince davranışlara, sanat müziğine ve şiire verilen değerin gelişmesi demek oldu. Soylulara yakışır bir şiirle bunu süsleyen ezgiler, *troubadour*'ların eseriydi. Bunlar ya birer saraylı, birer prensti, ya da şatodan şatoya dolaşan ve zaman zaman yarışmalara katılan ozanlardı.

Bu şiirleri yaratanlar ille şovalyelerin kendileri değildi. Okumuş yazmış olanlara uygun havayı getiren şiirlerin ozanları, aşağı sınıflardan gelme de olabilirdi. Bildiklerimiz arasında Kont Guillaima de Poitou (1071-1127)nun yanında, babası bir zenginin yanında uşak olan bir Marcabru (ölümü 1140), bir sobacının oğlu Bernard de Ventadour (1130-1195) gibi troubadours'lar görüyoruz."(7)

Troubadour ve Trouvéres adlı ozanlar, 12. ve 13. yüzyıllarda yetişen gezgin Fransız şair ve müzikçileridir. Fransızca ve kimi zaman bölgesel halk ağzıyla herkesin anlayabileceği ve sevebileceği şiirler yazarlardı. Çalgıları eşliğinde bu şiirleri söylerlerdi. Troubadour'lar güney Fransa'nın, Trouvéres denenler ise kuzey Fransa'nın ozanlarıydı.

Bu ozan-müzikçilerin hepsi soylu sınıftan değildi. Ancak, soylular da ozanlığa özenirlerdi.

Soylu ozanların çoğu, beste yapacak kadar müzik eğitimi görmemişti. Beste yapabilseler bile, onu güzel seslendirmekten yoksundular. Soylular zaten bu işi kendi çevrelerinde yapıyordu. Öte yandan, şiir yazan her soylu, yapıtlarının yaygınlaşmasını istiyordu. Bu nedenle soylu ozanlar, şiirlerinin çalınarak söylenmesi işini yanında gezdirdikleri *Jongleur* adlı çalgıcı ve şarkıcılara bırakırlardı. Jongleur'ler önceleri eski *Bard*'lar ve *Scalde*'ler gibi, ordu birliklerinin önünde yürüyerek askeri coştururlardı.

İçlerinden ünlü sanatçıların da çıktığı Jongleur'ler, *viel* adını taşıyan yaylı çalgılarını sırtlayıp diyar diyar, şato şato dolaşırlar, bayram ve panayır yerlerine giderler, çalgılarıyla önce bir giriş müziği yapıp, sonra hep yinelenen birkaç notanın eşliğinde şiirlerini okurlardı. Bu gezgin ozanlar, kendilerine yardımcı olacak ve çalgısıyla eşlik edecek yardımcı müzikçiler de kullanırdı. Bu ikincil müzikçilere *Menestrel* denirdi.

Jongleur'lerın işi rizikolar da taşırdı: 1224 Yılında İngiltere Kralı I. Henry, kendisi hakkında yazılmış bir hiciv şarkısına sinirlenerek ozanın gözlerini oydurtmuştu.

Troubadour ve Trouvéres arasında ünlü soylular da vardı: Fransa'nın Champagne bölgesinin kudretli Kontu ve Navarre Tralı Thibaut, hatta İngiltere Kralı Arslan Yürekli Richard da ozanlığa özenmiş ve düzey taşıyan aşk şiirleri yazmışlardı.

Gezgin ozan-bestecilerin tarihe iz düşürenleri arasında, 1275 yada 1285 yılında yazdığı *Le Jue de Robin et de Marion* adlı postoral oyunun Fransız yaratıcısı Adam de la Halle'in önemli bir yeri vardır.

Bu ozanların sanatsal hareketi sadece müziğe değil, şiire de yeni bir soluk getirmiştir. Şiir, ağır dinsel havasından büyük ölçüde kurtulmuş ve yaşamı çok yönlü

(7) Sachs, a.g.y., sayfa 54.

biçimde ele almaya başlamıştır. Gotik dönemin şiir türleri şunlardı: Chanson de Geste, Routrounge, Kanzone, Rondel, Virelai, Rondeau, Alba, Pastorela, Sirvenset, Chanson de Croisade, Lamentation. (Aşk şarkıları daha düzeyliydi).

Troubadour'lar 450 ismi, 2500 şiiri ve 300 ezgiyi kapsayan bir sanatsal açılımdır. Tarih içinde şu dönemlere ayrılırlar: *1. Dönem* (1080-1120): Ünlü sanatçısı IX. Guilaume. *2. Dönem* (1120-1150): Ünlü sanatçısı, Jaufré Rudel ve Marcabru. *3. Dönem* (1150-1180): Ünlü sanatçısı Bernart de Vertadorn. *4. Dönem* (1180-1220): Ünlü sanatçısı, Peire Vidal, Raimbaut de Vaqueiras, Arnaut Daniel (Dante onun için en büyük ozan/besteci demiştir), Folquet de Marseille (Toulouse Piskoposu). *5. Dönem* (1300 yılına kadar): Ünlü sanatçısı, Guiraut Riquier (son Troubadour olarak bilinir).

Trouvéres kuşaklarından 400 şiir ve 2000 ezgi kalmıştır. Kronolojik sırayla şu dönemlere ayrılırlar: *1. Dönem* (1150-1200); Ünlü sanatçıları: Chrétien de Troyes, Blondel de Nesle (Arslan Yürekli Richard'ı Trifels Kalesi zindanından kurtarmıştır). *2. Dönem* (1200-1250); Ünlü sanatçısı: Colin Muset (Champagne Kontu, Navarre Kralı), Prior Gautier de Coinci (Miracle de la Sainte Vierge'nin bestecisi). *3. Dönem* (1250-1300). Ünlü sanatçısı, Jean Bretel.(8)

Bu sanatçılar, çağına göre güzel aşk şiirleri yazmışlar ve bestelemişlerdir. "Eldeki kaynaklara göre bu ünlü ozan-bestecilerin yapıtları yeniden düzenlenerek (ölçüsüz müzik yazısından yararlanarak) seslendirilmiş ve bu seslendirmeler plak, band halinde müzikseverlerin ilgisine sunulmuştur."(9) (Sachs, bu seslendirmelerin sağlıklı olmadığını belirtir).

Böylece, ozanlar geleneği, Fransa'da dindışı şarkı biçimlerini yaratmışlardır. Ritmik sistemin kullanıldığı müziğin gelişmesinde payları vardır. Fransız gezgin ozanları, Gregorius müziğinden uzaklaşmış ve kullandıkları Mod'lara, giderek yarım sesleri, özellikle fa diyez ve do diyezi sokmuşlardır.

Ortaçağ Avrupa'sına renk katan sazşairleri geleneğini oluşturan nedenlerin başında Haçlı Seferleri gelir.

MİNNESİNGER VE MİNNESÄNGER GELENEĞİ

Avrupa'da Almanca konuşan ülkelerin de sazşairleri vardı. "Minne" eski Almancada "kadınlara duyulan sevgi" anlamındadır; "Sänger" (şarkıcı), günümüz Almancasında da kullanılır.

Alman ozan-müzikçiler, Fransızlardan yüzyıl kadar sonra ortaya çıkmıştır. Onlara Troubadour geleneğinin örnek olduğu kuşkusuzdur.

Minnesängerlerin şiirleri, Fransızlara göre daha derin ve içtendi. (Wagner'in *Tannhäuser* operası, Wolfram ve Tannhäuser adlı iki ozan-şarkıcının yarışmasını konu alır).

14. Yüzyılın ikinci yarısında Minnesänger'lerin düzeyinde düşüş vardır. Şövalyelerin kültürel mirası, halk tabakaları arasında yetişen ve Meistersinger (Usta şarkıcı) adlı sazşairlerinin eline geçmiştir.

"Minnesinger'ler arasında en tanınmışı, içli, coşkulu Walter von Vogelweide'dir (1170-1230 ?) Bunlardan bir süre sonra *Parsifal* ve *Titurel* destanlarının yaratıcısı Wolfram von Esehenbach gelir. (Bu destanlar Wagner'in operalarına kay-

(8) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1992, 14. baskı, sayfa 194.
(9) H. Husmann, Die mittelarterliche Mehrstimmigkeit, Köln 1955.

nak olmuştur.) Wolfram'ın ezgilerinden hiç biri günümüze kalmamıştır, ama Walter'in ezgilerini biliyoruz. Bunlardan biri *Protestan Korali* olmuştur ve *Eski Yüz Ezgi*'den biridir."(10)

Soylu olan ya da halk tabakaları arasından yetişen kaliteli sazşairlerinin yanı sıra, hemen bütün Avrupa'da sokak şarkıcıları da türemişti. Bunlar, tutunabilmek için cambazlık, sihirbazlık gibi marifetler de edinmişlerdi. Çalgılarında ustaydılar ve birkaç çalgıyı büyük bir beceriyle kullanıyorlardı. Bu beceri, çalgı sayısının artmasını ve çalgı müziğinin gelişmesini getirmiştir: "Bağımsız bir sanat kolu olarak çalgı müziği, sokak çalgıcılarının ortaya koyduğu bir yenilikti; bu konuda bildiğimiz ilk örnekler 13. yüzyıla kadar gitmektedir. Bazı sözsüz motetler, *Viellatores*'lerin (bir çeşit kemancı) çaldıkları motetlerdir. Bu önceki çağda, 'dans edenlerin kendilerinin söyledikleri dans havaları' diye söz ederlerken, bu çağın ozanları' *videlaere*'lerin ve üflemeli çalgıların, dahası, yaylılar, trompetler ve davullardan kurulmuş orkestraların çaldıkları dans havaları' diye söz eder olmuşlardır. Bu çağda çalgılar oldukça çeşitlenmişti:

Eskiden beri bilinen bazı yaylı çalgılarla arp'lerden başka, ud ve benzerleri, İslam İspanya'dan yavaş yavaş Avrupa'ya sokulmaya başlamış, ancak Batı müziğinin asıl çalgıları olma durumuna gelmemişlerdi. Kanun çeşitinden iki Doğu çalgısı ise daha uygun karşılandı. Mısır'dan gelme mızraplı kanunla (salterio), İran'dan gelen vurmalı santur (dulcimer). Bunlar ilerde biri çembalo, biri piyano olmak üzere biçim değiştirip yaşamaya devam edeceklerdir. Haçlı Seferleri ve İspanya ile Sicilya'yı içine alan İslam dünyası yoluyla obualar, trompetler, küçük boy davullar Batı dünyasına girdi. Bu çağda yazılan yazılardan ve resimlerden çıkardığımıza göre, en yaygın çalgı Fransızların *viele* ya da *vielle,* İngilizlerin *fiddle* dedikleri (ilerde viola sözü burdan çıkacak) çalgıdır. Bir viyola büyüklüğünde ya da biraz daha büyük olan viéle'in beş teli vardı."(11)

SÜRE GÖSTEREN MÜZİK YAZISI

"Süre göstermeyen düzşarkı yazısından süreli yazıya geçiş konusunda 1225 yılından itibaren başlayan gelişmeler Köln'lü Franco'nun *Ars cantus mensurabilis* başlıklı kitabında (1280) tanımlanan nota biçimleriyle önemli bir aşamaya ulaşmış ve böylece 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar kullanılacak mensural notasyon evresi başlamıştır.

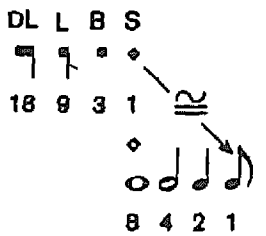
Bu nota biçimleriyle ifade edilen süresel değerler, günümüz müzik yazısıyla şu şekilde gösterilebilir: *ÖRNEK 17A.*

13. Yüzyılın sonuna doğru *brevis,* bestecilerin kullanmak istedikleri kısa süreleri göstermeye yetmez oldu. Bunun için Fransız Pierre de la Croix, brevis'i dörde ve sonraları dokuza böldü. Böylece daha bu sıralarda semibrevis biçiminden ve adından vazgeçilmeden, sonradan kullanılacak en küçük değerlere, *minimaya* doğru bir adım atıldı.

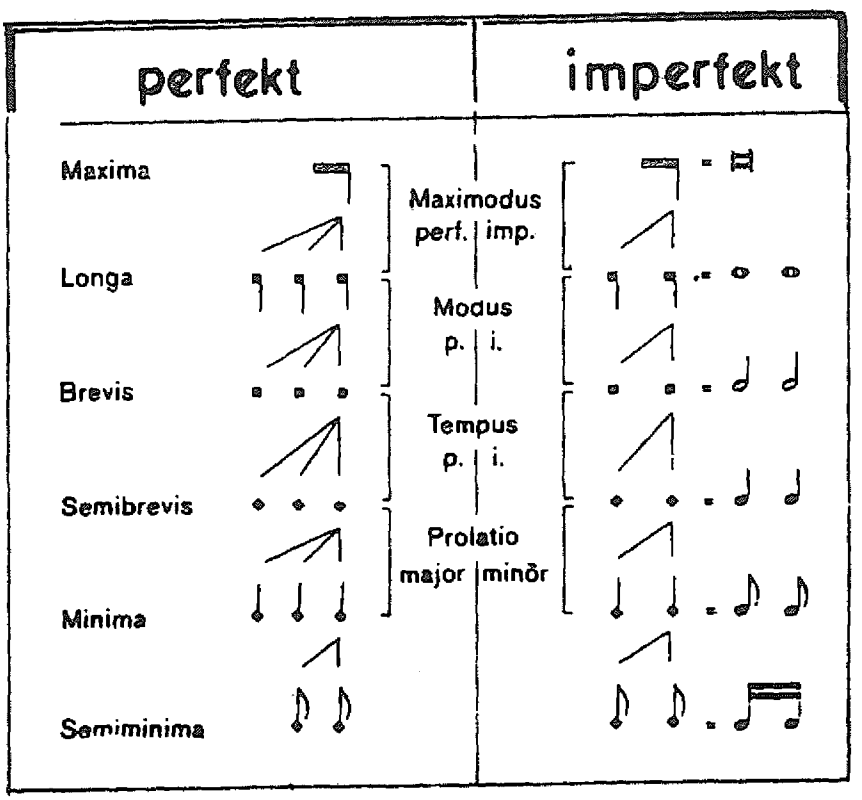
Dindışı müziğin ulaştığı özgürlük ve yaygınlık, üçerli bölünme anlayışının yanına ikişerli bölünme anlayışını da getirdi. Müzik yazısında büyük bir devrim olan bu değişiklikle birlikte, küçük değerlerin daha geniş sınırlar içinde kullanılmasına başlandı ve *semiminima, fusa, semifusa* gibi yeni değerlere ulaşıldı. Bu yeni yazı

(10) Sachs, a.g.y. sayfa 58. (Sachs'ın belirttiği "Eski Yüz Ezgi" 20. yüzyılda seslendirilerek plağa alınmıştır).
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 60.

ÖRNEK 17


DL L B S
16 8 3 1
8 4 2 1

A


perfekt
imperfekt
Maxima
Longa
Brevis
Semibrevis
Minima
Semiminima
Maximodus
perf. | imp.
Modus
p. | i.
Tempus
p. | i.
Prolatio
major | minor

B

biçiminin öncülerinden Philippe de Vitry'nin (1291-1361) *ars nova* diye adlandırdığı bu evrede ölçek *brevis* olmuştu. Buna göre, bir müzik parçasının başına konulan daire, her brevis'in üç semibrevis'e bölüneceğini, yarım daire ise her brevis'in iki semibrevis'e bölüneceğini gösteriyordu. Bu bölünme biçiminde üçerli bölünmelere (tam, eksiksiz, mükemmel) anlamında *perfect*, ikişerli bölünmelere ise (eksik) anlamında *imperfect* deniyordu. *ÖRNEK 17B.*(12)

ÇOKSESLİLİK

Süre kalıpları çokseslilliği olumlu yönde etkilemiştir. 13. Yüzyılda süreli yazıya bağımlı olan bütün çoksesli biçimlere genel bir ad verilmiştir: *Discantus.*

Ölçülü çokseslilliğe geçiş, Ortaçağ'da 1300 yılından önceki döneme verilen *Ars Antiqua* döneminde başlamıştır. Ancak, ölçülü çokseslilliğin 12. yüzyılın ortalarından önce gerçekleşemeyeceği düşünülmektedir. "Bu, Gotik sanatının ilk ve orta dönemiyle felsefede Skolastik dönem demektir."(13)

İlkel Organum'dan ileri bir Organum'a geçiş olan kontrpuan tekniği de Gotik dönemin başarı çerçevesindedir.

"Organumların ilk ustası Leonin'dir. O çağda yaşamış bir İngilizin övgü dolu yazısında Leonin'e *optimus organista* (yüce kontrapuntçu) denilmektedir.

Leonin'in organumu Graduallerde, Alleluia'larda, solo yapanın söylediği düzşarkı bölümlerinin yerine söyleniyor ve büyük törenlerdeki Missa'larla Office'lerde kullanılıyordu. Bu bölümlerin korolu yerleri sesdeş olarak söylenirdi.*ÖRNEK 18.*(*)

Leonin kendine yaraşır bir usta bıraktı: Çağdaşlarının 'Büyük' dedikleri Perotin."(14)

Perotin (okunuşu Peroten), yaklaşık olarak 1155'de doğdu, 1200 dolayında öldü. "Beatae Mariae Virginis kilisesinde kapelustalığı yaptı Notre-Dame Okulu adıyla bilinen çokseslilik akımının Leonin'den sonraki biçimlendiricisi olarak çalıştı. *Büyük Organum Kitabı*'nı tamamladı, yer yer değiştirdi ve yeniden işledi."(15)

13. Yüzyılın başka bir önemli teorici ve bestecisi Köln'lü Franko'dur. *Ars cantus mensurabilis* adlı teori kitabında (Ölçülü Şarkı Sanatı), nota sürelerinin müzik yazısında belirtilmesine katkılar getirmiştir.

13. Yüzyılın kontrpuan anlayışını belirtmek için, Perotin'in bestelediği sanılan 93. sayfadaki örnek, çokseslilliğin düzeyi hakkında fikir vermektedir(16)

(12) A.Say, Müzik Ansiklopedisi, Adnan Atalay'ın hazırladığı "Müzik Yazıları" maddesinden, Cilt 3, sayfa 897.
(13) Sachs, a.g.y. sayfa 63.
(*) Graut-Palisca "A History of Western Music" sayfa 111 ve 112.
(14) Sachs, a.g.y. sayfa 64.
(15) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayını, İzmir 1977, sayfa 30.
(16) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 204.

ÖRNEK 18



Leonin'in organum'u



Perotin'in basit kontrpuan tekniği

MOTET

Gotik dönemdeki organum'un ileri bir biçimi 13. yüzyılda görülür: Motet. Bu form, Messe (Missa, Mass) gibi, dinsel müziğin sağlam bir biçimi olarak sonraki yüzyıllarda gelişim göstermiştir. Motet'in ileri özelliği, 13. yüzyıl çokseslilığı çerçevesinde değişik sözleri ve değişik ritmleri içermesidir. Oysa aynı dönem Organum'da tek söz ve değişik ritmler vardı.

"Bir Motet'in tenor sesi ya bir çalgıya, ya da sözsüz bir sese bırakılmıştır. Bu partinin sözleri yoktu ama, *incipit*'leri, yani ezginin alındığı dinsel şarkının ilk sözü ya da sözleri vardı. Bu parti üç notalık bir ezgiyle ardından bir sus gelerek yapılmak zorundaydı. Bu ezgi, bazen de dört notalık ezgiciklerin bütün motet boyunca sürmesiyle de yapılırdı. Bazı durumlarda Motet'in bütününü değil, yarısını ya da üçte birini kaplıyordu. Bir dinsel ezginin bir parçasının alındığı ve bir *ostinato* gibi kullanıldığı olurdu.

Üstteki ses partilerinin (genellikle iki partidir) başlangıçta tek bir ritm kalıbı ve tek bir söz vardı. Sonraları bunlara değişik ritm kalıpları ve değişik sözler uygulanmıştır. Bu değişik sözler, benzer düşünceleri yansıtırdı. Birinci ses *Ave virgo regi elemantiae*'yi söylerken ikinci ses *Ave glorioso mater salvatoris*'i söylerdi. Sözler dinsel olmak zorunda değildi. Pek çok motetin sözleri, tenorun dinsel sözlerine karşı, dindışı sözlerdi. Bazen de her ülkenin kendi dilinde, Almanca, İngilizce, Fransızca olurdu. Böylece bir Motet, çok sesli, çok ritmli, değişik sözlü, dahası değişik dilli olabilirdi. Bu, tam Gotik anlayış içinde, dış görünüşte değil, iç anlamda bütünlük demekti. Tenorun görevi de tam Gotikçe idi: Hiç bir zaman belirli bir ezgi değildi; üst seslerin hafif dokusuna sağlam bir dayanak olabilecek, eşit süreli, düzgün, temeltaşı görevini görmüştür."(17)

Curt Sachs'ın Motet'i tanıtmak için yaptığı bu açıklamaları müzik yazısıyla örnekleyecek olursak, Triplum, Motetus, Tenor partilerini ve Motet'in çoksesli yapılanmasını, günümüz müzik yazısıyla şöyle gösterebiliriz: *ÖRNEK 19*(18)

(17) Sachs, a.g.y. sayfa 64 ve 65.
(18) Grout-Palisca, History of Western Music, sayfa 125-126.

ÖRNEK 19

Motet: *Pucelete—Je languis—Domino*



VIII. BÖLÜM

SIKINTILI GELİŞİM: SON GOTİK DÖNEM
(1300 - 1400)

TARİH

Son Gotik dönem, 14. yüzyılı kapsar. Bu yüzyıldaki başlıca sanatsal gelişmeler şöyle sıralanabilir.

1305 Padua'daki Arena Kilisesi fresklerinin Giotto tarafından yapılması.

1307 Dante'nin (1265-1321) *İlâhi Komedi*'yi bitirmesi.

1316 Papalığa XXI. Johannes'in seçilmesi.

1321 Johannes de Muris'in *Ars nova musicas*ı.

1323 Philippe de Vitry'nin bilimsel yapıtı *Ars nova*'yı tamamlaması.

1353 *Boccacio*'nun Decameron'u yazması.

1377 Guilaume de Machaut'nun ölümü.

1378 Papa'nın düşürülmesi.

1386 Chauser'in *Canterbury Hikâyeleri.*

1397 Francesco Landini'nin ölümü.

14. YÜZYILA GENEL BAKIŞ

14. Yüzyıl, bir yandan Gotik sanatın daha incelikli duruma gelmesini sergilerken, bir yandan da toplumsal ve kültürel sıkıntıları yaşamıştır. 14. Yüzyıl için "sancılı" bir yüzyıl denebilir. Bu sancı, "Yeniden Doğuş"un, Rönesans'ın sancıları olduğu kadar, Avrupa toplumlarındaki büyük sıkıntıları da yansıtır.

14. Yüzyılın getirdiği en büyük değişiklik, kilisenin (Kutsal Roma İmparatorluğu'nun) etkinliğini yitirmesidir. Bu gerçeğin göstergelerinden biri, Papa'nın düşürülmesidir.

Sonuçta, bin yıllık uzun bir süre içinde Hristiyan Avrupa'nın büyük bir bölümünü birlik halinde toplayan Hristiyan Ortaçağ Devleti, artık ayrı ulusal devletlere bölünmeye başlamıştır. Kentler ve kentli olma bilinci, ekonomide yeni gelişmelere yolaçmıştır. Kilise'nin maddi gücü sarsılmış, toplumsal yapıdaki kaymalar derebeyliğin (feodalizmin) dayanaklarını zayıflatmıştır. Kentli orta sınıfın (burjuvazinin) yeni yaşam biçimi ve yaşam görüşü, Kilise'den kopmaya başlayan yeni bir eğitime yol açmıştır. Bu sancılı gelişmeler, çeşitli kültür alanlarının ortaçağ yapısından sıyrılmasını getirmiş, böylece Batı ve Orta Avrupa kültürünün iç ve dış yapısı temelden değişmeye başlamıştır.

Doğaldır ki 14. yüzyılın geçirdiği sarsıntının temelinde ekonomik sıkıntılar vardır. Halklar, "Yüzyıl Savaşları" adı verilen (1338-1453) uçsuz bucaksız bir kan gölünde boğulmuş, 1348-50 yıllarındaki veba salgınları insanları kitleler halinde kırıp geçirmiştir.

Dante'nin *İlahi Komedi*'si, Boccaccio'nun *Decameron*'u, Chauser'in *Canterbury Hikâyeleri* gibi kalıcı yapıtlar, bu sancılı ortamda yaratılmıştır.

Felsefede Skolastik düşünce, giderek zayıflamaktadır: "Schola" (okul) demektir ve skolastik Felsefe "Okul Felsefesi" anlamındadır: Araştırılan değil, *okutulan felsefe*.

14. Yüzyıl, Kilisenin öğretim sisteminde yer alan teoloji'yi (dinbilimi) eskitmiştir. Okutulan, ezberletilen dinsel bilgiler yerine, birey olarak insana değer veren düşünce yeşermeye başlamıştır. Bu olguyu plastik sanatlar alanında, örneğin resimde de görüyoruz:

"Ressam Simone Martini, ünlü İtalyan şairi Petrarca'nın arkadaşıdır. Petrarca'nın, sevgilisi Laura onuruna yazdığı şiirlerinden öğrendiğimize göre ressam Martini, Laura'nın bir portresini yapmıştır. Olağanüstü birşey değilmiş gibi gelebilir bize, ama şimdiki anlamda portrelerin Ortaçağ'da olmadığını anımsamalıyız. Sanatçılar, alışılmış her hangi bir kadın ya da erkek figürünü kullanmakla yetiniyorlar, resmini yaptıkları kişinin adını bunun üstüne yazıyorlardı. Ne yazık ki Simone Martini'nin Laura için yaptığı portre kaybolmuştur. Dolayısıyla gerçeğe benzerlik derecesini bilmiyoruz. Ama Simone Martini ve başka sanatçıların, 14. yüzyılda doğaya göre resim yaptıklarını biliyoruz. Eğer portre sanatı o dönemde geliştiyse, belki de bunu, Martini'ye ve onun, Avrupa'lı sanatçılara bunca yararı dokunan, doğayı kendine göre yorumlama, en ufak ayrıntısına kadar gözlemleme yöntemine borçluyuz."(1)

Bütün bunlar müzik alanında da gerçekleşti. Sanat, yeryüzünün gerçeklerini, *insan gerçeğini* anlatır oldu. 14. Yüzyılın başlarında Fransız besteci ve müzik yazarı Johannes de Grecheo, Paris'in müzik yaşamını anlatırken şarkıları ve oyun havalarıyla halk müziğini kilise müziğinin yanı sıra incelemeyi göze almıştı.

Bu gelişmeler karşısında Kilise direniyordu. "1324'de yayınladığı ünlü bildiride Papa Johannes XXI. yapmacık ritmleri, yeni ezgileri, müzik yazısını (notayı), çabuk tempoları, süslemeleri, susma'ları, çokseslileği ve 'ileri' okulun dindışı havalarını beğenmediğini, dinine bağlı olanların bozulması ve zehirlenmesinin hep bundan ileri geldiğini öne sürdü.

Bu beğenilmeyen ileri'ler kimlerdi? Ne gibi şeyler *ileri* sayılıyordu? Burası o denli açık değildir. *Yeni* ve *ileri* kavramları, hem saldıranlar, hem karşı koyanlarca güvenilir sağlam birer destek olamaz; *ileri* derken, Papa'nın aklına kim gelmişti? Süre kalıplarının baskısından kurtulup neredeyse uzun havaya benzer bir çoksesliliklе yazan Petrus de Croce mi? Yoksa, yazı bakımından çok daha sıkı olan, dahası, *ars antiqua*'nın *ordines*'lerine uyup geri dönen Fransız Philippe de Vitry mi?

Oysa Petrarca'nın *çağımızın en büyük şairi* dediği Philippe de Vitry (1325'lerde bile) kilise makamlarının değişmezliğini tanımasıyla, müziğinde o çağ için ileri sayılan üçlü ve altılıları, bir başka ilerici besteci Johannes de Grocheo'ya kulağa sert geliyor dedirtecek kadar bol kullanmasıyla tanınmış ve 14. yüzyılın başında en büyük etkiyi yapmış bestecilerden biriydi."(2)

(1) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü. Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 161.
(2) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 67.

FRANSA'DA ARS NOVA

Ars nova (yeni sanat, ya da yeni teknik) terimi ilkin Fransız şair, besteci ve din adamı Vitry tarafından kullanılmıştır. Terim, Fransa'da 14. yüzyılın ilk yarısında gelişen müzik stilini tanımlamak amacıyla ortaya atılmıştır. Başka bir Fransız, Johan des Murs, 1321 yılında *Ars nove musice* (Yeni Müzik Sanatı)nı yazmıştır. Öte yandan Felemenkli teorisyen Liége'li Jacob, *Speculum musicae* adlı yapıtında (1325), 13. yüzyıl müziğini eski sanat, bu yüzyılın sonlarındaki gelişmeyi ise *modern* olarak tanımlamıştır.

14. Yüzyılın bestecileri "kutsal" müziğe sıcak bakmamışlar, Motet'in hızla dindışı yöne kaymasını sağlamışlardır. Bir din adamı olan ve Meaux piskoposluğu yapan Vitry'nin üç sesli motetleri, çağın bestecilerini derinden etkilemiştir. Ünlü bestecinin kontrpuan oyunlarını içeren buluşlarından biri de "izoritm" (eşit ritmlilik)dir. Bu yöntem, melodi boyunca, değişmeyen bir sıra içinde, bir uzun, bir kısa değerler kalıbının yinelenmesidir.

İzoritmik tekniğini Guillaume Machaut daha da ileri götürmüştür: Fransız din adamı, ozan ve besteci Machaut (Maşo okunur), Champagne bölgesinde 1300 yılı dolayında doğdu, 1377'de öldü. Dinbilim öğrenimi yaptıktan sonra, üç ayrı kralın sarayında hizmet verdi. Günümüze çok sayıda eseri kalan (Oransay'a göre 142 yaratı) Machaut, *ballades*'lar, *rondeaux*'lar, *chanson*'lar, *chansons balladés*'ler, *virelais*'ler ve oda müziği parçaları besteleyerek büyük bir ün kazandı. Dinsel alanda çok sayıda *Motet* ve parlak bir *Missa* yazmıştır. "Yazılış tarihi belli olmayan bu Missa, eskiye dönük, eşit -ritm (izoritmik) çalışmalı motet yazısıyla tek bir kalemden çıkan ilk tam Missa'dır."(3) *ÖRNEK 20A* (*)

ÇOKSESLİKTE BİR YÖNTEM: KANON

14. Yüzyıl müziğinin ars nova adını almasını hakeden başlıca tarafı, Motet, Missa ve Conductus'larda gösterdiği gelişmedir. Bunun yanı sıra, dindışı müzik çeşitlerinde kullanılan tekniklerden biri, Latince "rotendellus" olarak adlandırılan *"Kanon*'dur. "Grocheo bunu *bir çember gibi, başladığı yere dönen* diye tanımlıyor. Bildiğimiz *row, row, row, your boat* şarkısı, ya da bütün dünyanın bildiği *Fréres Jaeques* (Türkiye'de *bekçi baba, bekçi baba, nerdesin?*) gibi. Biz müzikçiler buna *kanon* deriz, halk dilindeki adı *rondo*'dur.

Dört ses, dört ölçülük bir ezgiyi söyler durur. Her biri, birer ölçülük arayla girerler. Armoni ve kontrpuan yönünden dört ölçü de uyumlu olduğu için bu kolayca yapılabilir.

(...) Böyle halk arasında söylenen kanon biçiminden, Fransızlar 14. yüzyılın en şaşkınlık veren türlerinden birini, *chace*'ı ortaya çıkardılar. İtalyanlar da benzeri *cacia* ile Fransızları izlediler.

Chase, (şas okunur), sesdeş bir kanondur (sesdeş kanon: seslerin birbirini eşit ses yüksekliğinden ve eşit tondan izlemesi). Bunda iki ses en az dört ölçülük bir aralıkla birbiri ardı sıra giderler. Ancak, *çember gibi geri dönmeksizin* sürer giderler.

Adında gene *av* anlamı bulunan İtalyan *caccia*'sı da benzer kalıptadır. Ancak bir bas gibi kullanılan uzun seslerle çalgısal bir *pes*'i vardır.

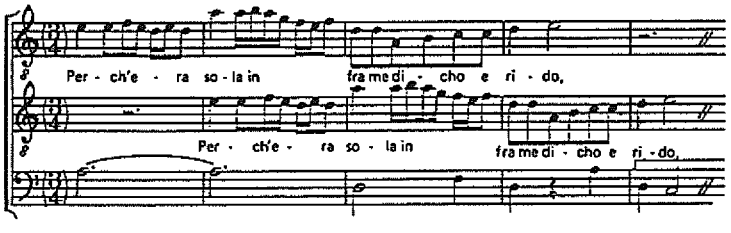
Bu düz kanonların hem sözleri, hem ezgileri, o çağın beğenisi içinde doğal bir yapıdaydı. Çok ölçülü ve canlı bir yolla av ve balık tutma gibi sporları en ince ay-

(3) Sachs, a.g.y. sayfa 71.
(*) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 218.

ÖRNEK 20



A Guillaume de Machaut: Eşit ritmli (izoritmik) ilk Missa



B M. Piero: "Caccia"

rıntılarına kadar tanımlıyor, yaygın sahnelerini, pazar yerlerini alışveriş konuşmalarıyla veriyor, sokak satıcıların bağrışlarını canlandırıyordu.

(...) *Caccia,* Son Ortaçağ'daki devrimci değişimlerin bir örneğidir. Yerel sanatın, halk sanatının yayılmaya başlamasıyla ritmin, ritm kalıplarının cenderesinden kurtulduğunu görüyoruz. Ritm anlayışının hızla gelişmesiyle nerdeyse bugünkü özgürlüğe ve anlatım gücüne erişildiğini, ileri ve incelmiş bir anlayışa varıldığını gözlüyoruz. Bu kurtuluşla birlikte gelen bir olay da, İtalyan görüşünün *Gotik* dünya görüşünden silkinip kurtulmasıdır"(4)

Bir Caccia örneği, *ÖRNEK 20B*'de verilmiştir:(5) Magister Piero, "Chon brachi assai".

İTALYAN TRECENTO MÜZİĞİ

Müzik tarihinde özellikli bir yeri olan Francesko Landini, 1325 yılında Floransa yakınındaki Fiesole'de doğdu ve 1397'de Floransa'da öldü. Genç yaşta gözlerini kaybetti. Bestecilik ve çalgıcılığa yöneldi. Lavta, gitar, flüt ve org çalgılarının ustası oldu. Döneminde portatif org'un virtüozuydu. Müzikseverlerin büyük ilgisini gördü, çok sevildi. *Poeta laureatus* nişanını aldı. "Francesko degli organi" olarak ün saldı, Floransa'da Lorenzo Kilisesi'ne orgçu olarak atandı. *Ars nova*'nın ustası olarak sivrildi. 14. Yüzyıl İtalyan müziğinden günümüze kalan yapıtların önemli kısmı onundur.

Landini'nin bıraktığı yapıtlar çoğunlukla dindışıdır. Caccia, ballate ve madrigal'ler bestelemiştir. *ÖRNEK 21A.*(6)

14. Yüzyıl İtalyan Trecento müziğinde caccia, ballate ve madrigal, müziğe yeni bir soluk getirmiştir. "Madrigal"in terim olarak nereden geldiği bilinmiyor.

"Madrigal'in biçimi genel olarak üçer dizelik iki ya da üç öbektir. Her öbekte eşit ezgi kullanılır. Eser bir *ritornello* ile biter. Yeni bir ezgi ve değişik bir ritm kullanan bu ritornello bir dönderme değil, daha çok aykırı bir ezgiydi.

Madrigal müziği iki ya da üç sesli yazılırdı. Üst partide bağımsız koloraturlar bulunur, iki eşlik partisi bir uygu, bir armoni anlayışı içinde çalgılarla seslendirilirdi. Bu ilk madrigal, 16. yüzyılın madrigaliyle karıştırılmamalıdır.

(...) Bütün bu müzik biçimleri, okuryazarların çalıp söyleyebileceği bir çeşit oda müziğiydi. El yazması kopyaların bolluğu bunu gösteriyor."(7)

İtalyan'lar müzik yazısına da yenilik getirmişlerdir. *Brevis* birimi İtalyan teorisyenler tarafından yeniden değerlendirilmiştir. *ÖRNEK 21B* (8)

Erkek sesi üzerine kurulu çalgı eşlikli şarkı sanatı, armonik berraklığı ile akılcı bir sanat zenginliğini sergilemiştir. Trecento şarkı sanatının öncüleri kuzey İtalya'daki aristokrat ailelerdi. 1350 yılları dolayında ön planda gözüken bu soylu aileler şöyle sıralanabilir: *Mailand:* Visconti Senyörleri (Luchiano ve Giovanni) ve Sforza. *Verona:* Della Scala ailesi (Alberto ve Mastino II). *Mantua:* Gonzagas'lar. *Padua:* Scaligheri ve Carrari'ler. *Modena* ve *Ferrara:* d'Este ailesi. (Bu soylu kişi-

(4) Sachs, a.gy., sayfa 68-69.
(5) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 220.
(6) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 222.
(7) Sachs, a.g.y. sayfa 71.
(8) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 220.

ÖRNEK 21



A F. Landini: Ballata



B Brevis'in İtalya'da bölünüşü

ler öncelikle Petrarca'nın (1304-1374), Boccaccio'nun (1313-1375) ve Sacchetti'nin (1335-1400) şiirlerini bestelemişlerdir.(9)

"Trecento müzik" kapsamında, 14. yüzyılda yaşamış ikincil besteciler şunlardır: Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia, Donato de Florentia, Vincenzo da Rimini, Piero di Firenze, Gherradello de Florentia.

Trecento ana türlerinden 178 Madrigal, 26 Caccia ve 420 Ballata günümüze kalmıştır.(10)

MUSİCA FİCTA

Özellikle Fransa ve İtalya'da gelişen 14. yüzyıl çoksesli müziği, kilise makamlarının *diatonik* (tam ses aralıklı dizi) kalıplarını parçalamıştır. *Musica ficta* makamlara yeni bemol ve diyezlerin girmesi anlayışıdır.

Dindışı müziğin kilise müziğini giderek etkilemesinden ötürü, bu kaçınılmaz bir sonuçtu. Ancak üst düzey kilise yetkilileri bu müdahaleye direniyor ve *musica ficta*'ya *musica falsa* (yanlış müzik) diyorlardı.

"Şurası bir gerçek ki, güzellik yüzünden ya da gereklilik yüzünden yeni bemol ve diyezlerin girmesi demek olan musica ficta ya da musica falsa'nın tohumlarını birinci ve beşinci makamlarda LA sesinden sonra Sİ'yi bemol yapan kilisenin yine kendinde buluyoruz."(11)

Espiri gibi gözüken bu saptama, gerçeğin ta kendisiydi: "Daha erken ortaçağ'da, Yunan ve Bizans makamları üzerinde oynanmıştır. Bütün sorun, *şeytan aralığı* denen FA-Sİ aralığından doğuyordu. Ortaçağ müzikçilerinin pek çekindikleri ve bu nedenle *Diabolus in musica* (müzik şeytanı) adını verdikleri *FA-Sİ artık dörtlüsün*den kurtulmak için zorlama bazı yollar denemişlerdir. Şimdi 14. yüzyıla gelindiğinde, yeni müdahalelerden şikâyet etmenin anlamı yoktur. Çünkü "Sİ bemol ve Mİ bemol'le FA diyez ve DO diyez'in ardarda üç büyük ikiliden kaçınmak için benimsenmesi de 13. yüzyıldan kalmadır. (FA-Sİ bekar aralığı için yapıldığı gibi).

(...) 14. Yüzyılda *musica falsa* (yanlış müzik), Philippe de Vitry'nin güvenle belirttiği gibi, *musica vera et necesseria* (gerçek ve gerekli müzik) durumuna gelmişti. Bu müzik, ezgi bakımından pek kesin bir sonuca varmamışsa da, kontrpuan ve armoni bakımından su götürmez bir ilke sağlamlığını kazanmıştır. Önemli kurallardan bazıları şunlardı:

1. Seslerin yürüyüşünden doğma eksik beşli, sekizli ve onikililer tam aralıklara gitmeli.

2. Beşliye giden üçlüler, sekizliye giden altılılar büyük olmalı.

3. Sesdeşlere giden üçlüler küçük olmalı."(12)

14. YÜZYILDA ÇALGI MÜZİĞİ

İtalyan *Ars nova* eserleri sadece ses müziği değildi. Çalgılar eşlik ederdi. Ancak hangi eserlerin ne şekilde seslendirileceği hakkında bilgi yoktur. Yine de eser-

(9) H.Husman, Die mittelalterliche Mehrstimmigkelt, Köln 1955.
(10) H.Husman, a.g.y. sayfa 167.
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 76.
(12) Sachs, a.g.y. sayfa 77.

lerin analizinden bunların tümüyle çalgılara bırakıldığı, ya da çalgılarla ses müziği arasında bölündüğü anlaşılmaktadır. Çalgı ve ses müziği birlikte olduğu zaman, çalgılar ses müziğini destekler ve baştan sona eşlik ederdi. Ses müziği ile çalgı müziği arasında nöbetleşme yoktu.

Çalgı müziği sadece oyun havalarında yer alıyordu.

"Estampie, ağırbaşlı, 12/8'lik akıcı bir oyun havası; dört ya da beş periyodu, *punckti*'si, ikişer kez çalınır, birincide yarım kalış, ikincide tam kalış yapılır.

Saltarello, canlı, oynak, ya üç zamanlı (İtalya'da), ya da iki zamanlı (Almanya'da): ölçü önceli ya da öncesiz bir oyun havasıdır.

Trotto, iki zamanlı bir *ballata* biçimidir.

14. Yüzyıla özgü o birden yön değişimi, Erken Ortaçağ'ın yatay, çok sesli yazısından, dikey, armonisel bir müzik anlayışına geçiş, klavyeli çalgıların ortaya çıkmasıyla da kesin belli oluyor. Çünkü klavyeli çalgılar, renkleri ayrı olmayan en az iki sesin birlikte çalınması gereksinimini karşılar ve doğrular. Bu çeşit birlikte çalmadan dikey uygular ergeç doğacaktı. Başka bir deyişle, birlikte işitilen seslerin birbirine kaynaşması, ancak bu yeni kaynaşma kavramını hoşgörecek bir çağda istenebilir ve aranabilirdi.

Piyanonun atası klavyeli telli çalgılar, 14. yüzyılın başında gelişme yolunda org'un ardından geldiler. Fransız Jean de Muris'nin 1323'de yazdığı söylenen *Musica speculative* adlı eserinden bunların çeşitlerinden söz edilmektedir. On dokuz telli klavikord ile kuyruklu piyano biçiminde, herhalde mızraplı başka bir telli çalgının (bu da çembalo olmalı) adı geçmektedir.

Klavikord, tam olarak çevirirsek (dokunulan tek tel demektir), üç ayak uzunluğunda, bir ayak derinliğinde, dikdörtgen biçiminde bir kasa içine sağdan sola gerilmiş maden telli bir çalgıydı. Her dokunağın arka ucunda dik duran bir maden çıkıntı vardı. Dokunağa basıldığı zaman bu çıkıntı hafifçe tele değer, böylece güçsüz ama etkili bir tını duyulurdu. Bu tını, Almanların sonradan *Bebung* dedikleri, kemanda titretmeye benzer bir vibrato ile daha da etkili kılınabilirdi. Dokunağın titretilmesi tel üzerinde gerilimin azaltılıp çoğaltılması demekti. Buna karşılık, çembaloda ve benzerlerinde, dikey bir tahta parçası üzerine gevşekçe bir mızrap parçacığının tellere dokunması ile ses çıkıyordu.

Jean de Muris'nin telli klavyeli çalgılardan ilk olarak bahsettiği Musica speculativa adlı kitabında 1323'de yazılmış ilk tablaturaları görüyoruz, (British Museum'da bulunan bir el yazması: Robertsbridge Codex, c 1325). Bunlar *motet* ve *estampies*'lerin klavyeli çalgılar için yazılmış tablaturalarıdır. Doğaldır ki, klavyeli çalgının seçimi, klavikord mu, virginal mi, org mu olacağı çalgıcıya bırakılmıştı.

Tam dört yüz yıl boyunca, Bach çağına kadar, Kuzey Orgu için yazılmış parçalar, telli klavyeli çalgılarla da çalınırdı. Bunda olmayacak birşey yoktu; çünkü, birden geliştiği 14. yüzyıldan beri kazandığı kolaylık yanında orgun, renk bakımından da öteki klavyeli çalgılara göre üstünlüğü vardı. Bu yüzyılın sonuna varmadan, iki klavyeli ve ayaklı klavyeli orglar görülmeye başladı. Bundan başka, orga özgü solo düğmelerin ilk kez ortaya çıktığını da görüyoruz. Eski tek renkli karma sesler yerine *flüt*'ler, *trompet*'ler gibi. Guillaume de Machault, kendi çağındaki orgu (kuzey orgunu) haklı olarak 'bütün çalgıların başı' diye anlatmıştır.

Ayaklıların ortaya çıkması, bütün hareketli çağlarda olduğu gibi, bestecilerin kalın sesler alanına verdiği özel önemi göstermektedir. Buna benzer bir eğilimi,

bas shawm'ların (günümüzdeki bariton obualar gibi) 1376 yılı dolayında yeni bir çalgı olarak ortaya çıkmasıyla da gözlüyoruz."(13)

ORTAÇAĞ ÇALGILARI

Erken ortaçağ döneminde, özellikle Hristiyanlığın ilk çıkışında, "putperest çalgısı" olduğu gerekçesiyle Antik dönemin başlıca telli ve üflemeli çalgıları terkedilmiş, yasaklanmıştır. Bu tutum, 8. yüzyıldan başlayarak yumuşamış ve çalgı çeşiti giderek artmıştır.

Telli Çalgılar:

Arp, Romanesk dönemde yeniden değerlendirilmiştir. 14. Yüzyılda ince ve uzun Gotik biçimine kavuşmuştur. *ÖRNEK 22A* ve *B.*

Lir ve Kitara gibi çalgılar, Antik Çağ'daki biçimlerini değiştirerek yeniden kullanılmıştır. *ÖRNEK 22C.*

7. - 9. yüzyıllar arasında *cythara teutonica* adında üç telli bir çalgı yapılmış, 9. yüzyılda özellikle İrlanda'da Bard'ların kullandığı *Crotta* adında yaylı bir çalgı geliştirilmiştir *ÖRNEK 22D.*

Antik dönemin psalterium'u 9. yüzyıldan başlayarak kullanılmıştır. Bunların "rebab" benzeri olanları yay ile çalınırdı.

Lavta da 10. yüzyılda Ortaçağ çalgıları arasına katılmıştır. *ÖRNEK 22G.*

Ortaçağın ünlü çalgısı *viella* (Viyolanın atası) 11. yüzyıldan başlayarak yaygınlık kazanmıştır. (Troubadour ve Trouvers'lerin başlıca çalgısıydı). *ÖRNEK 22H.*

9. Yüzyılda *organistrum* adlı büyük bir çalgı icadedildi. Uzunluğu 180 cm.'i bulan bu çalgı başlangıçta üç telliyken sonraları 6 telli oldu. Çevrilerek çalınan organistrum iki kişi tarafından kullanılırdı. Tantiaga de Compostela'nın yaptığı bu iki kişilik döner telli çalgı uzun yaşamadı. *ÖRNEK 22L.*

Landini'nin çok sevdiği *portatif org,* 13. yüzyıldan başlayarak kullanılmıştır. *ÖRNEK 22J.*

Monochord, klavyeli çalgı clavichord'un atasıdır. *ÖRNEK 22K.*

Üflemeli çalgılar:

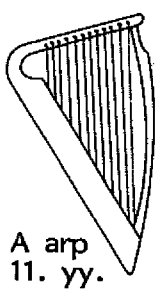
Roma'lıların ünlü *cornu*'su, 9. yüzyıldan başlayarak küçük bir doğal boynuz olarak kullanılmıştır. Sonraları metalden yapılıyordu: Sürek avında kullanıldığı gibi, Alman ülkelerindeki posta işletmesinin sembolü olarak kalmıştır.

Roma'lıların "tuba" dedikleri trompet, Ortaçağda az kullanılmıştır ama son dönemde trombon'la birlikte vardı. Trompetler çeşitli adlar taşımasına rağmen, iki grupta toplanabilir: Askeri borular ve *clarion, gréle, claronceau* gibi tiz sesli borular.

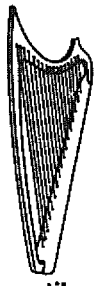
Ortaçağda çalgıların en az değişeni vurma çalgılardır. Günümüzde kullanılan vurma çalgılara 13. yüzyıldan başlayarak rastlanır. Trampet ve tamburin'ler pek az değişmiştir. Büyük savaş davulları, Fransa'da Calai'nin kuşatılmasından sonra kullanılmıştır. Daha önceleri küçük çıngıraklarla süslü davullar vardı. Haçlı Seferleri'ne katılanların Avrupa'ya taşıdığı nakkare'ler, 11. yüzyıla kadar kullanılan dümbeleklerin yerini almıştır. Ziller, çelik üçgen'ler ve çıngıraklar, el ya da ayakla çalınan çalpara'lar ilkçağ'dan beri biçim değiştirmemişlerdir.

(13) Sachs, a.g.y. sayfa 72-73.

ÖRNEK 22



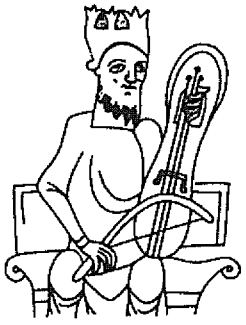
A arp
11. yy.



B gotik
arp 14. yy.



C lir



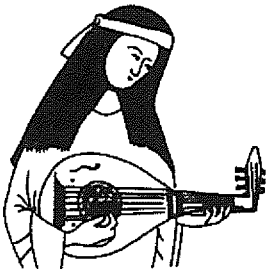
D crotta



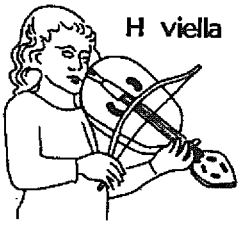
E psalterium



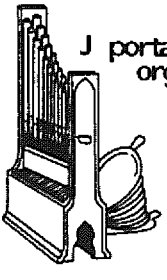
F lavta (rebab tip)



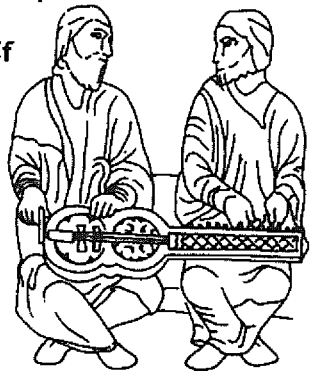
G lavta

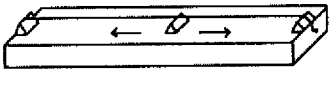


H viella



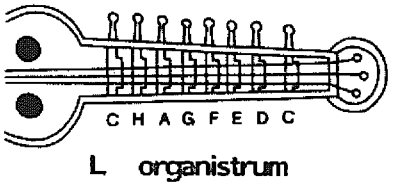
J portatif
org







K monokord



L organistrum

IX. BÖLÜM

GÜN IŞIYOR: ORTAÇAĞ'DAN RÖNESANS'A
(1400 - 1460)

TARİH

1380 İngiliz astronom, matematikçi ve besteci Dunstable'in doğumu.
1400 (yaklaşık), Burgonya'lı besteci Binchois'nın doğumu.
1400 (yaklaşık), Burgonya'lı besteci Dufay'nin doğumu.
1417 Jeanne d'Arc'ın yakılması.
1436 Dufay'nin *Nuper rosarum flores* yapıtının kilise tarafından onayı.
1453 Bizans'ın yıkılışı, İstanbul'un Türkler tarafından ele geçirilmesi.
1453 Avrupa'da "Yüzyıl Savaşları"nın sona ermesi.
1454 Gutenberg'in (1398-1468), baskı makinasını icadı.
1474 Dufay'nin ölümü.

15. Yüzyılın ilk yarısı, müzikte Ortaçağ'dan Rönesans'a geçiş dönemidir. Özellikle ilk 50 yıl, dolu anlamıyla *Rönesans Müziği*'ni temsil etmez.

Burgonya'lı ünlü besteci Dufay (Düfeyi okunur), yaşadığı 1400-1474 yılları arasındaki eserleriyle Gotik dönemi aşmış ve Rönesans müziğini temellendirenlerden biri olmuştur.

Rönesans (Fransızcası Reinaissance) ne zaman başlamıştır?

Çağları kesin biçimde ayıran zaman sınırlarını belirlemek güçtür. Ortaçağ'ı Yeniçağ'dan ayıran belli bir tarih üzerinde çok durulmuş, ama doyurucu bir cevap bulunamamıştır. Yıl belirlemesi bakımından şu önemli tarihsel olaylar Yeniçağ'ın başlangıcı olarak saptanmıştır: 1453 (Türklerin İstanbul'u alması), 1492 (Kolomb'un Amerika'ya yelken açması), 1517 (Reformasyonun başlaması). Ancak bu yıllar, çağ dönüşümünü değil, dönüşümün adını koymak için ele alınan simgesel olayları belirler.

"Tarihte yeni, için için olgunlaşan bir hazırlanışın yemişidir. Hele kültür tarihinin enerjisi, örneğin bir siyasal tarihe göre, çok daha sürekli, çok daha dayanıklıdır. Bir devlet, hiç olmazsa dışardan bakıldığında, belli bir yılda yıkılıp ortadan çekilebilir; ama geçmiş, aşılmış düşünceler anılarda daha uzun süre yaşamayı sürdürürler. Siyasi tarihte hiç de seyrek olmayan hızlı ve temelli devrimleri, kültür tarihinde pek bulamayız. Kültürde eski'den yeni'ye geçiş, ne de olsa, yavaş yavaş, derece derece olur. İşte bu yüzden kültür tarihinin dönemleri kesin olarak yıl sayılarıyla gösterilemiyor. Bu güçlük, Ortaçağ ile Yeniçağın sınırlarını ayırmada özellikle var; çünkü Rönesans'ta Avrupa kültürü her alanda temelden değişmiş olmasına

rağmen eski'nin bitip yeni'nin başladığı zaman noktasını bulmak pek güç. Nereye baksak, başka konularla karşılaştığımızı görürüz. Ortaçağ ile Yeniçağ kategorilerini ayrı ülkelere uygulamak istesek, başka sonuçlara varırız. Örneğin belli yıllarda İtalya'nın Rönesans'ta epey yol almasına karşılık, Fransa, Almanya ya da İngiltere'de henüz ilk kımıldanışları buluruz. Ayrı kültür alanlarında da durum böyle: Sanat ve bilimde yeni anlayış ve görüşler hızla gelişirken, ekonomik-politik yapıda belki de henüz ilk belirtiler görülmektedir. Üstelik, Eski ile Yeni'yi belirleyen kategorileri de bulmak bir sorun. Bu kategorileri şöyle ya da böyle seçtiğimize göre, zaman sınırı da değişir. Röesans'ın başlamasını zaman bakımından sınırlamada bu gibi güçlüklerle karşılaşıyoruz. Ama Rönesans'ı hazırlayan gelişmenin gözle görülür hale geldiği bir döneme inmeyi deneyebiliriz."(1)

15. Yüzyılın ilk yarısı, müzikte gerçek bir geçiş çağı olarak bilinir. Bu döneme Sachs "Dufay Çağı" demektedir.(2)

RÖNESANSIN İLK BASAMAKLARI

14. Yüzyılda Machaut'un dünyasından 15. yüzyılın ilk yarısında Dufay (Düfeyi) müziğine geçerken önemli bir İngiliz besteci üzerinde durmak gerekir: John Dunstable.

Astronom ve matematikçi yönüyle de tanınan Dunstable (doğumu 1380 dolayı, ölümü 1453), kendi adını taşıyan bir İngiliz kasabasında dünyaya gelmiştir. 1419-1440 yılları arasıda Hereford Katedrali'nde papaz, bilimadamı ve müzikçi olarak çalışmış, daha sonraki yıllarda nerede olduğu tarihin karanlıklarında kalmıştır.

"Dunstable ne Gotik, ne tam İngiliz'di. Yaşamını Fransa'da geçirmiş olduğu sıralarda günün son akımlarını, izoritmleri, yukarı seste süslemeli *cantus firmus*'ları öğrenmişti. Eserleri Avrupa'da büyük ün kazandı. Bunlar arasında izoritmli moteti *Veni creator spiritus* ile *O rosa bella* chanson'unu analım."(3)

Rönesans hareketinin öncü ülkesi sayılan İtalya, plastik sanatlar alanında (resim, heykel, mimarlık gibi), müziğe göre daha ileri gitmişti. Bu sanat dalları, İtalya'da öylesine bir rüzgâr yaratmıştı ki, Landini'den Palestrina'ya kadar 150 yıllık bir sürede, İtalyanlar müzik öncüsü çıkartamadı.

14. Yüzyıl sonuna kadar müzik geleneği özgün olan İtalyan'ların 15. yüzyıldaki boşluğunu Burgonya ve Felemenk'ten getirtilen besteciler doldurmuştur. "Bunlar, İtalyan Prenslerinin kiliselerinde çalışırken (Roma'nın, Venedik'in Floransa'nın), kendi ülkelerinin Gotik deyişlerini İtalyan Rönesansının beğenisine uydurdular."(4)

Bunların arasında Hugo de Lantins (doğum ve ölüm tarihleri bilinmiyor) ve Arnold de Lantins (15. yüzyılın ilk yarısı) sayılabilir. Birinci bestecinin 1421 yılında İtalya'da Theodore Palailogos'un düğünü için yazdığı mersiye *Tra quante regione* dizesiyle başlamaktadır.(5)

(1) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, dördüncü basım, sayfa 182.
(2) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965, sayfa 78.
(3) Sachs, a.g.y. sayfa 78.
(4) Sachs, a.g.y. sayfa 79.
(5) Gültekin Oransay, "Bağdarlar Geçidi", Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 36.

Hugo de Lantins ile akraba olduğu sanılan Arnold de Lantins'in de İtalya'da müzikçi olarak çalıştığı, 1431-1432 yıllarında Roma'daki Papalık Kapeli'nde şarkıcılık yaptığı bilinmektedir.(6)

Sachs, Burgonya ve Felemenk'ten getirtilen müzikçilerin fazla sayıda olmadığını, 1436 yılı dolayında, Roma Papalık Kilisesi'nde çalışan tam eğitim görmüş bu ünlü bestecilerin 9 kişi olduğunu, yüzyılın sonuna doğru ise sayılarının 24'e çıktığını belirtmektedir. Ayrıca, *Trent codice* adı verilen büyük derlemenin, bu dönemde dikilmiş büyük bir anıt olduğunu yazmaktadır: "Bu derleme önceleri Trent Katedrali'nde saklanırdı. Çağımızda bunun bir bölümü *Avusturya'daki Eski Müzik Anıtları* adıyla basılmıştır. 1500'den önce Avusturyalı bir müziksever papaz için yazılan bu yedi cilt, 15. yüzyılın bestecilerinden yetmiş kadarının iki bin parçasını içerir. Bunlar arasında Burgonya'dan gelip de yaratma güçlerini İtalya'ya adamış, karşılığında Rönesans duyuş ve düşünüşünü benimsemiş besteciler büyük bir yer tutar." (7)

Burgonya'lı besteci Gilles Binchois (Benşue okunur), 1400 yılı dolayında doğmuş, 1460'da ölmüştür. Gençliğinde askerlik mesleğini seçmiş, sonradan Kral "İyi Philippe"in hizmetinde müzikçi olarak çalışmıştır. Genellikle dindışı eserler yazarak Chanson'larıyla ün yapmıştır.

DUFAY

Guillaume Dufay (Düfeyi okunur), 1400 yılı dolayında Fransa-Felemenk sınırı yakınlarındaki Hainault'ta doğmuş, 1473'te Münih'te ölmüştür.

1409 Yılında, Kuzey Fransa'daki Cambrai Katedrali'nün ünlü çocuk korosuna girmiş, 1419-1426 arasında İtalya'nın Rimini ve Pesaro kentlerinde müzikçi olarak çalışmıştır. 1428 yılından 1437'ye kadar Roma Papalık Kilisesi'nde (arada iki yıllık bir kesinti vardır) en verimli yıllarını yaşamıştır. "Bu görevi sırasında kendi Gotik Kuzey deyişini İtalyan Rönesansı ruhuna uyguladı. Eserlerinde yapı kuruluşunu saklamayı İtalya ona öğretmiştir. Tıpkı, mimarların destek ve dayanakları gizlemeyi İtalya'dan öğrendikleri gibi, ezgilerinin köşeli çizgilerini yumuşatmayı, aydınlık belirli biçimler kullanmayı, dinlendirici üçlü ve altılı uyguları da İtalya'da öğrenmiştir. (Üç-beş ses yapısında bir uyguda, örneğin DO-Mİ-SOL'de temel ses en alttadır; altılı uygu bu uygunun birinci çevirmesidir: Mİ-SOL-DO gibi.)(8)

Dufay, çağının bütün müzik türlerinde eserler vermiş, bunlardan 150 dolayında bestesi Roma, Bologna ve Trieste kitaplıklarında bulunarak derlenmiş, 19 yüzyılın sonlarında Fransa, İngiltere, Almanya ve Felemenk'deki kitaplıklarda elyazması notaları bulunmuştur.

Bestecinin ilginç özellikleri arasında Torino Üniversitesi'nde hukuk öğrenimi yapması vardır. 1445'de, çocukluk döneminde koro üyesi olduğu Cambrai'ye yerleşmiş ve yaşamının son döneminde ününü genişleterek rahat bir yaşam sürmüştür.

Dufay, Mass'ları (Missa'ları) ile tarihteki yerini pekiştirmiştir. Missa'lar "bir halk ezgisinden ya da bir kilise ezgisinden alınır, tenor partisine yazılan uzun notalarla söylenir, böylece bütün Missa'nın her bölümünün bir belkemiği olurdu. (Bu gibi Missa'lara *cantus firmus* ya da Tenor Missa'ları denir.)

(6) Oransay, a.g.y. sayfa 37.
(7) Sachs, a.g.y. sayfa 79.
(8) Sachs, a.g.y. sayfa 80.

Bunu iyice anlayabilmek için eski Organum'a, ya da 13. yüzyılın motetine bakmamız gerekiyor. Ortaçağ çokseslilığı, dinsel ezgilerden, Gregorius şarkılarından çıkmış, giderek uygun kontrpuanlar bunlara katılmıştı. Bu biçimlerde kontrapuntal sesler değil, dinsel ezgiler temel öğelerdi. Bu temeldeki ikilik, Ortaçağ boyunca çoksesli yazı yazmanın yöntemini oluşturmuş, ancak değer verilen ses sonradan yer değiştirmiştir. Kontrpuan tenorda olsaydı müziğe daha yarar getirir, daha canlanırdı, daha esnekleşirdi. Ne var ki, ağırbaşlı, değişmez kilise ezgisinin desteğine tam ortaçağ'a yakışır bir anlayışla, bu ezginin söz götürmez egemenliğine, anlamlı varlığına gereksinme vardı.

Bu ikilem, 15. yüzyılda da aynı zorunluluğu taşımıştır. Burgonya'lı besteciler, İtalyan Rönesansı'nın ne denli etkisinde kalırsa kalsınlar, gene de kendi Kuzey Ortaçağ'larının değişmez bir parçasıydılar. Ancak, söz götürmez egemenlik artık yok olmuştu. Geride kalan, bu anlamlı varlıktan başka birşey değildi. Bununla birlikte, eski bildik çizgilerin, motiflerin yanında yeni yaratılmış motiflerin oyunundan duyulan tad, eskiyle yeninin yan yana gelişi, vermekle almak, kısacası o çağlardan beri çeşitleme biçimine duyulan ilgi, bu eski ezgilerin çokseslilik içinde yaşamasını sağlıyordu.

İşte bu bozulma sırasında, tinsel ezginin, *cantus firmus*'un yerini, *chanson*'ların, halk içine yayılmış bu ezgilerin almasından doğal bir şey olamazdı. Kaldı ki, 15. yüzyıl yeri ve göğü karıştırmaktan çok hoşlanırdı. Bu yüzden besteciler Missa'larını ve Motetlerini halk havalarının yerel ezgileri üzerine kurmaktan çekinmediler; tıpkı ressamların göklerin yaklaşılmaz kraliçesini, yumuşak ana-oğul yaptıkları gibi.

Bununla birlikte, Dufay zamanındaki Missa'lardan yalnız bir türünde, her bölüm içinde böyle halk havalarından alınmış bir *cantus firmus*'a başvurulmuştur. Halk havası yerine, her bölüme ve bölümün akışına uygun bir Gregorius ezgisi, yani Kyrie için bir Kyrie, Credo için bir Credo, Sanctus için bir Sanctus'un kullanıldığı bir tür vardı. Bu çeşite *missa choralis* ya da "düz şarkı missası" deniyordu.

Bütün bu çoksesli eserlerde ortaçağ'da olduğu gibi, partilerin eşit ses alanında olması yerine, bugünkü gibi inceden kalına doğru bir yayılma görüyoruz. Bunun bir sonucu da o zamanlara dek hiç ele alınmamış *bas sesi alanı*nın kazanılmış olmasıdır. Bunu yapan da, çağdaşlarının dediğine göre, bas sınırını Sol'den (Guido'ya göre Gamma) Fa anahtarındaki kalın Re'ye indiren Dufay'dir.

Orglar da hiç değilse kuzey ülkelerinde kendi gelişme yolunda yürüdüler: Çünkü 1430'lardan sonra orglara otuz ayaklık yeni ses boruları takıldığını görüyoruz. Böylece elde edilen ses, günümüz piyanosunun en kalın sesinden daha kalındır.

İtalya'da böyle bir şey yoktu. Kuzeydeki çok klavyeli, pedallı, zıt renkli, gökgürültülü gelişmeyi izleyecek yerde, İtalyan orglarında ince dengeli, sekizli karışımları, iki sekizlilik, üç sekizlilik, dört sekizlilik, dahası, beş sekizlilik karışımları, örneğin:

Do do do', sol, do" sol" do"'

kullanıldığını, çok kez de bunların birbirinden ayrılmadığını görüyoruz.

Ses müziği de insanı şaşırtacak denli ince alandadır. Bugün elimizdeki parçalardan ancak yüzde altısında gerçek bas sesleri kullanılmaktadır. Üstelik bütün erkek sesleri çok ince yazılmıştır.

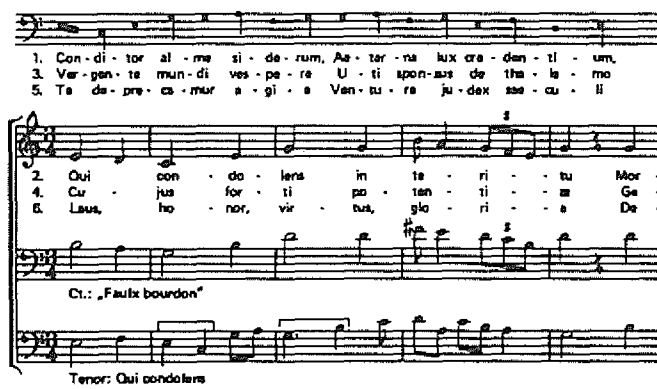
Binchois ve Dufay zamanındaki çoksesli eserlerin pek çoğu üç ses için yazılmıştır: Ezgisel bir *cantus* ya da discantus, bir *tenor* (ki bu da ezgiseldir), bir de ikisi arasında *contratenor,* ya da kısaca *contra* denen bütünüyle ezgi dışı bir partidir. Bu parti, iki dış parti arasında armoniyi doldurmak için sık sık atlayan, çoğu zaman tenorla kesim yapan bir partidir.

Bu yazıda çalgılar çok önemli bir yer tutuyordu. Ne var ki, hiçbir besteci çalgıları notada göstermiyordu. Atlayışlı contra partisi ses için uygun değildi. İki dış sesten biri ya da her ikisi, ya baştan sona, ya da arada sırada çalgılarla katlanıyor, ya da yalnızca çalgılarla çalınıyordu. Bu çağın beğenisi, resimde olduğu gibi, müzikte de kaygan alacalı renklerdi. O gün kullanılan çalgı birleşimlerini anlatan bir yazıya rastlamıyoruz, ama müzikli sahneleri gösteren resimlerde, partileri birbirinden ayırdedebilmek için, çalgıların ayrı türlerden seçilmiş olduğunu görüyoruz. Sık rastlanan bir bileşim, küçük ya da orta boyda bir Arp, Yaylı, beş telli bir Keman, omuza asılmış ve sağ elle çalınan, sol elle körüklenen bir portatif Org'dur.

Buna karşılık, dans müziğinde kullanılan çalgı toplulukları çok daha türdeşti, ağdaşıktı. Çünkü amaç çokseslilik elde etmek değildi. Çoğu zaman çalgıcılar *bassas danses*'lerini *saltarelli*'lerini ya da *pive*'lerini, iki Obua ve bir Trompetle çalardı. Trompetlerin uzun boruları, doğal seslerden başka sesleri çıkarmak için, Trombon gibi sürgülü, iç içe boruları vardı.

O çağda başlayan armonisel çokseslilige uyabilmek için kontrapuntal yazıyı bir yana bırakıp *fauxbourdon* ya da İngiliz'lerin dediği gibi, *faburdene*'e (Türkçe faburden) başvurulduğu, (özellikle dans müziğinde) bir gerçektir. İngiliz'lerin 12. ve 13. yüzyıllardaki *discant*'ları gibi, bu yöntem paralel üçlüler ve altılılarla söylemektir. Ancak, asıl ses incedeydi, orta ses bir dörtlü aşağıdan, kalın ses bir altılı aşağıdan söylerdi. Bugün elimizdeki fauxbourdon örnekleri İtalyan'dır ve 1430'lardan kalmadır. İngiltere'ye 1460'lardan sonra geçmiş olduğunu sanıyoruz."(9)

Dufay'den bir fauxbourdoun cümlesi örneği şöyledir:(10)



Sachs'ın yukardaki irdelemesi yazarın abartılı bir Dufay tutkunu olmasıyla açıklanamaz. Müziğin özüne inmeyi amaçlayan bu çaba, "Dufay Çağı"nın çoksesli

(9) Sachs, a.g.y. sayfa 80, 81, 82.
(10) dvt-Atlas zur Musik, Münih 1994, sayfa 236.

ÖRNEK 23

Guillaume Dufay, Agnus Dei



müzikteki bilinçli yeri dolayısıyla gerçekten çoşku verici bir müzik tarihi kavrayışının sergilenmesi olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca "Ortaçağ'dan kurtulmuş" bir müziğin, Yeniçağın sağlam ipuçlarını vermesi bakımından da Dufay önemle, dikkatle analiz edilmeye değer. Sachs'ın bu konudaki titiz yaklaşımı, öğretici bir açıklama kavrayışını sunmaktadır.

Burada bir noktayı özellikle belirtmek gerekir: Çokseslilik, "ikiseslilik" aşamasını pek yaşamamıştır. Geç Ortaçağ'ın çokseslilige geçmek konusundaki kıvranışı sırasında pek de önemi bulunmayan ikiseslilığı, bilinçli çokseslilığin örneği saymazsak, şu sonuç çıkartılabilir: Tekseslilikten üçseslilige geçilmiştir. Bu ayırdedici nokta, çokseslilik bilincinin verilmesi amacıyla yapılacak eğitsel çalışmalara da örnek olabilir. Çünkü çekirdek çokseslilik "üç ses"e dayanır.

Dufay müziğine ilişkin başka bir ayrıntıyı belirtmekte yarar vardır.

Bestecinin Ağnus Dei I'den "L'homme armé" adlı Missa'sı, dikkate değer özellikler içermektedir: *ÖRNEK 23.*(11)

"Bu eserdeki kelimelerin *tenor*'a uymadığı açıkça görülmektedir. Bu da eserin bir ya da daha fazla sayıda çalgı tarafından seslendirildiğinin bir işareti sayılabilir. Aynı durum, bas partisi için de geçerlidir. Bir noktada tenor'u taklideder. Bu iki ses, şarkıcılara bırakılmış olan manuscript (elyazması) fazla bir bilgi vermemektedir.22. ve 23. ölçülerdeki alto ve bas'ların ritmik yapısı kayda değer."(12)

MÜZİK YAZISINDA GELİŞMELER

15. Yüzyıl notasyon açısından (müzik yazısı açısından) önemli gelişmeler sergiler. Bu gelişimin başlıca nedeni teknolojideki yeniliklerdir:

"15. Yüzyılda pergament'ten kâğıda geçiş, o zamana kadar içleri dolu olarak yazılan notaların, gözleri açık biçimde yazılabilmesini getirmiştir. Böylece "Ölçülü Notasyon"'un *"Beyaz Ölçülü Notasyon"* olarak adlandırılan ikinci evresine geçilmiş oldu. Nota gözlerinin kapalı yazıldığı 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar olan evre, *"Siyah Mensural Notasyon"* (schwarze Mensuralnotation) olarak adlandırılır. Ancak, 1430 yıllarına rastlayan bu değişim öncesinde, henüz kullanılmayan semiminima, fusa ve semifusa gibi notaların gözleri bir süre daha kapalı yazıldı. Daha sonra bu notaların gözleri de açık yazılmak istendiğinde, minima ve semiminima'nın birbirine karışmasını önlemek amacıyla semiminima'ya çengel takıldı. Böylece, o zamana kadar fusa'dan başlayan tek çengel, semiminima'dan başlamış, dolayısıyla fusa ve semifusa'nın çengel sayıları da birer tane artmış odu.

Mensural nota yazısının gelişmesiyle birlikte, sesler arasındaki uzunluk-kısalık farkları oransal açıdan açıkça gösterilebilmişse de, bu oranlamalarda ele alınan birim sürenin değeri uzun bir süre saptanamamıştı. 1496 Yılında Franchino Gafori'nin (1451-1522), semibreve'nin dinlenmiş bir adamın nabzı değerinde olduğunu belirtmesiyle (yani MM 60-80), birim sürenin uzunluğu ilk kez saptanmış oldu."(13)

15. Yüzyılın müzik yazısındaki ilginç gelişme, "tabulatur" ile de açıklanabilir. Harf ve nota yazılarının aksine, tabulaturlar çalgı seslerini belirtmeyi amaçlamıştır.

(11) Grout-Palisca, A History of Western Music, Norton Edition, New York 1988, sayfa 194.
(12) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 193.
(13) A. Say, Müzik Ansiklopedisi, cilt 3, Adnan Atalay'ın hazırladığı "Müzik yazıları" maddesi, sayfa 897-898.

Seslerin çalgı üzerinde çıkarılacakları yerleri ve nasıl çıkarılacaklarını gösteren tabulaturlar (Latincesi tabula, tabilatura 'tabela'dan), bugün kullanmakta olduğumuz müzik yazısının tarihsel aşamalarından biri değil, müzik yazısının dışında gelişmiş (çok kez de müzik yazısıyla birlikte kullanılmış) başka bir yazı türüydü. "Nitekim, çalgı partilerinin tabulaturlarla yazmanın yaygın bir gelenek olduğu 18. yüzyıla kadar olan(*) dönemde, insan sesiyle söylenecek partiler müzik yazısıyla yazılıyor ve böylece, aynı eserin vokal olarak (sesle) söylenecek partilerinde müzik yazısı, çalgılarla çalınacak partilerinde ise tabulatur kullanılıyordu.

Ait olduğu çalgının türüne göre, *lavta tabulaturu, gitar tabulaturu, org tabulaturu* gibi türlere ayrılan tabulaturların en yaygını lavta için olanıydı.

Lavta tabulaturlarında alt alta çizilmiş (günümüz dizek çizgilerini andıran) paralel çizgiler lavtanın tellerini, bu çizgilerin üzerine yazılmış harf ya da rakamlar çalgıcının parmak basacağı perdeleri, bu harf ya da rakamların üzerine konulmuş gözsüz nota kuyrukları ya da olağan notalar ise seslerin süresini gösteriyordu.

Harflerin ya da rakamların altına konulan noktalar, genellikle çalış özellikleriyle ilgiliydi.

Basılı kaynaklarda rastlanan lavta tabulaturunun en eski tarihlisi İtalyan lavta tabulaturudur(1507):



İtalyan, İngiliz ve Fransız org tabulaturları ise (günümüz piyano yazısında olduğu gibi) çift dizek üzerinde yazılıyordu.

Tabulaturlar, vokal ya da çalgısal ayrımı yapılmaksızın tüm partilerin bugünkü müzik yazısıyla yazılmaya başlandığı 18. yüzyıldan itibaren kullanımdan düşüp tarihsel müzik yazısı haline gelmişse de, çalgı partilerini tabulaturlarda gösterme geleneği özellikle gitar, zither, akordeon ve ukulele gibi çalgılarda (bir kendi kendine öğrenim yöntemi olarak) bugün de yer yer sürdürülmektedir: Örneğin Flamenco Gitar Metodu".(14)

(*) Sachs'ın belirttiğine göre, Bach zamanında bile kullanılıyordu. Hatta Bach yazının kolaylığına kapılarak tabulatura ile yazıyordu.

(14) A.Say, a.g.y. Adnan Atalay'ın "Müzik Yazıları" başlıklı maddesinden, sayfa 900.

ÇALGILARIN GELİŞİMİ

Tabulatur yazısının ortaya çıkışı, çalgıların ve çalgı sanatının geliştiğini gösterir. Çalgıların çeşitlenmesi ve çalgıda seslendirme ustalığı, çalgı yapımına yeni kapılar açmıştır. Çalgı yapımına gösterilen "ilginin en büyük örneği, Zwolle'li (Hollanda'da) Henry Arnout'nun resimli bir çalgı yapım kitabıdır. Bu kitap *Bibliothéque Nationale de Paris*'de bulunmaktadır ve 1440'larda yazılmıştır.

Bu çağdaki klavikordların ve virginallerin bir sekizlisi içinde yalnız üç tane yarım ses vardı: RE ve FA makamlarında, değişen ses olarak Si bemol *(una nota super la)* SOL tonunun çekimli sesi FA diyez ve RE tonunun DO diyezi. Bunun yanında bazı orgların bugünkü gibi beş yarım sesi olduğunu da görüyoruz. Buna örnek, Ghent'te van Eyck'in mezarı başındaki Santa Cecilia orgudur.

İster tamam olsun ister olmasın, siyah tuşlar ancak kendilerinden sonra gelecek notalarla ilgili olarak düzenleniyordu; öteki tonlar içindeki durumlarına göre değil. Aldıkları addan da anlaşıldığına göre (semitonia deniyordu), daha küçük olmalarına ve kenarda durmalarına göre bunların ancak geçici işlevleri olduğunu, kendi başlarına birer dizi meydana getiremeyeceklerini görüyoruz. Kaldı ki beyaz tuşlar bile herkesin benimseyeceği bir düzende değildi."(15)

FELEMENKLİ BESTECİLERİN KATKILARI

Müzikte öncülük, yüzyıllar içinde bir ülkeden başka bir ülkenin eline geçmiştir. Rönesans'ta öncüler genelde Felemenk'lilerdi (bu dönemde Felemenk sözünden, Belçika, Hollanda ve kuzey Fransa'yı kapsayan bölge anlaşılırdı).

Önemi açısından 15. yüzyıl Felemenk müziği, Felemenk resmi gibi, büyük bir çıkış yapmıştı. Sanat tarihi, bu yüzyılın Felemenkli ressamlarına özel bir önem verir. Bunların en dikkate değer olanı, Jan van Eyck'dir (1390-1441).

Van Eyck, "gerçekliğin ele geçirilmesi uğrunda, en ufak bir ayrıntıyı bile o denli bir sabırla resmediyordu ki, atların yelelerindeki kılları veya atlıların giysilerindeki kürkten süslerin tüylerini sayabiliriz nerdeyse".(16)

Felemenk'li besteciler de müziklerini matematik alıştırmaları yapar gibi inceden inceye hesaplamışlardır. Kontrpuan oyunlarıyla (ezgiye karşı ezgi yürütmek sanatıyla) örülü eserlerindeki ince hesaplar, sonraki yüzyılların çoksesli müziğinde geniş bir verim sağlamıştır.

Cantus firmus (üzerine başka kısımlar yazılan melodiler bütünü) onların elinde malzeme değiştirmiştir: Kilise melodileri yerine halk müziği. Dinsel karakter bozulmasa bile, eski dinsel temaların yerine halk müziğini sokmak hem yeni bir adımdı, hem de bu sayede eski halk türküleri hakkında bugün bilgi sahibi olmamıza yardım etmiştir.

Böylece, *gerçekliğin ele geçirilmesi* ve *yaşanan'ın gündeme getirilmesi* ile Rönesans Çağı'nın ilk dönemi, sanat tarihindeki atılımcı yerini almıştır.

(15) Sachs, a.g.y. sayfa 83.
(16) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 178.

X. BÖLÜM

RÖNESANS COŞKUSU
(1460 - 1490)

MÜZİKTE RÖNESANS DÖNEMLERİ

Kesin çizgilerle olmasa bile, Rönesans Müziği şu dönemlere ayrılabilir:

1. 1420-1460 Dunstable, Dufay, Binchois ve ötekiler.
2. 1460-1490 Ockeghem, Obrecht, vb.
3. 1490-1520 Josquin, Isaak, Mouton.
4. 1520-1560 Willaert, Gombert, Clemens non Papa, Jannequin.
5. 1560-1600 A. Gabrieli, de Monte, Lasso, Palestrina vb.

Son bir grup müzikçi ise Barok Çağı hazırlamıştır: G. Gabrieli, Sweelinck, Gastoldi, Gesualdo, Marenzio, Monteverdi.

Bu müzik dönemlerinin merkezleri şunlardır:

Cambrai (Dufay), *Paris* (Ockeghem, Mouton), *Venedik* (Willaert, A. ve G. Gabrieli), *Münih* (Lasso), *Roma* (Palestrina).

TARİH

1424 Ockeghem'in doğumu.
1440 (yaklaşık) Jasquin des Pres'nin doğumu.
1441 Felemenk'li ressam van Eyck'in ölümü.
1446 Ressam Sandro Botticelli'nin doğumu.
1459 Floransa'da Platon Akademisi'nin kurulması.
1476 Basımcı Hahn tarafından Roma'da ilk nota basımı.
1478 Hümanizmi ve sanatı destekleyen Medici ailesinin Floransa kent/devletini yönetmeye başlaması.
1492 Kristof Kolomb'un *Amerika* kıtasına ayak basması.
1496 Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* tablosu.
1496 Franchino Gaffurio'nun *Practica musice*'i yazması.
1497 Ockeghem'in ölümü.

RÖNESANS DÜŞÜNCESİ

Rönesans, Avrupa düşüncesinin iki büyük çağı arasındaki köprüdür. İçinde bulunduğumuz çağın girişi ve ilk basamağıdır. Fransızca bir sözcük olan Renaissance "yeniden doğuş" demektir. "Bu adlandırma çok yerindedir, çünkü bu dönem

Avrupa kültürünün gelişmesinde, gerçekten de baştan aşağı bir yeniden doğmadır. Rönesans deyimi, *dar* anlamında Antikçağ üzerindeki incelemelerin yenilenmesi, yeniden doğması demektir. Ama bu, Rönesans'ın ancak bir yönüdür. Çünkü burada yeniden ortaya çıkan sadece bu incelemeler olmayıp, çok daha geniş, çok daha temelli olan bir şeydir: Bu da İlkçağ ile Ortaçağ'ın vardığı sonuçların büsbütün yeni bir biçimde görünmesi, bundan önceki çağların tanımadığı yepyeni bir insanın tarih sahnesine çıkması, bir sentez yaratılmasıdır.

Rönesans'ın köprü kurduğu çağlardan biri Ortaçağ, öteki Yeniçağ'dır. Bunların her ikisinin de kendilerine özgü değerler sistemi, bir dünya görüşü ve bunların oluşturduğu kurumları vardır. Rönesans, Ortaçağ düzeninin çözülüp Yeniçağı oluşturacak ilkeler ile düşüncelerin artık belirmeye başladığı dönemdir.

"Tarihte yeni formlara ulaştıran geçitler hiç eksik olmamıştır. Hatta, bir bakımdan, tarih süreci boyna yeni formlara geçirmektedir de denebilir. Ancak bu geçişlerden bazısı yavaş yavaş ve sessiz sedasız olur; *yeni* kendini pek sezdirmeden için için oluşur. Bazı geçişler ise çok canlı, çok dinamik bir nitelik taşırlar. Yeni formlar kendilerini birdenbire belli ederler, gönülleri sürükleyip coştururlar. Rönesans bu ikinci çeşitten olan bir geçiştir. Bu dönem, çok canlı bir kaynaşma, çok genç bir yaratma sevinci, *yeni*'ye doğru çok istekli ve cesur atılımlarla doludur.

Rönesans, Avrupa kültür çevresinin bir olayıdır. Ama bu sözü biraz sınırlamak gerekir. Çünkü Rönesans'ı, dolayısıyla Yeniçağ'ı yaratan, Avrupa kültür çevresinin ancak bir parçasıdır. Bu çevrenin Batı Roma'nın mirasçısı olmuş Latin-Cermen bölümüdür. Buna karşılık, Doğu Roma, yani Bizans kültürü içinde yer alan ulusların (örneğin bütün Slav dünyasının) Rönesans'ın oluşma ve gelişmesinde doğrudan doğruya bir payı olmamıştır. Bunlar, Rönesans'ın başlatıp Yeniçağın olgunlaştığı değerleri ancak sonradan benimsemişlerdir. Bu ulusların bu bakımdan Avrupa kültür çevresi dışında kalanlardan bir ayrılığı yoktur. Latin-Cermen dünyasının ortaya koyduğu yeni görüş ve değerler, bu dünyayı yeryüzünün egemeni yapmak yoluna gidince, her yanda bu değerleri alma ve benimseme akımları doğmuştur. Nasıl ki bizde de Tanzimat'tan bu yana böyle bir benimseme akımları doğmuştur; nasıl ki biz de Tanzimat'tan bu yana böyle bir benimseme süreci içinde bulunuyoruz. Rönesans düşüncesinin bizim için ayrı önemi de bundandır."(1)

Rönesans, düşünce, bilim ve sanatta, yeni güçlerin *yeşermesi* yanında, eskilerin *solması* anlamına da gelir.

Ortaçağ düşüncesinin ana rengi dinseldir. Rönesans'ta ise, kültürün bütününde olduğu gibi, düşüncenin ana eğilimi, kendini her türlü bağlılıktan sıyırmak, yalnız kendine dayanmak, kendini arayıp bulmaktır. Bu amaçla Rönesans düşüncesi, *deneyin* ve *aklın* sağladığı doğrularla biçimlenmiştir.

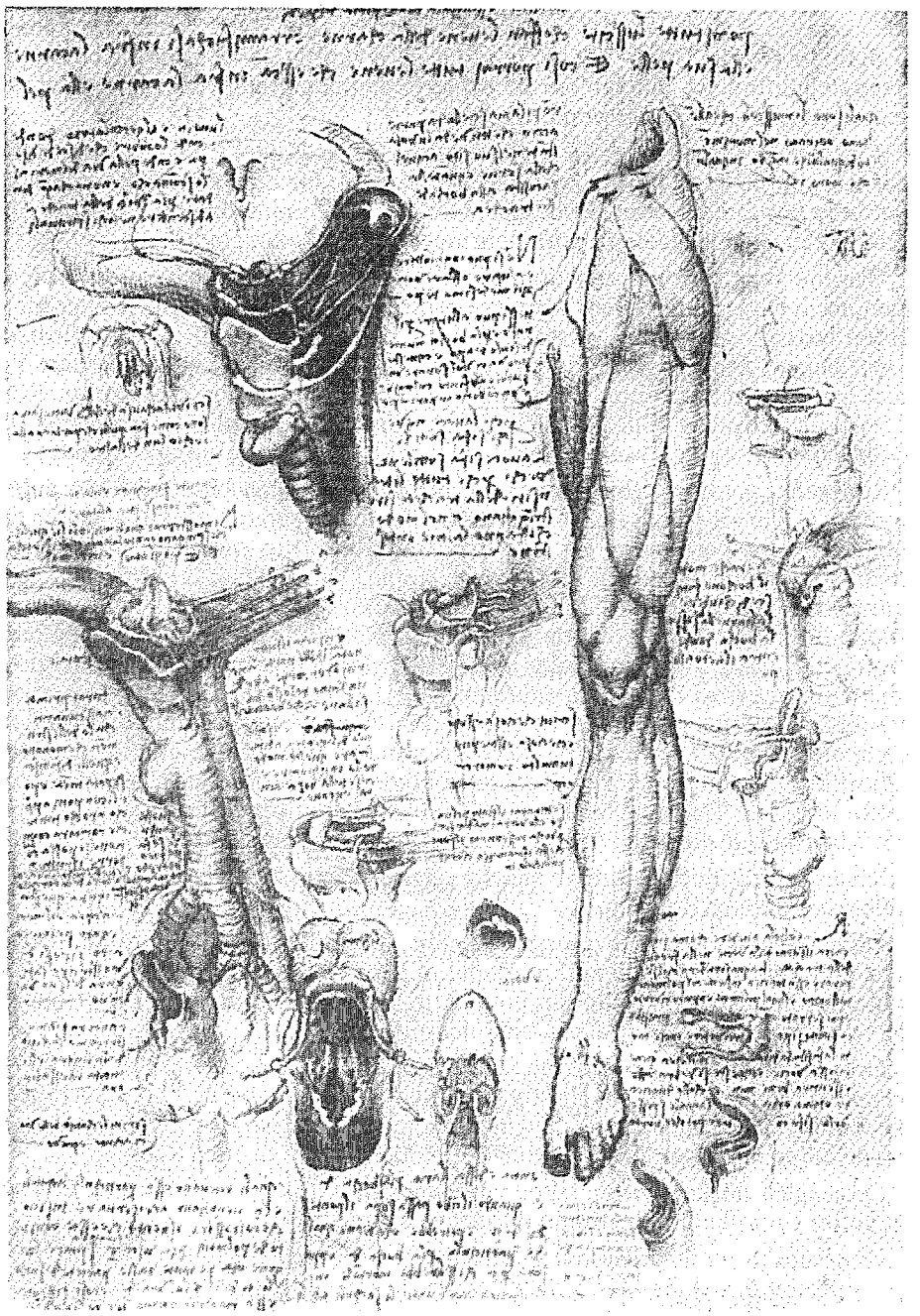
Ortaçağ düşüncesi, kendi içine *kapalı* bir sistemdi. Bu sistem, Katolik Kilisesi çerçevesinde toplanmış bütün Hristiyan halkların *ortak* malıydı. Rönesans'ta ise bu tek sistemin yerine, bir *sistemler çokluğu* geçmiştir. Bu sistemler, ilkçağm da, ortaçağ'ın da evren ve yaşam üzerine belirttiği bütün renkleri taşımaktadır.

Ortaçağ'da düşünceyi temsil eden kişiler dinadamlarıydı. Rönesans düşünürü ise, kendini yeni ilkeler döneminin müjdecisi saymıştır.

Rönesans'ın antik örneklere göre işlediği ilk sorun *insan sorunu*'dur. İnsan'ı arayan, insanın özü ile bu dünyadaki yerinin ne olduğunu araştıran çalışmalara Rö-

(1) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 181, 182.

ÖRNEK 24



nesans'ta ve sonraları da *humanizm* adı verilmiştir. Böylece, Yeniçağ'ın ilk adımı ve ilk başarısı, benliğini bulmuş, kişiliğini duymuş insanı ortaya koymasıdır.(*)

Humanizm çığırının başında İtalyan şair ve bilgini Petrarca vardır. Francesco Petrarca, bütün humanistlerin atasıdır. Ortaçağ ve Yeniçağ, onda ve yapıtında birbirinden ayrılırlar. *Decameron*'un ünlü yazarı Giovanni Boccaccio da bu akım içinde yer alır.

GÜZEL SANATLAR

15. Yüzyıl, resim, heykel ve mimarlıkta "insan"a yönelik yeni atılımların gerçekleştirildiği bir dönemdir. Floransa'lı ressam Paolo Uccello (1397-1475), perspektif yasasının bulunuşundan, başlangıçta en fazla etkilenen ressamdır. Gecesini gündüzünü hep perspektif çalışmalarıyla geçirmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında Antonio Pollaiolo (1432-1498) ve Sandro Botticelli (1446-1510), perspektif yasalarına egemen olmalarının yanı sıra, resimde kompozisyon bilinciyle çalışan Floransa'lı sanatçılardı. Botticelli'nin ünlü tablolarından *Afrodit'in Doğuşu* (1485 dolayı), bir Hristiyan söylencesini değil, Antik Çağ'a ilişkin bir söylenceyi betimler.

Botticelli'ye bu tabloyu sipariş eden Pier-Francesco de' Medici, bir kıtaya adı verilecek olan başka bir Floransalı'yı da görevlendirmişti. Amerigo Vespucci, yeni dünyaya Medici'lerin hizmetindeyken yelken açtı.

Güzel sanatlarda büyük ustalar arasında tarihe en derin iz bırakan Leonardo da Vinci'dir (1452-1519): "O bir deha idi. Ve onun güçlü usu, biz sıradan ölümlüler için hep şaşkınlık ve hayranlık konusu olarak kalacaktır. Leonardo'nun usunun genişliğini ve doğurganlığını biliyoruz. Çünkü öğrencileri, onun yazı ve çizimlerle dolu binlerce sayfadan oluşan, okunmuş kitapların özetleriyle tasarlanan kitapların notlarını içeren günlüklerini ve taslaklarını korumuşlardır. Leonardo yalnızca gözlerine inanıyordu. Her sorunu kendi deneyleriyle çözmeye çalışıyordu. Doğada onun merakını uyandırmayan, dehasını kamçılamayan hiç bir şey yoktu. Otuzdan fazla kadavra keserek insan vücudunun gizlerine girmeye çalıştı. *ÖRNEK 24.*(2) Anne karnındaki döl'ün büyümesindeki gizin serüvenine ilk atılanlardan biri oldu. Dalgaların ve akımların yasalarını irdeledi. Böceklerin ve kuşların uçuşunu gözlemleyerek, çözümleyerek yıllarını harcadı. Ona göre sanatın temeli kesintisiz bir araştırma olmalıydı. Bu araştırmaların konularını da, kayaların ve bulutların biçimleri, havanın uzaktaki nesnelerin rengi üzerindeki etkisi, ağaçların ve bitkilerin büyüme yasaları, seslerin uyumu gibi sorunlar oluşturuyordu. Çağdaşları onu tuhaf, oldukça da gizemli sayıyorlardı. Büyük bir sanatçı olarak hayranlık görüyor, usta bir müzikçi olarak her yerde aranıyordu, ama buna karşın, onun düşüncelerinin önemini ve bilgisinin genişliğini çok az kimse sezebilmiştir. Çünkü Leonardo, yazdıklarını hiç yayınlamamıştır. Yazdıklarının varlığından hemen kimsenin haberi olmamıştır. Solaktı. Sağdan sola doğru yazmaya alışmıştı. Bu yüzden de onun notları yalnızca bir ayna yardımıyla okunabilir. Belki de, düşüncelerinin dine karşı olabileceği korkusuyla bulgularını yaymak istemiyordu. Güncelerinde rastladığımız *güneş dönmüyor* cümlesinde Leonardo, daha sonra Galilei'nin başına bunca belâ getirecek olan Kopernik kurallarını inceliyordu".(**)

(*) Rönesans düşüncesine ilişkin bilgiler Gökberk'in Felsefe Tarihi'nden derlenmiştir: Sayfa 183, 184, 185, 188, 189.

(2) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 223.

(**) Buradaki bilgiler, E.H. Gombrich'in Sanatın Öyküsü (çev. Bedrettin Cömert) kitabından derlenmiştir: Sayfa 220, 221, 222, 223.

RÖNESANS MÜZİĞİNE YÖN VERENLER

Rönesans'a müzikbilimci gözüyle ve tam bir soğukkanlılıkla bakan Sachs, şöyle bir tanımlamaya yönelmiştir:

"En dar anlamı ile Rönesans, hem müzikte, hem öteki sanatlarda, 15. yüzyılda başladı. Bu yeniden doğuşun ne denli olduğuna, yeni bir çağın tomurcuklandığını çağdaşlarının bile ne denli derinden duyduklarına en iyi tanık, Felemenk bestecisi Johannes Tinetoris'in *Liber de arte contrapunti*'sinden alınmış (1477) şu açık sözü olabilir: *Son kırk yıllık müziğin dışında hiç bir müzik dinlemeye değmez.*

Rönesans/Yeniden Doğuş sözcüğü, sanki bir geriye bakış, eskinin diriltilmesi anlamını taşıyormuş gibi gözüküyor. Özellikle klasik Yunan ve Roma'nın biçim ve ruh bakımından yeniden doğuşu gibi. Ancak, Yunan ve Roma yapıtlarının, yontularının, yapılarının ele alınması, sınırları çok daha geniş olan bir yön bulma içinde bir destek olmaktan öteye bir anlam taşımıyordu. Aslında, *rinascimento,* yüzyıllar süren bir *yaban,* bir *Gotik* düşünüşünden sonra, İtalyan görüş ve düşüncesinin yeniden doğuşu demekti. Gözetilen amaç ise Ortaçağ zincirlerinden kurtulmaktı. Bütünüyle bu hareket, duyu haklarını tinsel davranışa karşı, kişisel deneme ve yargılama hakkını, büyüklerin sözlerine karşı, bunlarla ilgili olarak da bireyi topluma karşı çıkarıp yerleştirmek, yerine koymak demekti. (...) Çağdan çağa güzellik anlayışı dönemlerine egemen olan yükselme alçalma yasası, Rönesans'ın 1460'lardaki klasikleşmeye yönelen akımını durdurdu. Güzel sanatlar yeniden gerçeği çizmeye, aceleye, duygu ve hareketi yoğunlaştırmaya döndü. Müzik de onlarla birlikte."(3)

15. Yüzyılın ikinci yarısında, Rönesans müziğini temsil edenler daha çok Felemenk'lilerdir. İtalya'daki Rönesans hareketinin genelde resim, heykel ve mimarlık alanlarında yoğunlaşan yaratıcılığının yanı sıra, müzikte bu kez "Kuzey'den gelen" güçlü bir çokseslilik dalgası vardır.

Felemenkli besteci Jean de Ockeghem, 1430 yılı dolayında (Oransay'a göre 1425 yılı dolayında) adını aldığı kasabada doğdu, 1495'de Loire kıyısındaki Tours kentinde öldü. Gençlik yıllarında Antwerp Katedrali'nde ve Bourbon Dükü Charles'ın korosunda şarkıcı olarak çalıştı. Camprai'de Dufay'nin öğrencisi oldu ve sonra Fransa'nın Kral Kilisesi'nde yöneticilik yaptı. Ölümü ülkeyi acıya boğdu, "Müziğin temel direği" için besteciler ve şairler ağıtlar yazdı.

Ockeghem, armoni ve kontrpuan yönünden, bugün bile bizi hayrete düşüren ustaişi eserler yazmıştır. Onun dönemi, eski üç sesli yazıdan dört sesli çokseslilığin yerleşmesi ve geliştirilmesini simgeler. *ÖRNEK 25.*(4) Öyle ki, Alman besteci Heinrich Finck, Missa'larından birinde onbir ses kullanmış, Antoine Bromel on iki partili bir Motet yazmış, Josquin des Prés yirmi dört partili bir Motet, Ockeghem ise otuz altı partili bir kanon bestelemiştir.

Ockeghem'in en önemli çağdaşı, yine Felemenk'li olan Jacob Obrecht'tir (1450-1505).(*) Müzik tarihinin temel kaynaklarında "Rönesans çağının örnek bir Felemenk'li bestecisi" olarak yaşadığı belirtilir: Hollanda'nın Utrecht kentinde doğmuş, 1470'de Louvain Üniversitesine girmiş, Bergen-op Zoom'da dinadamı olarak görev almış, yaşamının bu yıllarında müzik yöneticiliği yapmış, 1474'de Este Dükü

(3) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 78 ve 84.

(*) Obrecht'in doğum tarihi tartışmalı gözükmektedir: Sachs'a göre 1430 (dizgi yanlışı olasılığı fazladır), dtv-Atlas zur Musik'e göre 1450, Oransay'a göre 1452, A History of Western Music'e göre yine 1452'dir.

(4) Grout ve Palisca, A History of Western Music, sayfa 215.

ÖRNEK 25.

OCKEGHEM: Missa prolationum'dan Kyrie II



Ercole'nin çağrısı üzerine Ferrara'da yirmi beş kişilik bir korosu olan ünlü kiliseye atanmış, sonra yeniden Utrecht'e dönerek ünlü filozof Erasmus ile yakın dostluk kurmuş, Cambrai'de, Burges'de, Antwerp'te önemli görevlerde bulunmuş, ilk seyahatından 30 yıl sonra yeniden İtalya'ya (Ferrara'ya) gitmiş, bir yıl sonra bu kentteki veba salgını sırasında yaşamını yitirmiştir.

Münih Devlet Kitaplığı ile Papalık Kilisesi Arşivi'nde çok sayıda yazma notası bulunmaktadır.(5)

Eserleri arasında Missa'lar, Motet, İlâhiler ve Fransız *chanson*'ları vardır.

Obrecht'in eserlerinden çoğu armonisel (dikey) anlayışın eski kontrapuntal (yatay) geleneğe karşı kazandığı başarıyı sergilemektedir. Bu başarı özellikle kalış'larda, kalış uygularında gözükmektedir. Böylece Ockeghem ve Obrecht'in eserlerinde bu yeni biçimin ilk olarak ortaya çıktığını görüyoruz.(6)

Olağanüstü bir kavrayışla çokseslilik yapılanmasını kurgulayan Obrecht'in armonisi aslında yalın, benzeşmeler bütün sesleri dolaşarak birbirine kolaylıkla yanıt verecek biçimde ustacadır. Birbirini kovalayan partilerin arasına hiç bir özgür kısım karıştırmayarak kuralları hakkıyla uygulamıştır. Onunla birlikte, benzeşmeli yazı yüksek bir ifade gücüne ulaşmıştır. Dört sesli yazı, terim bilgisi yönünden de değer taşımaktadır: "Çünkü *contratenor* partisi ikiye ayrıldı ve bunlardan biri yeni katılan parti oldu. Birine *contra altus,* yani 'ince contra' ötekine *contra bassus,* yani kalın contra dendi. *Contra altus* tenor ile cantus arasında bir partiydi; *contra bassus,* tenor partilerinin altlarında görev alıyordu.

İşte bu çağda *tenor* terimi, eski, asıl, 'tutulan ses' anlamını, cantus firmus görevini bırakmış, bugünkü anlamıyla insan sesleri arasında belirli bir alanı ve rengi olan bir parti anlamına gelmeye başlamıştır."(7)

Jacob Obrecht, Agnus Dei from *Missa Caput*



(5) Gültekin Oransay, Bağdatlar Geçidi, Küğ Yayını, 1977, sayfa 45.
(6) Sachs, a.g.y. sayfa 85.
(7) Sachs, a.g.y. sayfa 86.

Yüzyılın sonlarında Motet de köklü bir değişim göstermiştir: Çeşitli dillerin sözlerinden oluşan ve yamalanmış gibi duran dindışı güftelerden vazgeçilmiş, partiler arasında gözetilen önem ayrılığı gibi bir anlayış sona ermiştir.

Buna göre, genel çizgileriyle *Motet,* Latince sözler üzerine yazılmış çok partili bestedir.

Obrecht'in getirdiği bir yenilik de, ilk çoksesli "Passion"u bestelemiş olmasıdır. Passion, "Ölüm Töreni" müziğidir ve İsa'nın çarmıha gerilmesi öyküsünü konu alır. Sachs'ın belirttiğine göre, İtalyanca ve İngilizce sözler üzerine en eski çoksesli *Passion* örnekleri 1480'lerle 1490'lar arasında yazılmıştır ve bestecileri bilinmemektedir. Obrecht, Ermiş Matya'ya göre çarmıha gerilme öyküsünü Latince olarak dört sesli bir Passion halinde yazmış, ancak öyküyü anlatanı, İsa'nın sözlerini ve halkın söze karışmasını, bu dört sesli yazıda vermemiştir.

Müzik tarihinde katkılarıyla anılan ilk Alman besteci Heinrich Finck'tir (1445-1527). Oransay'a göre Bamberg'de, Sachs'a göre Polonya'nın Harkov kentinde, (dtv-Atlas ve History of Western Music belirtmemiş) doğmuştur. Kaynak göstermemesine karşın, Oransay'ın saptaması doğrudur. (Çünkü 1491'de Harkov'a gittiğini belirtmektedir.) 1510-1513 yılları arasında Stuttgart'ta Ulrich Dükü'nün kilisesinde müzik yönetmenliği yapmış ve 1520'de Salzburg katedrali'ne besteci olarak atanmıştır. Eserleri "Ünlü Hainrich Finck'ten Seçme Güzel Şarkılar" adıyla 16. yüzyılda basılmıştır.

Sachs'ın değerlendirmesine göre, Finck'in sıcakkanlı, cana yakın, daha çok armonisel çoksesli şarkıları, ilk Alman Liederbücher'leriyle (şarkı albümleriyle) yakınlık göstermektedir. Cantus firmus üzerine yazılmış çoksesli motet'leri ise en ileri Felemenk deyişine yakındır.

"Felemenk çokseslilığine gösterişli bir örnek olan eseri Paskalya Korali *Christ ist erstanden* (İsa kalktı)dır. Bu eserde köşeli, Gotikçesine ele alınmış dört parti, Wipo'nun Paskalya sekvensinin sağlam ezgisi etrafında dönüp dolaşırlar.

(...) bambaşka bir biçimde olmakla birlikte, şarkı söylemenin önemi o kendine özgü Alman *Meistersinger* sanatında da belirmektedir."(8)

Meistersinger geleneği (şarkıcı ustalar), yeni bir deyiş getirmemiştir. Ölmekte olan bir sanatı belki yüz yıl daha yaşatmak ve yüzyıllar sonra Wagner'in operasına "kahraman" olarak girmek gibi beklenmedik tarihsel bir işlev dışında, sanatsal gelişime katkısı pek söz konusu değildir.

NOTA BASIMI ve ÇALGI MÜZİĞİ

Tarih içinde bilgi iletişiminin başlıca dönemeçlerinden biri olan baskı makinasının icadı, müziğin önüne yeni olanaklar açmıştır. Nota basımı, gerek müzik yazısına, gerek çalgıcılara ve bestecilere sağladığı kolaylığın yanı sıra, yeni bir disiplin de getirmiştir: Böylece müzik yazısının daha açık olmasına yönelmek zorunluluğu doğmuştur.

İlk nota basımı, Roma'da Ulrich Hahn tarafından 1476'da gerçekleştirilmiştir. Bu bir Missa kitabıydı.

Dönemin müzik yazısı gereği, kırmızı ve siyah notaları belirlemek için, iki kez baskı yapılıyordu. Ottaviano de Petrucci 1501'de Venedik'te *Odhéaton* (Yüz

(8) Sachs, a.g.y. sayfa 87.

Şarkı) adlı güzel bir derleme yayınlandı. Nota basım hakkını ilk alan yayıncı da Petrucci'dir.

Rönesans'ın müziğe getirdiği katkılar, nota basımı sayesinde daha da geliştirilmiştir.

Çok ilginçtir, teknolojik gelişime karşın, çalgı müziği genelde doğaçlamaya dayanıyordu. 15. Yüzyıl saray danslarına eşlik eden müzik, tenor anahtarıyla tek bir dizek üzerine yazılmış eşit *breve*'lerden kurulmuştur. "Demek ki bu çeşit bir cansız sesler dizisi asıl dansın müziği olamazdı. Kaldı ki, saray danslarını gösteren resimlerden anladığımıza göre, dans müziği toplulukları iki obua ve iki trombonu andıran bir çeşit sürgülü trompetten kurulu üçer kişilik topluluklardı. Bu çalgılar arasında herhalde en kalını (tenor) olan bu trompet, tenor anahtarıyla gösterilen sesleri çalıyor olmalıydı. Üstelik bu sesler her değişik oyuna uygun olarak çalınan gerçek ezginin bir çeşit hammaddesi gibi kullanılıyordu. İki obua ise, ya koşut ezgilerle incede (fauxbourdon ve benzerleri gibi), ya da *alla mente* (yani yazılı olmayan) kontrapuntolarla çalıyor olmalıydılar.

Şunu da ekleyebiliriz: Çalgı ve şarkı topluluklarını gösteren o dönemin resimlerinde şarkıcının elinde notalar görülüyor, çalgıcılarda görülmüyor."(9)

Ockeghem döneminin öteki bestecilerini belirtelim. (Bazılarının kesin doğum tarihi bilinmediğinden ölüm tarihleriyle yetinilmiştir):

Jacques Barbireau (1408-1491, Antwerp), Antoine Busnois (öl. 1492, Brüksel), Petrus de Domarto, (öl. 1485), Guillaume Faughes (öl. 1485), Jean Pyllois (öl. 1485), Johannes Regis (öl. 1485).

Bu arada iki müzik teorisyeni üzerinde durmak gerekir:

Johannes Tinctoris (1435-1511), Barabant'ta doğmuş bir teorisyen ve bestecidir. Kitapları: *Auditu dignum* (Dinlemek için Müzik) *Ars contrapuncti* (Kontrpuan Sanatı).

Tinctoris, Curt Sachs'ın da belirttiği gibi, Rönesans müziğinin ateşli bir savunucusuydu.

İkinci teorisyen İspanyol Ramos de Pareja'dır (1440-1491).

(9) Sachs, a.g.y. sayfa 91.

XI. BÖLÜM

RÖNESANS'TA İÇE KAPANIŞ: JOSQUIN ya da RAFAEL
(1490 - 1520)

TARİH

1501 Petrucci'nin ilk nota kitabı *Odhecaton*'u yayınlaması.
1504 Michelangelo'nun *David*'i.
1505 Rafael'in *Granduca Meryemi*'i.
1511 Desiderius Erasmus'un *Folly'nin Övgüsü* kitabı.
1514 Niccolo Machiavelli'nin *Prens*'i.
1516 Thomas More'un *Utopia*'sı.
1517 Martin Luther'in (1483-1546) *95 İlke*'si.
1521 Josquin des Prez'in ölümü.
1527 Roma'nın yağmalanması.
1530 Copernicus'un (1473-1543) *De rovolutionibus orbium coelestium*'u.

JOSQUIN DES PREZ

1490-1520 yılları arasında Rönesans sanat anlayışının durağan, kurallara bağlı, coşkuya pek özlem duymayan bir dönem yaşadığını görüyoruz. Erken Rönesans'ta "Dufay Dönemi" de böyleydi: İçe dönük, atak olmaktan çekinen, sanatın öz sorunlarıyla yetinen ve buna güvenen, yumuşak bir sanatsal tavır...

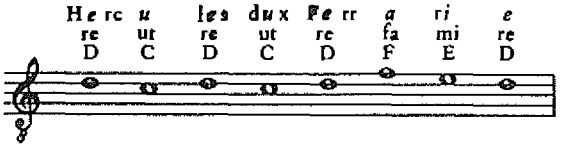
Josquin Dönemi olarak adlandırdığımız yılların müziksel tavrı da genel havaya uymuştur denebilir. Sachs şöyle tanımlıyor: "Müzik, Rafael yolunda yürüdü. Yapıda sıkılık ve aydınlık, bilinçli bir durgunluk, orta karar bir coşku. Ockeghem günlerinin sınır tanımaz özgürlüğü uçup gitmişti. Müzik, yalınlık ve sıkılık yasalarına uymuştu."(1)

Josquin des Prez, (Jaken dö Pre) 15. yüzyıl başlarının önemli bir kontrpuan ustasıdır. 1440-1450 Yılları arasında doğduğu sanılmaktadır. Burgonya'lıdır: Çocukluğu kuzey Fransa'daki Saint-Quentin kentinde geçmiştir. Burada çocuk korosunda görevliydi. Sonra aynı kilisede koro yöneticiliğine ve rahipliğe getirildi. Dufay ya da Ockeghem'in öğrencisi olması muhtemeldir.

Josquin müzik bilgisini geliştirdikten sonra, ustaları gibi İtalya'ya gitmiştir: 1474-1479 arasında Milano'da Galeazzo Mario Sforza'nın sarayında, 1484-1486 ve

(1) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 95.

ÖRNEK 26



A

Josquin, Motet: *Dominus regnavit*



B

1489-1494 yıllarında Roma Papalık Kilisesi'nde koro üyeliği yapmıştır. 1495'de Ockeghem'in ölümü dolayısıyla bir ağıt bestelemiştir.

1495 Yılında ülkesine dönen besteci, 1499'da modena'ya, 1500'de Paris'e, 1503'de Ferrara'ya giderek çalışmıştır.

Yaşamının son yıllarını ülkesinde geçirmek istemiş ve Condé-sur-Escaut'ya yerleşmiştir. Burada Katedral Kurulu Başkanlığı yaptığı sırada, Rafael'den birkaç ay sonra, 27 Ağustos 1521 günü ölmüştür.

Josquin, büyük saygı gören bir müzikçi olarak yaşadı. *Princeps musicorum* (Müzik Prensi) olarak ün saldı. Eserleri uzun süre geçirliliğini korudu. "Uzun süre İtalya'da kalması, Felemenk'te gelişmiş karmaşık çokseslilliğin güzel ve anlatımlı bir üslupla kaynaşmasını sağladı. Yaratılarının kiminde Felemenk üslubuna özgü karmaşık kontrapunt egemenken, kiminde de İtalya'nın etkisiyle homofon üslup ağır bastı."(2)

Bestecinin Missa'ları ünlü İtalyan nota yayıncısı Petrucci tarafından üç cilt halinde yayınlanmış (1502-1514), sonra Roma'da yeniden basılmıştır (1526).

Roma, Münih ve Cambrai kütüphanelerinde el yazması olarak çok sayıda eseri korunmaktadır: Missa'lar, psalmus'lar ve chanson'lar.

Missa'ları arasında *Ave maris stella, Pangue Lingua* ve *Hercules,* parlak eserler kabul edilir. Hercules, Ferrara Dükü'nün adında bulunan hecelerin nota adlarıyla özdeşleştirmesiyle sağlanmış bir temaya sahiptir. *ÖRNEK 26A.*(3)

Bu buluş, sonraları tarih boyunca birçok ünlü besteci tarafından kullanılmıştır. Birçoğu, sevgilisinin adındaki harfleri, notadaki karşılıklarıyla kullanarak bir tema elde etmiş ve Josquin'in buluşunu yinelemiştir.

Josquin daha birçok eserinde aynı buluşçu oyuna yönelmiştir. Bu gizemci tutum, aslında Gotik dönemin gizemciliğidir. "Gizli, dolambaçlı anlamlar, yüzeyde kalan, duyuları çağıran güzellikten çok daha önde geliyordu. Böylesine ürün taşıyan bir tinsel uyumluluğa alt andırım yoluyla varılmış bile olsa.

Bu çeşit bir Gotik yordam Josquin'in kafasında ne yolda bir eğlence, bir oyundan ortaya çıkmıştır, bilemiyoruz. Ne olursa olsun, büyük usta Ortaçağ'ların anlayışını geri getirmişti. Bramante, Leonardo ve Rafael ile birlikte Orta Rönesans'ın temsilcisi olan Josquin, çağdaşlarınca "müziğin prensi" diye anılıyordu. Ockeghem'in coşkun akışına prensçesine set çekmiş, durgun ezgilerini sözcüklerin akışına bırakmıştı.

Josquin daha önce Dufay'nin yaptığı gibi, duruk üç-beş uygularını birbirine bağlamaktan çok hoşlanıyordu. Fikirlerini aydınlık, bakışık kalıplara döküyordu. Bu bakışıklığı daha da belirtmek için çok kez iki üst sesteki bir cümleyi iki altseste yineliyor, bu yolla da bir bakıma Barok Çağ'ın çok sevdiği karşılıklı iki topluluğun öncülüğünü yapmış oluyordu. (...) Bu eşitleştirme o denli ileri gitmeye başladı ki, bir parçanın başındaki ve içindeki bölümlerde girişler aynı motifin ayrı ayrı seslerden gelişiyle kuruldu. Tıpkı bir füg gibi."(4)

Bu saptama Grout ve Palisca tarafından da alıntılanmış ve örneklendirilmiştir. Josquin'in *Dominus regnavit* adlı Motet'i, bunlardan biri olarak *ÖRNEK 26B*'de verilmiştir.(5)

(2) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 41.
(3) Donald J. Grout ve Claude V. Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, dördüncü basım, New York 1988, sayfa 227.
(4) Sachs, a.g.y. sayfa 96.
(5) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 233.

ÖRNEK 27



Partilerin füg benzeri biçimde birbirini kovalamasını bir yöntem haline getiren Rönesans bestecileri (sadece Josquin değil), çokseslilik kavrayışına yeni bir temel getirmiş oluyordu. "1500'lerden sonra gelen kuşaklar, çokseslilliği bugün anladığımız gibi anlamaya, yani kendi başına yaşamı olmayan, anlam taşımayan ses partilerinin *bütünü* olarak anlamaya başladılar. bunun ilk belirtilerini Pietro Aron'un yazılarında, 1516 yılında yayınlanmış *De İnstitutione harmonica* ve 1523'de basılmış *Thoscanello de la Musica* adlı yazılarında görüyoruz: Eski, sırayla yazma yöntemini önce anlatıyor, sonra Josquin, Obrecht, Isaac ve Agricola'dan sonraki bestecilerin ses partilerini birlikte ele aldıklarını söylüyor bu yazar. *Ancak* diyor, bunu yapmak çok zor bir şeydir ve uzun çalışmalara gereksinim gösterir."(6)

Reform hareketinin öncüsü ve kurucusu Luther, "zor olanı başaran" besteci için şöyle demiştir:

"Müzikçiler notalarla mümkün olabileni yaparlar, Josquin istediğini yapar."

Yapılmak istenen, mistik bir anlayışın dile getirilmesiydi:

"Bu yeni denge idealine uyarak, bundan başka, yüzyıl dönümünde takınılan ağırbaşlılık davranışına uyarak, eski ses ve çalgı karışımlarının hafifliğine karşı çıkılmış, bunun yerine arı insan seslerinin a *capella* (çalgı eşliksiz) çokseslilliğine varılmıştır."(7)

Burada vurgulanan "ağırbaşlılık", Hristiyanlığın ilk çıkışı sırasında, çalgılara sırt çevirerek salt insan sesiyle yetinilmesi anlayışıyla aynı paraleldedir. Sachs, İskenderiye'li Ermiş Kleman'ın şu sözlerini hatırlatır: *"Tek bir çalgı gerek bize; sevginin ve duanın yücelten sözcüğü. Arplar, davullar, borular ve düdükler değil."*

Dinsel duyarlılığın (ilâhi sesin) sadece insan sesiyle sergilenebileceği düşüncesi Rönesans çokseslilliğinin bu döneminde çalgıların dışlanmasıyla ve vokal müzik kurgularıyla somutlaştırılmıştır. Josquin'in müziksel yaklaşımı buydu.

Öte yandan, bu kavrayış sadece müziğin sorunu değildi: Josquin'in çağdaşı Rafael de aynı yaklaşımı resimlerinde simgeler. Sachs buna örnek olarak Rafael'in Bologna Müzesi'ndeki *Ermiş Cecilia* tablosunun anlatmakta, üzerinde durulan kavrayış böylece açık biçimde sunulmaktadır: *ÖRNEK 27.*(8)

"Birkaç flüt, bir üçgen, ve davullar yerde, darmadağın; viol yer yer çatlamış, davulun derisi yırtılmış; taşınır org Ermiş Cecilia'nın elinden kaymış, boruları yerlerinden kopmuş, düşüyor. Aldırmıyor o buna. Donakalmış; yukardan, bulutlar arasından gelen arı sesleri dinliyor. Yukarıda, bulutlar arasında, çalgıların yerselliğinden kurtulmuş dört melek, bir koro kitabına eğilmiş, *a capella* koro müziği yapıyorlar."(9)

Josquin'in eserleri yüz yıl gibi bir süre örnek tutulmuştur, ama aslında örneklenmiş olan bu mistik düşüncedir.

Rafael ile Josquin arasındaki başlıca fark, birincisinin yapıtlarıyla yüzyıllar boyunca hep yaşamasıdır. 19. Yüzyıl romantikleri gibi 37 yaşında ölen Rafael'in Romada, Pantheon'daki mezarına şu dizeler yazılmıştır:

Rafaello yatıyor burda, korktu Doğa Ana

Yaşadıkça o yenilmekten ona, ölünce de ölmekten onunla.(10)

(6) Sachs, a.g.y. syfa 97.
(7) Sachs, a.g.y. sayfa 97.
(8) İtalie en Couleurs, Bonechi Yayınları, Firenze 1987, sayfa 97.
(9) Sachs, a.g.y. sayfa 97.
(10) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 246.

ISAAC, MOUTON ve COMPÉRE

Felemenkli Hendrik ya da Heinrich Isaac, müzikte hem ülkesini, hem İtalya'yı hem de Almanya'yı temsil etmiştir. 1450 yılı dolayında doğmuş, 1517'de Floransa'da ölmüştür. Josquin döneminin en önemli müzikçilerindendir.

Ülkesinde bestecilik sanatını öğrendikten sonra 1480'de Floransa'da Lorenzo de Medici'nin hizmetine girerek orgçuluk ve koro yönetmenliği yapmış, 1484'de Avusturya'ya geçip önce İnsbruck Sarayında çalışmış, 1494'de ise Avusturya İmparatoru I. Maximillien'e saray bestecisi olmuş ve Viyana'ya yerleşmiştir. Yaşamının son döneminde yeniden Floransa'ya dönerek 1517'de bu kentte ölmüştür.

Isaac "Felemenk müziğinde bir Felemenk'li, İtalyan müziğinde bir İtalyan, Alman müziğinde bir Alman'dır. Fransızca chanson'lar bile bestelemiştir. Eserleri arasında en çok ün kazananı, *"Insbruck ich muss dich lassen"* (İnsbruk seni bırakıp gitmem gerek) adlı Alman lied'i (şarkısı)dır. Bu parçanın yürekten yazılmış ezgisi, Luther'in dinsel müziğinde *Şimdi Sessizlik İçindedir* adıyla bir koral olmuş, daha sonra Anglikan ilâhisi haline gelmiştir."(11)

Isaac, "çoksesli örgüdeki ustalığını koral biçimlendirmesiyle kaynaştırmış, Almanya, Fransa, Flander ve İtalya'dan derlediği halkişi ezgileri işleyerek en güzel ürünlerini ortaya koymuştur. Almanlar bu yüzden onu *'Alman ezgilerinin en büyük ustası'* olarak anmışlardır."(12)

Doğum tarihi yaklaşık 1470 olarak belirlenen ve 1522'de Fransa'nın Saint Quentin kentinde ölen Fransız besteci Jean Mouton, ülkesindeki birçok kilisede çocuk korosu yönetmenliği yapmış, 1513'de Fransa Kralı XII. Louis'in kilisesinde şarkıcılık görevinde bulunmuştur. Mouton, kontrpuan sanatının ustalarındandı ve özellikle bir kanon bestecisiydi.

Yaklaşık 1455 yılında doğan ve 1518'de Saint Quentin kentinde ölen Fransız-Felemenk asıllı Loyset Compére, çağında çok iyi biliniyordu. Sachs, buna tanık olarak Petrucci'nin 96 ünlü yapıtı içeren *Odhécaton* adlı derlemesinde 22 parçanın Compére'den alındığını göstermektedir.(13)

Josquin döneminin öteki önemli bestecileri şunlardır:

"Alexander Aricola (1446-1506), Philippe Caron (1450-1518), Antoine Divitis (1475-1526), Antoine de Fevin (1473-1512), Pierre de la Rue (1460-1518).

Dönemin müzik teoricileri ise şöyle sayılabilir:

Pietro Aron (1489-1545), Franchino Gaffuri (1451-1522), Giovanni Spataro (1458-1541)."(14)

REFORM ve PROTESTAN KİLİSESİNDE MÜZİĞİN BAŞLAMASI

Rönesans hareketi, yeni bir insan anlayışı yanında, yeni bir felsefe, yeni bir hukuk, yeni bir devlet, yeni bir bilim, yeni bir sanat ve yeni bir din anlayışı getirmiştir. Yeni din anlayışı, *Reform* adı verilen önemli din akımında kendini gerçekleştirmiştir. "Reform'un bir Rönesans fenomeni olduğunu ilk bakışta şunlardan an-

(11) Sachs, ag.y. sayfa 97.
(12) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geidi, küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 44.
(13) Sachs, a.g.y. sayfa 98.
(14) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1994, sayfa 243.

layabiliriz: Onda da Ortaçağ Kilisesi'ne, bu Kilisenin resmi felsefesi olan Skolastiğe karşı bir tepki var. Eski kiliseyi aşıp *yeni bir kilise* getirmek ister. Onda da ilk Hristiyanlığa dönmek isteyişini buluruz. (...) Hristiyanlık dünyasında Katoliklik ile Ortodoksluk yanında üçüncü büyük ayrılık olan Protestanlığı yaratacak süreci Alman rahibi Martin Luther (1483-1546) başlatmıştır. Reformasyonun başlamasının dış nedeni, Luther'in 1517 yılında Wittenberg Kilisesi'nin kapısına astığı ünlü *95 tezidir.* Bu tezlerinde Luther, Katolik Kilisesi'nin bir sapıtmasını, para karşılığı günah bağışlama belgeleri satmasını şiddetle yeriyordu. Böyle bir yergi ile başlayan bu din akımı, sonra hemen bütün Avrupa'yı bir yıkıntıya çeviren Otuz Yıl savaşları'nı doğuracaktır. Luther'in attığı bu adım, zaten ağzına kadar dolu olan bardağı taşıran son damla olmuştur. Çünkü bu sıralarda Katolik Kilisesi'ne karşı gelen bir hoşnutsuzluk her yanı kaplamış bulunuyordu. Kilise artık gerçek bir inancın temsilcisi sayılmıyordu. Katolik Kilisesi pek çok dışlaşmış, bozulmuş, pek çok dünya ve politika işleri ile uğraşır olmuştur. İşte bu yüzden, özellikle dinde tesellilerini arayan alt tabakalarda bir özleyiş belirmişti. Kilisenin bu soysuzlaşmış haliyle aracılığı yapamadığına inanılıyordu. Onun için de inancın sağladığı avuncu insan kendisinde aramaya, bunu kendi başına bulmaya girişmişti. Bu belli belirsiz özleyişi de en başta, Ortaçağ'dan başlayıp Reform'un başladığı günlere çok canlı olarak ulaşan *mistik görüşler* destekleyip beslemişlerdir.

Sözü edilen gelişme, hiç bir Avrupa ülkesinde Almanya'daki geniş ölçüsüyle kendini göstermemiştir. Üstelik, bu ülkede daha Reform başlamadan önce de Alman mistiklerinin düşünceleri sessizce gönülleri kaplamış bulunuyordu. Reformasyonun başlıca kaynağı *Alman mistisizmidir* denebilir."(15)

Dinde reform, yeni bir kilise müziği anlayışını doğurmuştur. Bu müzik, Protestan Kilise Müziğidir ve daha çok Luther'cilerin yoğun olduğu kuzey ülkelerinde gündeme gelmiştir.

Luther bir Alman olduğu için, yeni kilise müziği doğal olarak Alman halk şarkılarından beslenmiştir. Halk şarkılarında ezgi olduğu gibi aktarılıyor, türkülerin sözleri ise dinsel şiirle yer değiştiriyordu. Başlangıçtaki bu basit yapıştırma yönteminin desteğinde ya da yedeğinde Katolik ilâhilerden seçilmiş eserler de vardı.

"Ancak, gelenekten gelen bu eski şarkılar, ne sayı bakımından, ne de anlam bakımından yeterliydi. Yeni bir dinsel şiirin filizlenmesi yeni bestecilerin çiçeklenmesine yol açtı. Gerçeği söylemek gerekirse, ilk koral kitaplarında bulduğumuz her ezgi, gökten gelen bir esin niteliği göstermez. Bunlardan çoğu halk şarkılarında ya da kilise şarkılarında görülen ezgisel çizgileri alıvermiştir.

Luther'in besteler yaptığı ya da uygulamalar düzenlediği pek kesin değildir. Protestan Kilisesi'nin savaş şarkısı olan *ein feste Burg ist Gott* (Tanrı bizim kalemizdir) korali bile kesinlikle ona maledilemez."(16)

Luther gerçek bir müzikseverdi, flüt ve lavta çalan bir papazdı. Başlattığı yeni dinsel hareketin müzik alanında kısır kalmasına göz yumamazdı. "Lutherciliğin kuruluşundan sonra, Almanya'nın Erfurt ve Strasbourg kentlerinde (o dönemde Strasbourg Fransa'ya değil, Almanya'ya aitti), çalgı eşliksiz ezgiler oluşumunda tam dört koral kitabı yayınlandı. Ancak çağın ve Luther'in beğenisi sonucu (Luther Josquin'i çok beğenirdi), bütün gösterişsizliğine karşın koral benzetmeli *cantus firmus* deyişinin ince işlenmiş polifon dokusuna uymak zorunda kaldı. Luther'in müzik da-

(15) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 200.
(16) Sachs, a.g.y. sayfa 100.

nışmanı Johann Walter 1524'de dört, beş ve altı sesli bir koral kitabı yayınladı. (Geistliches Gesang Buchlein) *Tinsel Şarkılar Kitapçığı.* 38 Koralin bulunduğu bu kitapta ezgi tenor partisindeydi. Bu ilk Luther polifonluğunun en yüksek noktası olarak Wittenberg'li bir yayıncı olan Georg Rhaw, 1544'de *Neue Deutsche geistliche Gesänge* adıyla bir koral kitabı yayınladı. Bu kitaba İsviçre'li Arnold von Bruck'un da girdiğini görüyoruz."(17)

Besbelli ki Protestan Kilisesi, müzik alanındaki çaresizlikleri gidermek için mevcut birikimi değerlendirmek istiyor, ama bu çabalar başlangıçta yerine tam oturmuyordu. Luther'in müzik danışmanı Walter'in, dört, beş ve altı sesli koraller önerisi, İtalyan müzik geleneğinin ve zengin müzik kültürünün dışında kalmış olan Almanlar için uygulamada güçlükler yaratıyordu. Bu zorlukları aşmak için iki yol tutuldu: Birincisi, müzik kültürünü geliştirmek amacıyla okul koroları kuruldu. Gymnasium denen lise dengi Alman okullarındaki bu eğitsel uygulamanın sonuçları kısa sürede değil, ama uzun vadede alınacaktı: Luther, "Bir öğretmen şarkı söyleyebilmelidir, yoksa gözümden düşer" diyordu. İkinci önlem ise, "Kantoreien" adı verilen dinsel koro topluluklarıydı. Bu korolara halk katılıyordu, ancak Reform öncesi örgütlenmiş olan dinsel müzik loncalarına dayanıyordu. Kantorei'ların ilki 1529 yılında Almanya'nın Torgau kentinde kurulduktan sonra, kısa sürede bütün ülkeye yayıldı. Halk, inançtan gelen bir coşkuyla şarkı söylüyor ve korolor halinde örgütleniyordu.

Gymnasium'daki koro çalışmaları ise mahalle kiliselerine yardımcı oluyordu. İleri düzey öğrenci korolarını yetiştirmek göreviyle yükümlü müzik öğretmenleri, kantor'lar, bulundukları yörenin kilisesindeki müzik dağarını da hazırlıyordu. Kendileri bestelemeseler bile, yeni dinsel parçaları (Motet ya da Kantat) kilisede halka sunmakla görevliydiler. Bu görev geleneği, sonraki yüzyıllarda kantor'luk mesleğini geliştirdi. Josquin'den başlayan, daha sonra Lassus'un eserleriyle sürdürülen dağarın büyümesi amacıyla bestecilik özendirilmiş oluyordu. 18. Yüzyılın ilk yarısında Bach'ın da kantor'luk yaptığını burada anımsayalım.

Protestan Kilise Müziği'nin başlangıçta dağar bulma zorluklarının başka bir çözüm yolu da, dönemin ünlü bestecilerinin dindışı şarkılarını kiliseye uyarlamaktı: Isaac'ın "İnsbruck, seni bırakıp gitmem gerek" adlı ünlü şarkısı, "Dünya, seni bırakıp gitmem gerek" haline getirildi. "Öte yandan, yeni besteciler de Protestan Kilisesi için değerli eserler besteliyordu. Bu besteciler arasında Ludwig Senfl (1486-1543), Thomas Stoltzer (1475-1526), Benedictus Ducis (1490-1544), Sixtus Dietrich (1490-1548), Arnold von Bruck (1470-1554) ve Felemenkli Lupus Lellinck (1495-1541) vardır."(18)

Alman müzik yaşamının gelişimini hazırlayan halktır. Genelde kasabalılardır. Avrupa'nın öteki ülkelerinde olduğu gibi, soyluların desteği Almanya'da yoktu. Müzikçilerin hâmiliğini (koruyuculuğunu) doğrudan doğruya halk üstlenmişti. Bu konuda Sachs ilginç bir belgeye değinmektedir: İngiltere Kralı VIII. Henry, Clevesli Anna ile evlenmeden önce, 1540 yıllarında özel temsilcisinden Anna hakkında bilgi istemişti. Özel temsilci Krala yazdığı mektupta aynen şöyle yazıyordu:

"Ne Fransızca, ne Latince, ne de başka bir dil biliyor; ne şarkı söylüyor, ne de bir çalgı çalıyor. Çünkü burada, Almaya'da büyük leydilerin müzik yapmaları hafifliktir, ayıptır."(19)

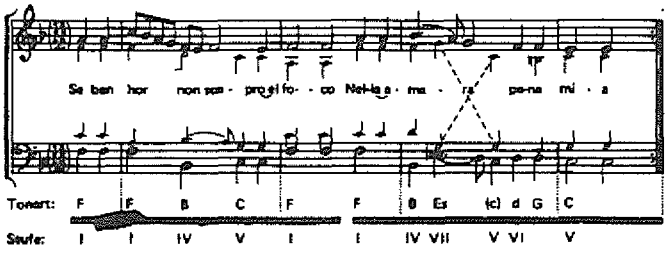
(17) Sachs, a.g.y. sayfa 100.
(18) Grout ve Palisca a.g.y. sayfa 313-314.
(19) Sachs, a.g.y. sayfa 101.

Almanya'da bu köklü değişimler olurken, İtalya, bir Akdeniz ülkesinin aydınlık ve sıcaklığıyla Rönesans sanatını durmaksızın işliyordu. 16. Yüzyılın başlarında müzik açısından gelişmeleri belirleyen sağlıklı gösterge, Venedik'li yayıncı Ottovio Petrucci'nin bastığı nota albümleridir. Petrucci, 1504 ile 1508 yılları arasında dokuz *frottola* defteri yayınlamıştır. Besbelli ki frottola (tekili frottole), döneminin en gözde şarkılarıdır.

"Üst partide ezgiyle iki ya da üç sesli eşlik partilerden oluşan bu çeşit, aslında aşk şarkılarıydı. Dolayısıyla biçimini şiir formundan alıyordu. Aristokrat ve burjuva çevrelerinin 15. yüzyıl başlarında ilgi gösterdiği bu şarkılar, orta ve kuzey İtalya'da (merkezi Mantua) yaygınlık kazanmıştı. Josquin ve Isaac'ın yanı sıra, *frottola*'nın başlıca bestecileri Bartolemeo Tromboncino ile Marco Cara'ydı."(20)

"Eşlik sesleri kontrapuntal olmaktan çok, uygusaldı, ya çalgılarla ya da insan sesleriyle gerçekleştirilirdi. Doğal ki insan sesleri, solo olarak kullanılırdı, koro olarak değil. Bu nokta önemlidir: Gösterişsizlik, köşelilik, çağın yalnız halk müziğinin değil, seçkinlerin müziğinin de belli başlı özelliklerindendi. Bu özellik, 16. yüzyılın klasik anlayışlı ilk kuşaklarının belirtisidir."(21)

Aşağıda, Mantua'lı Tromboncino'nun "Se ben hor" adlı Frottole'sinden giriş satırı örneklendirilmektedir:"(22)



Bu şarkı çeşiti, *Villanella ve Madrigal*'ın gelişmesiyle yok olmuştur.

Yine aynı dönemin çeşitleri arasında *lauda* ve insan sesi için yazılan *ode* vardır. Ode'nin yeniden canlandırılması bu yüzyılın güneyden gelen hümanizmacı akımlarıyla olmuştur. Genel olarak bu şarkılar, Horace ya da benzeri bir ozanın Latince şiirleri üzerine, kısalık uzunluk yapısına göre uygulanmış müziklerdir. 1500'lerden az önce, Alman hümanisti Conrad Celtes (1459-1508) tarafından ortaya atılan bu çeşit ölçüsüz parçalar, iki kuşak boyunca bestelenip durdu. Bu yolda Alman Tritonius ile İmparatorluk Sarayı orgcusu Paul Hofheimer (1459-1537) ve

(20) E.T. Ferand, Die Improvisation, Köln 1976, sayfa 96.
(21) Sachs, a.g.y. sayfa 98.
(22) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 252.

İsviçre'nin en büyük müzikçilerinden Ludwig Senfl'i (1486-1543) görüyoruz. Bu çağın bir başka yeni halk türü yaygın biçimlerinden biri de *strambotto*'dur(23)

Bu şarkıların hepsi temelde *ballata*'nın şiir formundan kaynaklanmıştır: *Canzona, Capitolo, Ode, Sonetta, Strambotto, Barzaletta.*(24)

"Çalgı müziği ise giderek gelişiyordu. *Ricercar* (riçerkar okunur), bir form göstermekten çok bir addı. Bilinen en eski ricercar'lar 1507'de yine Petrucci'nin yayınladığı lavta parçalarıdır. Bu parçalar uygulu ve geçişli bölmelerin ard arda geldiği parçalardı ve o çağda *prelüd,* sonraları *toccata* denen parçaları andırıyordu. Org için ricercar'lar da böyledir. Bu ad, İtalyanca'daki anlamının da gösterdiği gibi, daha çok giriş müziği, seslere dokunma anlamını taşıyordu; tıpkı buna yakın bir anlamı olan *toccata* gibi.

Ricercar terimi ancak 1542'den sonra tek çalgılar ya da çalgı toplulukları için polifon, benzetmeli parçalar haline gelmeye başladı ve ilerde *Füg*'e bir başlangıç oldu. Her biri kendi teması ve benzetmeli yazısıyla arka arkaya bölmeler halinde geliyor, temalar bu bölmeler içinde işlendikten sonra bir başkasına geçiliyordu. Demek ki *ricercar*'lar bildiğimiz ses motetinin çalgısal bir türü durumundaydılar."(25)

Çalgı müziğinin gelişimi dans parçalarının da gelişimini getirmişti. 16. Yüzyılın başlarında, dönemin ağırbaşlılığına uygun olarak soyluların sevdiği dans *Pavan*'dı. "Törensel, dahası, yürüyüşe yakın havasıyla pavan, bilinen dansların en yalınlarından ve en durgunlarındandı. Birbirinden uzakta olan çiftler, dörtlük= MM 60 tempolu adımlarla, iki 4/4'lük boyunca tekrarlanan bir çeşit yürümeli dans yaparlardı.

İlk pavan'ları yayıncı Petrucci'nin 1508'de Venedik'te yayınladığı lavta tabulaturlarında görüyoruz. Ancak, daha yüzyılın ortasına gelmeden pavan'ın saray dansları arasından çekildiğini de gözlüyoruz. Buna karşılık pavan AA BB CC Yapısında dörder ölçülük tekrarlı periodların ard arda gelmesinden oluşmuş salt çalgı müziği türü olarak yaşayıp günümüze kadar gelmiştir.

Sırası gelmişken belirtelim: İspanyol Luis Milan'ın yayınladığı *El Maestro*'da, *a priesa* (çabuk) ve *a espazio* (ağır) gibi tempo işaretleri, bir parça içinde tempo değişimi'ni gösteren ilk örneklerdir."(26)

(23) Sachs, a.g.y. sayfa 99.
(24) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 253.
(25) Sachs, a.g.y. sayfa 101.
(26) Sachs, a.g.y. sayfa 102.

XII. BÖLÜM

RÖNESANSIN YAYILIŞI
(1520 - 1560)

TARİH

1528 Venedikli ressam Tiziano'nun *Meryem, Azizler ve Pesaro ailesi* tablosu.
1535 İl Parmigiano'nun (1503-1540) *Madonna collo lungo*'su.
1539 Jacob Arcadelt'in beş partili ilk madrigal kitabının yayınlanması.
1545 Reform'a karşı Katolik kilisesinin örgütlenmesi.
1548 Doğa bilimcisi ve filozof Giordano Bruno'nun doğumu.
1558 G. Zarlino'nun (1517-1590) *Le istitutioni harmoniche*'sinin yayımı.
1559 Willaert'in *Musica nova*'sı (çoğunluğu 1540'larda bestelenmiştir).

Bu dönemde Rönesans sanat anlayışı yeniden sıcaklık, coşku ve ataklık kazanmıştır. Çağın sanat temsilcisi Michelangelo'nun Kilise'ye üstten bakan, onurlu, ateşli ve yapıcı hayalgücüne dayanan "göksel" kişiliğinin yanı sıra, Rönesans'ın yücelen sanatı müzikte de benzer bir kimliğe yönelmiştir. "Michelangelo'nun kuşağı, yeniden coşkunluğa, taşkınlığa ve yaşama sanki bir Barok gösterişçiliği içinde döner olmuştu."(1)

1520-1560 Döneminin müzikteki başlıca temsilcileri, Gombert, Willaert, Clemens non Papa ve Janequin'dir.

GOMBERT ve WİLLAERT

Nicolas Gombert (yaklaşık 1495-1556), Franko-Flaman motet sitilinin en büyük temsilcilerindendir. Josquin'in öğrencisi olduğu sanılıyor. İmparator V. Charles'ın Brüksel Kilisesi'nde şarkıcılık ve koro yöneticiliği yapmıştır. Yaşamı hakkında bilinenler az olduğu halde, İmparator'la birlikte Madrid'e ve Viyana'ya gittiği kesindir.

"Gombert kendisinden hemen önce gelmişlerin müzik dilinden başka yönlerde de ayrılmıştı. Tıpkı iki kuşak önce Ockeghem'in Dufay'den ayrılmış olduğu gibi, Örneğin bakışıma (simetri'ye) ilgi duymuyor, parçaları içinde belirli bölünmeler yapmıyor ve çok kez soluk yerlerini gizleyip kontrapuntal ezgilerini soluksuz, ne-

(1) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 108.

redeyse çeyrek seslik bir gelişme içinde sürdürüyordu. Josquin'in armonisel eğilimle uyumlu uygulardan yapılma bağlantılarını tutmuyordu. Parti yürüyüşünde Gombert tatsızlığa kaçmadan sürekli kakışmalarla kulağı zorlar gibiydi."(2)

Yine Flaman kökenli besteci Adrian Willaert (yaklaşık 1490-1562), (Villart okunur), hukuk öğrenimi yapmak amacıyla 1514'de Paris'e gitmiş, burada Mouton'dan müzik öğrenmiştir. Daha sonra İtalya'da çalışan besteci, 1522'de Ferrara Dükü'nün, 1525'de ise Milano başpiskoposu d'Este'nin sarayında görev almıştır. "1527'de Venedik'teki ünlü San Marco Kilisesi'ne maestro di capella (kilise ustası) olarak atandıktan sonra, ülkesine birkaç kısa yolculuk yapmış ve yaşamını Venedik'te geçirmiştir. Burada bir şarkı okulu açarak Zarlino, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Costanza Porta ve Andrèa Gabrieli gibi öğrenciler yetiştirmiştir. 8 Aralık 1562'de Venedik'te ölmüştür."(4)

Willaert, Venedik beste ekolünün kurucusu kabul edilir. "San Marco Katedrali'nde bulunan karşılıklı iki orgun esinlendirdiği iki karşıt koro için yazma tekniğini ilk kullanan Willaert, madrigal ve çalgısal ricercar türlerinin en büyük ustalarından biriydi."(4)

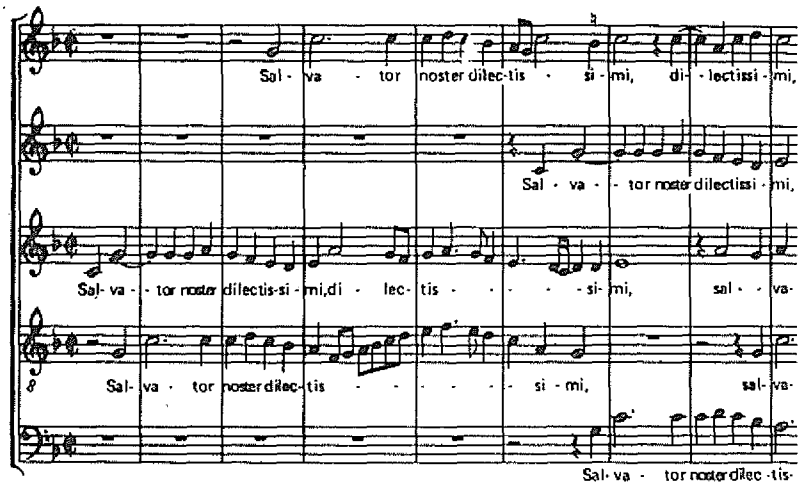
"Clemens'in ve Senfl'in tutuculuğuna karşı, Willaert, kromatizm deneyciliğinin ve ritmsel örgünün öncüsüydü."(5)

"Çokkorolu müziğin temeli, Doğu'daki antifon'luğa dayanmakla birlikte, yeni armonisel ve kontrapuntal biçimiyle 1550'de Adrien Willeart'in *psalmus*'larıyla başladı. Venedik'de San Marco Kilisesi'nin bu Felemenk'li bestecisi, Vesper duası için psalmuslar demeti yazmış ve bunları katedral orgunun iki yanına dizdiği iki yarım koroya söyletmişti. Bu koroların büyüklüğü üzerinde yanılgıya düşülmemesi için, Willaert'in zamanında San Marco Kilisesi'nde yalnız 17 kişilik bir koro olduğunu belirtmek gerek.

Bu *çok korolu* deyiş, Barok beğenisine o denli uygundu ki, 200 yıldan çok sürdü. Mozart'ın Salzburg günlerine dek."(6)

Clemens non Papa olarak ün yapan Jacobus Clemens (yaklaşık 1510-1556), bu dönemde başka bir önemli Felemenk kökenli bestecidir. Brüksel'de ve Hollanda'nın birçok kilisesinde müzikçi olarak çalışan Clemens, çok sayıda chanson, 15 Missa, 200'ün üzerinde Motet ve dört kitapta derlenen psalm'ler yazmıştır. "Onun yalın üç partili çokseslliliği populer orijini taşıyordu. Ama Missa'larından biri, çokseslilik modelinin temellerindendir."(7) *"Salvator noster"* adlı motet'i ise büyük beğeni kazanmıştı. Bestecinin yazısını örneklemek açısından, bu eserin 1. Bölüm başlangıcını veriyoruz:(8)

(2) Sachs, a.g.y. sayfa 108.
(3) Gültekin Oransay, Bağdanlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 51.
(4) Oransay, a.g.y. sayfa 51.
(5) Doanld J. Grout ve C.V. Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, New York 1988, sayfa 244.
(6) Sachs, a.g.y. sayfa 109.
(7) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 243.
(8) dtv-Atlas zur Musik, Münih, 1994, sayfa 244.



Willaert'in öğrencilerinden Gabrieli de çalgı müziğini geliştiren bir bestecidir. Onun hakkında Sachs şöyle yazıyor: "Sıkı kontrapuntal *ricercar*'ler yanında orgcular, başta Venedik San Marco kilisesi'nin ikinci orgunu tutan büyük besteci Andre Gabrieli (1510-1586) olduğu halde, özgür, homofon *toccata*'yı, dokunma parçasını ortaya çıkardılar. Bu parçalarda dolgun uygulu bölümlerle parlak geçitler ard arda geliyordu. San Marco Kilisesi'nin birinci orgunu tutan besteci Caludio Merula (1533-1604), *toccata* içine benzetmeli *fugato* bölümler koyarak her iki biçimi birleştirdi."(9)

İNGİLİZ KİLİSESİNDE MÜZİK

Felemenk'li bestecilerin 1510 yılından sonra İngiltere'ye gitmesi ve dinsel müziğin bir anlamda İtalya ve Felemenk'den İngiltere'ye taşınması, İngiliz müzikçilerini etkilemiştir. Kral VIII. Henry döneminde, Mass, Magnificat türü eserlerin karşılıklı korolor biçiminde seslendirilmesi, İngiliz çokseslliliğinin temeli olmuştur. 1532'de Kral VIII. Henry'nin Papa ile bağlarını kopartması ve 1539'da İncil'in İngilizceye uyarlanması ile İngiliz Kilise Müziği kimlik kazanmıştır. Ancak bu kimlik kazanma sürecinin birkaç yıla sığabileceğini düşünmek yanlıştır.

16. Yüzyılın başlarında William Conrysh (1465-1523) ve Robert Fayrfax (1464-1521) gibi besteciler, Motet ve Mass formunu yakından tanıyorlardı. Ünlü Eton College'in günümüze kalan koro kitabından *antifone* ses müziğinin yapıldığı anlaşılmaktadır.

Felemenk'li bestecilerin etkisiyle İngiliz kilise müziğini üst düzeye çıkartan önemli müzikçilerin başında John Taverner (1490-1545), Christopher Tye (1505-1572) ve Thomas Tallis (1505-1585) gelir (bu bestecilerin doğum ve ölüm tarihleri yaklaşıktır).

(9) Sachs, a.g.y. 114.

Müzik tarihine "büyük İngiliz bestecisi" olarak geçen "John Taverner, 1526-1530 arasında Oxford College'de koro şefliği yapmış, İngiliz Protestan müziğinin öncüsü olduğu için kısa bir süre hapis yatmış, sadece ses müziği için değil, çalgı müziği için de (özellikle virginal için) parçalar besteleyerek İngiltere'deki müzik yükselişini temellendirmiştir."(10)

Chirstopher Tye, İngiliz'lerin övündüğü ve Protestan müziğinde gerçekten yeri olan bir besteciydi, ancak Thomas Tallis'in eserleri daima ön plana alınmıştır. "Orgcu ve besteci olan Tallis, Waltham Abbey Kilisesi'nde orgcu ve koro yönetmeniydi. Daha sonra VIII. Henry, VI. Edward ve 1. Elizabeth'in krallık tahtına oturduğu dönemlerde, İngiliz Kraliyet Kilisesi'nde çalıştı. Kontrpuan tekniğinde çok usta olan sanatçı, kilise için İngilizce sözleri ilk ezgilendiren bestecilerden biriydi. Dinsel yapıtlardan 2 Mass, 2 Magnificat, 52 motet ile Latince sözlü başka parçalar ve 18 İngilizce *anthem* günümüze gelmiştir."(11)

"Anthem, (eski İngilizcede antefn'den, Yunanca antifono'dan gelme), bir Anglikan Moteti'dir. Bu motet, Katolik motetinden, sözlerin İngilizce olması, hece üzerine kuruluşu, köşeli ritmleri ve polifon olmaktan çok, uygulu yapısıyla ayrılır."(12)

Bu alanda Tallis'in yazısını geliştiren bestecilerin başında William Byrd (1543-1623) gelir.(*)

FRANSA'DA CHANSON

Fransız Kralı 1. Francis döneminde (1515-1547), *chanson* (Şarkı), Fransız ruhuyla soluk kazanmıştır. Dindışı müzik, chanson aracılığıyla yeni boyutlara ulaşmış ve 16. yüzyılın ortalarında en yaygın bir müzik çeşiti haline gelmiştir. "İnce, hoppa, soylu ezgi akışı hiç kesilmeyen *chanson*'da çok kez açık saçık sevgi sözleri de vardı. Müzik ile sözlerin bu denli içiçe girdiği etkili bir müzik biçimi az bulunur: Belirtilerinden biri de, tek ses üzerine giren daktilos bir başlangıçtır: Uzun-kısa-kısa."(13)

İnsanın doğasını özgürce yansıtmak açısından chanson'lar öylesine sevilmiştir ki, "ilk Fransız müzik yayıncılarından Pierre Attaingnant, Paris'te 1528-1552 yılları arasında 50 koleksiyondan oluşan yaklaşık 1500 chanson yayınlamıştır. Lavta eşliğindeki solo ses için yapılan aranjmanlar 16. yüzyıl Fransa ve İtalya'sının popüler şarkıları olarak benimsenmiştir."(14)

Bu türün başlıca iki bestecisi Fransız Clement Janequin (1485-1560) ve Claudin de Sermisy'dir (1490-1562).

"Josquin des Pres'in öğrencisi olduğu sanılan Janequin (okunuşu Janken), Fransız çoksesli chanson'unun yaratıcısı ve başlıca temsilci olarak tarihe geçti. Ünlü ozan Pierre Ronsard'ın babası Louis Ronsard'ın hizmetinde çalıştı ve onunla 1507-1515 arasında savaşta İtalya seferlerine katıldı. 1520 yılı dolaylarında Paris'te, 1529'da Bordeaux'da çalıştığı, ardından da Guise Dükü'nün hizmetine girip onun utkularını (zaferlerini) uzun chanson'larla övdüğü kanıtlanmıştır."(15)

(10) E. Janners, Kirchenmusik, Viyana 1961, sayfa 191.
(11) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 53.
(12) Sachs, a.g.y. sayfa 109.
(*) Daha sonraki dönemin bestecisi olan Byrd, bu bölümde ele alınmamıştır.
(13) Sachs, a.gy. sayfa 110.
(14) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 250.
(15) Gültekin Oransay, a.g.y.

16. Yüzyıl ortalarında ise, bestecinin Paris yakınlarında papaz yardımcılığı yaptığı bilinmektedir.

"Nota basımcısı Adrien le Roy 1559'da Paris'te Jannequin'in eserlerini yayınladığı derlemenin önsözünde, ünlü şair Antoine Baief'in besteci için yazmış olduğu bir şiiri alıntılamıştı. Bu şiirin son dizeleri şöyledir:

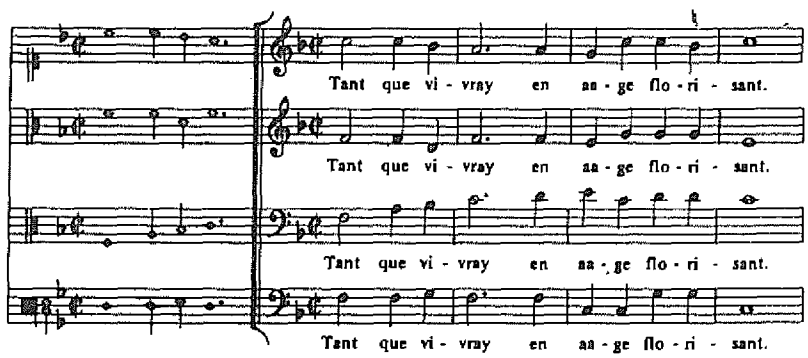
Görkemli sözleriyle motetler yazsa,
Savaş gürültülerini bize aktarsa,
Kadın şamatalarını duyar gibi olsa,
Kuşlar gelse kulağımıza ötüşleriyle.

Bu dizeler Janequin'in eserlerinin temellerini açıklıyor: Betimlemeli chanson ve motetler. Bunların arasında Marignan Savaşı, Kadınların Şamataları ve Kuşların Ötüşleri, erişilmez bir ustalık ve beğeni ile canlandırılmıştır."(16)

Böylece Janequin'in kişiliğinde chanson'ların yaşamın nasıl içinden geldiği çok açık biçimde anlatılmış olmaktadır. Zaten bu çağda "tasvirci müzik", ya da "konulu müzik", Avrupa halklarının en hoşlandığı müzik eserleriydi: "1540'da Lorenz Lemlin *Guguk Kuşu*'nu yazmıştı. 1544'de Hans Neusidler *Bafia Savaşı*'nı; Gombert *Oyseaus'nun Şarkısı*'nı; 1567'de Massimo Troiano, *Kedi ile Karganın Savaşı*'nı; Adriano Banchieri ise *Köpek, Guguk Kuşu ve Baykuş*'un kontrapuntosunu yazdılar. Bu listeyi genişletmek hiç de zor değildir."(17)

Claudin de Sermisy'nin chanson'ları birçok ressamın tablolarına konu olmuştur. Bestecinin bir parçasının ilk satırını örnekliyoruz:(18)

Claudin de Sermisy, *Tant que vivray*



MADRİGAL

İlerdeki bölümlerde göreceğimiz gibi, İtalyada giderek gelişen *madrigal,* aslında Fransız *chanson*'larının İtalya'daki karşılığıdır. Ancak 16. Yüzyıl madrigalini 14. Yüzyıl madrigalinden ayırmak gerekir. Yeni özü ve biçimiyle *madrigal,* dindışı müziğin sağlam türlerinden biridir. Sözleriyle ve yapısal konumuyla tamamen özgürdür. Chanson'lardaki gibi, aşkı, doğayı, kuşları vb. konu alır. "Ne kesin sayıda

(16) Sachs, a.g.y. sayfa 111.
(17) Sachs, a.g.y. sayfa 111.
(18) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 251.

ÖRNEK 28

Jacob Arcadelt, Madrigal: *Ahimè dov'è 'l bel viso*



A



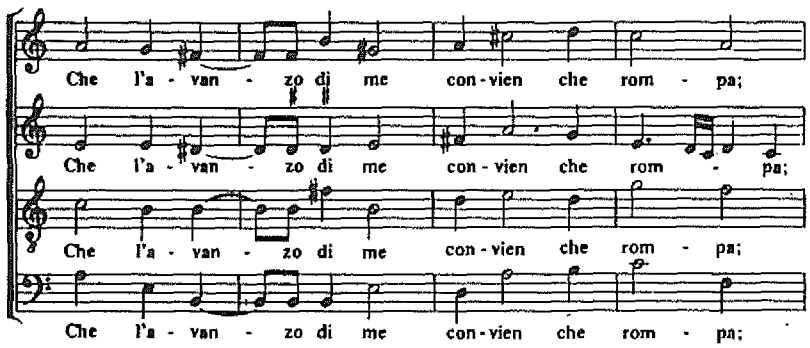
B Madrigal söyleyenler

kıtaları, ne de döndermesi bulunuyordu. Müzik bakımından eşlikli solo parçası demek değildi. Önlerinde notaları, üç, dört, beş şarkıcının birlikte söylediği, oldukça incelikli bir oda müziği demekti. Partilerin hiç birinde öncelik olmadığı gibi, önde gelen bir ezgi, bir *cantus firmus,* ya da eşlik yoktu. Her parti, seslendireni eşit olarak ilgilendirecek gibi, bağımsız ve eşit değerdeydi. İlk madrigaller 1533'de Roma'lı bir nota basımcısı tarafından basılmış olan Felemenk'li Philippe Verdelot ve Jacop Arcadelt ile bazı İtalyan bestecilerin eserleriydi. Daha çok homofon yapıları ve duyguda tutukluklarıyla eski frottola ile bir bağ görünüyor. Daha önceki kuşaklar frottola'yı benzer yolla ince bir topluluk eğlencesi olarak kullanmışlardır."(19) *ÖRNEK 28A,* Arcadelt'in bir madrigalini(20); *ÖRNEK 28B* ise Bourges'in bir resmini örneklendirmektedir.(21)

Resimde çok açık belirtildiği gibi, madrigal, solo şarkıcılardan oluşan bir oda müziği topluluğudur. Koro müziği değildir.

16. Yüzyılın ortalarında, özellikle Willaert ve Cypriano de Rore'nin katkılarıyla bu tür, genelde beş sesli olmuştur. (Sachs'ın deyişiyle "motete benzer bir çoksesli deyiş kazandı, duygu payı oldukç zenginleşti").

"Bu duygusal davranış için her iki usta, Willaert ve Rore, gittikçe duyulmadık, ileri bir kromatikliğe daldılar. (Kromatik yedi seslik bir dizi içinde yediden fazla ses kullanmak demektir; bu fazla sesler ton değiştirimi için kullanılır). Bu beste. iler bir sekizli içinde yarım seslerle yürüyen ezgiler ve garip yollarla ton değiştiren armoniler kullandılar."(22) Cypriano de Rore'den abartmalı olmayan bir örnek şöyledir:(23)



Kromatizmin bu anlayışla kullanımı, 1555 yılına kadar düşlere bile giremeyecek gelişmeler getirmiştir. "Venedik'li müzikbilimci ve besteci Nicola Vicentino, Antik Yunan hexachord'unun kromatik, ve anarmonik dizilerinin bütün renk özelliklerini madrigallerinde kullanmıştır. Vicentino'nun bu yıllarda yazıp yayınladığı *L'antica musica ridotto alla moderna prattica* adlı eseri (Antik Müziğin Modern

(19) Sachs, a.g.y. sayfa 111.
(20) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 263.
(21) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 262.
(22) Sachs, a.g.y. sayfa 111.
(23) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 267.

ÖRNEK 29

Nicola Vicentino, Madrigal: *Laura ch'el verde lauro*



Pratiğe Uyarlanması), müziğin mikroton seslere (çeyrek seslere) kapı aralaması anlamına bile gelir"[24] Çünkü besteci, "bir sekizliyi otuz bir tuşa bölen altı klavyeli üstün bir org, bir üstün çembalo yapmıştı",[25] (Sachs şunu da ekliyor: "Yunan'lılar bu işte de bilmeksizin yeni gelişmelerin kaynağı olmuşlardı.")

Vicentino'nun bir madrigali *ÖRNEK 29*'da verilmektedir.[26]

Armoni ve kontrpuan kurallarını hiçe sayma, kendini asıl *villanella* adlı, halk şarkısından bozma, kaba ve günün modası bir şarkı çeşitinde göstermiştir. Genelde üç sesli uygulardan oluşan (aslında bilinçli olarak böyle yapılan) villanella'lar, "1597'de yazmış olduğu Introduction'unda Thomas Morley'in dediği gibi, 'bu halk şarkıları alay olsun diye (konusuyla müziğiyle) yazılmıştır.' Birkaç yıl sonra vilanella'lardan Alman içki şarkıları doğdu."[27]

Sachs, İspanyolca *villancico* teriminin benzer İtalyan terimiyle karıştırılmamasını öğütlemektedir. 16. Yüzyıl ortalarında gitar eşliğinde seslendirilen bu şarkılar, halk müziğiyle soylular müziği karışımının özgün örnekleridir. Sachs şu yargıda bulunuyor: "Bunları duyunca, en iyi anlamıyla *ulusal* bir sanatın bulunduğu bir ülkede, ne Fransız chanson'larına, ne İtalyan madrigal'lerine niçin yer olamadığını kolayca anlarız."[28]

Benzer bir ulusal müzik çeşitinin Almanya'da gelişmiş olabileceği konusunda yanılgıya düşülür; 14. Yüzyılın Almanya'daki gezici ozanları Minnesinger ve 15. yüzyılın Meistersinger geleneği, tekseslilik hamurunda yoğrulmuştu. Dolayısıyla gelişkin çokseslilik Almanya'ya gecikmeli olarak girmiştir. Bu ülkede de 1530'dan sonra Felemenk'li bestecilerin etkisi görülür.

Ancak, Alman'lara özgü *lied* (şarkı) sanatının tohumlarını 1460 yılı dolayında yazıldığı tahmin edilen *"Lochamer Liederbuch"* (Locham'ın Şarkı Kitabı) adlı eserde görebiliriz. Bu kitap, Alman çoksesli şarkılarının başlangıç dönemini belgeler. Lied (şarkı) bestecileri, Alman ezgilerini kontrpuan tekniğiyle birleştiriyordu. Alman şarkılarında çoksesli müziğin temelini Isaac, Heinrich Finck ve İmparator Maximilien'in saray orgcusu Paul Hofhaimer atmıştır.

Öteki doğu Avrupa ülkeleri de Almanya'ya benzer durumdaydı. Bohemya'da ve Polonya'da kilise müziğinin orijinal tarafı yoktu. Katolik kilise müziğinin 16. yüzyılda Polonya'daki öncüsü Waclav'la Szamotul (yaklaşık 1520-1567 yılları), Bohemya'daki temsilcisi ise Gallus Handl'dir (1550-1591).

GÜFTEDE TUTARLILIK

Madrigal çeşitinin İtalya'da çokseslileğe yeni boyutlar kazandırması, güfte ile müzik arasındaki ilişkiyi gündeme getirmiştir. "Dinsel söz olsun da, nasıl kullanılırsa kullanılsın" anlayışı, Rönesans'ın 16. yüzyıl olgunluğuyla bağdaşamazdı. Güftenin anlam ve vurgularının gereğince değerlendirilmesi sorunu, 16. yüzyıl müzikçilerini derinden ilgilendiriyordu; "1552'de Felemenk'li Adrian Petit Coclicus'un sık sık adı geçen *Musica Reservata*'sı basıldığı sırada, bir sözcüğün tam yerine oturtulmuş olması, uzun bir sesin kısa bir heceye, kısa bir sesin uzun bir heceye

(24) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 268.
(25) Sachs, a.g.y. sayfa 112.
(26) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 268.
(27) Sachs, a.g.y. sayfa 112.
(28) Sachs, a.g.y. sayfa 112.

rastlamaması, doğru dürüst bir yazının gereklerinden olduğu düşüncesi iyice yaygınlaşmıştı. Çünkü müziğin şiirle birçok ortak yönü vardı.(29)

Ünlü İngiliz bestecisi William Byrd, 1611 yılında yayınlanan "Psalmus, Song ve Sonnet" adlı kitabında bu sorunun çözümünü şöyle dile getirmiştir:

"Sözcüklerin iç yaşantısına uygulanmış müzik."

"Byrd'den bir süre önce, bir başka İngiliz, Thomas Morley, *Musica Reservata*'daki düşünceleri yeniden ele almıştı. A *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* adlı eserinde (1597), 'konu hafif bir konuysa, müzik hareketli olmalıdır; dörtlükler, sekizlikler on altılıklarla yapılmalıdır. Konu bir yakarma konusuysa, notalar one göre ağırdır, ikiliklerle, birliklerle yürür.' Ve sonra şunu ekliyordu Morley:

Bundan başka, konumuzda bir çıkış hareketi varsa, yedi kat göklerden söz ediliyorsa, müzik yukarı doğru çıkmalıdır. Tersine, bir iniş, bir kalınlık, derinlik varsa, cehennemden söz ediliyorsa, müzik aşağı doğru inmelidir. Çünkü, iyi düşünülürse, cennetten söz ederken yeri göstermek saçma olur. Cennet, ya da yükselme sözleri üzerine müziğini aşağılara indiren besteci büyük bir terslik yapmış sayılır. Bir de sözcükleri seslere uygularken bütün bütüne gariplik yapmamaya dikkat etmeli: Kısa olan heceyi sıra sıra notalarla, ya da uzun bir notayla; uzun bir heceyi kısa bir notayla müziklememeli."(30)

Bu sözlerden açıkça anlaşılabileceği gibi, "güfte ile müzik ilişkisi", 16. yüzyılın sonlarında kökten ele alınmak istenmiştir. Ne var ki, Reform hareketine karşı Katolik Kilisesi'nin örgütü olan Trent Meclisi, eski anlayışla kutsal sözlerin körü körüne kullanılmasından yanaydı. Bu tutum, Rönesans bestecilerinin güfte konusundaki ileri kavrayışını uzun süre kösteklemiştir.

ÇALGI MÜZİĞİ

Ses müziğindeki büyük gelişim (ki biz buna gerçek çokseslilik diyebiliriz), beraberinde çalgı müziğinin gerek stil, gerek form açısından ilerlemesine neden olmuştur. "Çeşitleme" formu (variation), Willaert döneminde bilinçle kullanılmıştır. *Çeşitleme* gerçi önceki yüzyıllarda da uygulanıyordu. Tema'nın tekdüzeliğine karşı, bu yöntemin kullanılması bir ölçüde zorunluydu. Ama önceki dönemlerde yapılan bu "çeşitlemeli müzik", doğaçtandı, çalgıcıların yeteneğine bağlıydı.

16. Yüzyılın çeşitlemesi, org ve lavta için yazılan *ricercari* (çalgısal eşlikli parçalar) türünde yeni bir hareket kazanmıştır. Bu, gerçek bir çalgısal biçimdir.

1550'li yıllarda bilinçle uygulanan çeşitleme, *ground* ve *parafraz* adları altında ortaya çıkmıştır. "Ground'larda kısa bir motif aynı ses alanı içinde ve kural olarak bas'ta boyna tekrarlanırken, öteki partilerde az ya da çok özgür bir kontrapuan yürütülür. Bu yöntem, 14. yüzyılın motetlerinde de vardı. 1522'de ölen Aston'un *My lady Carey's Dompe* adlı virginal parçasını 16. yüzyılın bir örneği sayabiliriz.

Parafraz diyebileceğimiz ikinci tür ise yaygın bir oyun ya da şarkının önce yalın, özgün biçimde gelmesi, sonra boyna değişen açılardan ele alınmasıdır. Bu çeşitleme deyişinin en olgun örneklerini 16. yüzyılın bir örneği sayabiliriz.

Doğal ki şarkılar ve oyun havaları çeşitlemesiz de çalınıyordu. Lavta ve klavyeli çalgı müziği derlemelerinde, armonilenmiş bir sürü *Lieder, dans ve chanson* vardır."(31)

(29) Sachs, a.g.y. sayfa 113.
(30) Sachs, a.g.y. sayfa 113.
(31) Sachs, a.g.y. sayfa 114.

Çalgı müziğindeki bu ileri adımlar, *çalgı metotları*'nın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ünlü Alman çalgıcısı ve çalgı yapım ustası Hans Gerle, 1532 yılında viol ve lavta çalanlar için bir metod yayınlamıştır. İtalya'da da çalgı metotları yayımı çoğalmıştır. 1535'de Silvestro Gannassi, düz flütler ve fifre'ler için, 1543'de viol'ler için metodlar basmıştır. İspanyol papazlarından Juan Bermudo, 16. yüzyılın ortalarında üç ciltlik geniş bir kitap yazmıştır. Diego Ortiz 1553'de viol'ler için, Tomas de Saneta Maria ise *"Arte de taner fantasia"* adıyla klavyeliler ve başka çalgılar için metotlar yayınlamıştır.

Ses müziğinden çalgı müziğine ve ondan dans müziğine uzanan zincir, dans müziğinin yeni renkler kazanmasını getirmiştir. Ağır bir dans olan *pavan*'dan sonra, sert stiliyle *gaillard* moda olmuştur. "3/4'lük, dörtlük=MM 90 temposunda olan bu oyun havası, ayak vuruşları ve sıçramalarıyla o dönemin bir seyircisi tarafından horoz dövüşüne benzetilmiştir. *Gaillard*'la birlikte yine 3/4'lük olan zigzaglı *courant*'lar çıkmıştı. 16. Yüzyılın ortasına doğru bunlara iki çılgın dans katıldı: Topukburun vuruşlu, hızlı, noktalı ritmli *canaries*'lerle (ilk örnek İspanyol kaynaklarında görünüyor),.1556'da Paris sarayının Güney Fransa'dan alıp getirdiği, sıçramalı, yorucu *volta*'lar. Bu son dansta erkek, eşini havaya fırlatırdı."(32)

Yine bu dönemde, yüzyıllar boyunca yaşayacak ilginç bir dans çeşiti daha doğmuştur: *Marş.*

Bellidir ki *marş,* askeri müzikten kaynaklanmıştır. Ancak 16. yüzyılın sonlarında çalgı müziğinde de yer almıştır. Çembalo için bestelenen parçalar arasında marş önemli bir yer tutmaktadır.

Sonuç olarak, Rönesans, çalgılar ve çalgı müziği alanında Ortaçağ'ın kısırlığını aşmış, yaygın çalgı çeşitleriyle müziksel ifadenin belirtilmesine öncülük etmiştir. Daha 1480 yılında ressam Hans Memline, "melekler orkestrası"nda Rönesans çalgılarını özenle betimlemiştir.(33) *ÖRNEK 30A ve 30B.*

Resimlerde yer alan çalgılar şunlardır (soldan sağa): Psalteri, tromba marina, lut, trompet, blokflüt (üstte).

Alt resimde yer alan çalgılar: düz trompet, sürgülü trompet, portatif org (taşınır org), arp ve viol.

MÜZİK TEORİSİ

Müzik teorisinin 16. yüzyıldaki gelişimi, iki önemli müzikçinin kişiliğinde kendini gösterir: İsviçre'li Henricus Glareanus ve Venedik'li Gioseffo Zarlino (1517-1590).

Bu iki kuramcı, kontrpuan anlayışından armonisel eğilime geçildiği dönemi temellendirmişlerdir. Onların yazdığı teorik eserler, kilise makamlarının majör ve minör'e dönüşmesinin kesin belgeleridir.

Glareanus'un *Dodekachordon* adlı eseri (1547), müzik tarihindeki başlıca dönüşümlerden birini temsil eder. "Bir bilim ve sanat adamı olan Glareanus, bu bilimsel ad altında eski sekiz kilise makamına dört tane daha ekleyerek on iki makamlık bir takım öne sürdü: La üzerine Eolya makamı, Do üzerine İyonya, Mi üzerine Hipoeolya makamı, Sol üzerine Hipoiyonya makamı. Kilise tarafından hiçbir zaman

(32) Sachs, a.g.y. sayfa 115.
(33) The Book of Music, Arrow Books, Londra 1980, sayfa 26 ve 27.

ÖRNEK 30



A



B

kabul edilmemiş olan bu biraz geç kalmış katmalar, aslında, majör ve minör'ü makamlar ailesine sokma çabasından başka birşey değildi.

Majör'ün kilise makamlarını ne kerte aşmış olduğunu, Glareanus'un İyonya makamı için söylediği *bütün makamlar arasında en çok kullanılan* sözünden anlayabiliriz.

Venedik'te San Marco Kilisesi'nde De Rore'den sonra gelen Zarlino'nun teorik çalışması, hem ileri, hem önemli olan *Le İnstitutioni hormoniche* (1558) adlı eserdir.

Zarlino armoninin ikili temeli olarak majör ve minör'ü yerine koymuş, bu aralıkların tam büyüklüklerini biri armonisel, öteki aritmetik bölünmelerde bulmuştu. Armonisel bölünme şu yolla elde ediliyordu: 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, Aritmetik bölünme ise şuydu: 6:1, 6:2, 6:3, 6:4, 6:5.

Aşağıdaki çizelge, bu bölünmeler ve bölünmelerden çıkan sesleri göstermektedir:

		5:4	4:3	3:2	2:1		
DO		Mi	FA	SOL	do		
	6:5			6:4	6:3	6:2	6:1
DO	Mİ♭			SOL	do		

Böylece, Jean Philippe Rameau'nun 1722'deki *Trait é de Harmonie*'sine kadar yol açılmış oluyordu.

Küçük üçlü, Zarlino tarafından saygın olmuşsa da, yine de bir parçayı bitirecek kertede uyumlu sayılmıyordu. Bach çağında bile minör parçalar ya boş bir beşliyle bitiyor, ya da majör bir uyguyla son buluyordu. Aslında, bugün için bile, bu çeşit bitiriş duygusu daha sağlam, daha belirgindir. Sonda birden gelen bu majör üçlüye *Picardie Üçlüsü* denir. Niçin böyle dendiğini bilmiyoruz. 1757'de Johann Chirstian Bach, bu yasaya başkaldırmış ve şöyle demişti: Minör bir parça neden majörde bitsin?"(34)

(30) Sachs, a.g.y. sayfa 116, 117.

XIII. BÖLÜM

RÖNESANS MÜZİĞİNDE DORUK
(1560 - 1600)

TARİH

1558 İngiltere'de 1. Elizabeth'in Kraliçe olması.
1560 Lassus'un *Penitential Psalm*'ları.
1564 Reform karşıtı Papalık Trent Meclisi'nin çokseslilığı gözden geçirmesi.
1565 Pieter Bruegel'in *Köy Düğünü* tablosu.
1571 Matematikçi, astronom, doğa bilimci Kepler'in doğumu.
1575 William Byrd ve Thomas Tallis'in *Cantiones sacrae*'si.
1588 Nicolas Yonge'nin *Musica transalpina*'sı.
1590 Edmund Spencer'in *Fairie Queene*'si.
1595 William Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i.
1600 Giordano Bruno'nun Engizisyon Mahkemesi buyruğuyla yakılması.

Rönesans'ın son dönemi bir yandan bu çağın ileri bir sentezini gerçekleştirirken, bir yandan da Barok çağın sınırlarına yaklaşmıştır.

16. Yüzyıl boyunca Rönesans İtalya dışına taşmış ve bu ülkelerde, düşünce, bilim, sanat alanlarında insanlık tarihinin ölmez yapıtlarının yaratılmasını sağlamıştır. Sanat hareketinin odaklaştığı bu ülkeler, Felemenk, İngiltere, Fransa, Almanya ve İspanya'dır.

1576 Yılında vebadan ölen ve 99 yıl yaşadığı sanılan, Rönesans'ın en önemli ressamlarından İtalyan Tiziano'nun yanı sıra, Almanya'da Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Lucas Cranach ve Albrecht Altdorfer, Felemenk'te Jan Gossaert, Girit doğumlu ve Yunan asıllı İspanyol ressam El Greco, resim sanatının yükselişini temsil etmişlerdir.

Palestrina ve Lassus'un ağırlığını duyurduğu 16. yüzyılın son çeyreği, müzikte zıt akımları birleştirme başarısıyla tarihe geçmiştir. Bu sentezin yaratıcılarından Palestrina, kilise müziğinin atası sayılır. Eserleri Katolik kiliselerinde bugün de seslendirilmektedir.

PALESTRİNA

Giovanni Luigi da Pelestrina, Roma yakınlarındaki kendi adını taşıyan kasabada 1525 yılı dolayında doğdu, 2 Şubat 1594'de öldü. Küçük yaşta, Roma Santa Maria Magiore Papalık Kilisesi'nin çocuk korosuna girdi. 1539'da San Pietro kilise-

sine atanarak çocuk korosunu eğitmesi istendi. Daha sonra, doğduğu kasabanın kilisesinde orgculuk yaptı. 1551'de Roma'daki San Pietro Kilisesi'ne müzik yöneticisi, dört yıl sonra Papalık Sixtine kilisesine koro üyesi oldu. Bir müzikçi için bu basamaklar hızlı bir yükselişi sergiliyordu.

1561 Yılında Santa Maria Magiore'ye müzik yönetmeni olarak getirilen besteci, iki yıl sonra ilk motet defterini yayınladı. Reform hareketine karşı Katolik Kilisesi'nin aldığı önlemleri temsil eden Trent Meclisi, bu yıllarda kilise müziğinin yeniden biçimlendirilmesini istiyordu. Dünyasal öğelerin kilise müziğinden çıkartılması kararı alınmıştı. "Bu açıdan kötüye kullanılan kontrapunt yazısını yasaklamak eğilimindeyken, İmparator I. Ferdinand'ın kesin karşı çıkmasıyla, ayrıca belki Palestrina'nın *Papa Marcel Missası*'nın katıksız dinsel üslubundan da etkilenerek kontrapuntsal müziği yasaklama yoluna gidilmedi."(1)

Palestrina'nın, Papa Marcellus için bestelediği Missa sayesinde kontrpuanın yasaklanmasının önlendiği tartışma konusudur. Bu etkinin ölçüsü belli değildir. Oransay şöyle yazmaktadır:

"Yüzyıllardır anlatılagelen bir söylentiye göre, Trent Konsili'nin kararında tek etken Palestrina'nın *Papa Marcel Missası* olmuştu. Baini'den başlayarak birçok tarihçinin ileri sürdüğü, abarttığı ve tek yanlı yorumladığı bu söylenti için tarihsel kanıtlar yoktur. (Konu Pfitzner'in Palestrina operasında dramsallaştırılmıştır)"(2)

Sachs, konuya şöyle ışık tutmaktadır:

"Papa, 1564'de sekiz kardinalle Papalık Korosu'ndan sekiz şarkıcıdan oluşmuş özel bir kurula bu önemli sorunun çözülmesi görevini verdi. Bu kurul içindeki aşırıcıların kazanması, yalnız Palestrina tarafından giderilmiş değildir. Dendiğine göre, Palestrina aceleyle, içlerinde Papa Marcellus Missası bulunan orta yolda birkaç missa bestelemiş, böylece kendini bilen bir polifonlukla dinsel davranışın pek güzel bağdaşabileceğini göstermiş. Bu öykü, dahası, Meclisin ve özel kurulun kararları, işin aslını gizlemektedir: Özel kuruldaki sekiz şarkıcının beşi İtalyan, ikisi İspanyol, yalnız biri Felemenk'liydi: İtalyan müziği üzerinde kuzey üstünlüğünün kapanmakta olduğuna en sağlam tanıt."(3)

Bu konu, kuşkusuz ki bestecinin Papa için bestelediği Missa'nın ününü arttırmıştır. Müzik tarihçileri, Palestrina müziği üzerinde çalışırken, özellikle bu missa'nın üzerinde durmuşlardır.

1571 Yılında "maestro compositore" (besteci ustası) ünvanıyla San Pietro Kilisesi'ne müzik yönetmeni olan bestecinin son resmi görevi budur. Oğullarından birçoğunu yitirdikten sonra 1580'de karısı da ölmüş, duyduğu üzüntüyle papaz olmak üzere kilise makamlarına başvurmuştur. Ama bir yıl sonra papazlığı bırakıp zengin bir kürkçünün dul karısıyla evlenmiştir. "Hristiyan dünyasının göksel bestecisini bundan sonra namuslu bir iş olan, ancak göklerle pek ilgisi bulunmayan kürk ticaretinde görüyoruz. Hakçasına, şunu da eklemek gerekir: Palestrina, eserlerinin belki en derinlerini bu ticaret yıllarında ortaya koydu."(4)

"Palestrina 104 Missa, 250 Motet, yaklaşık 50 Madrigal, altı offertorium, 100 dolayında başka formda dinsel eser bestelemiştir."(5)

(1) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 57.
(2) Oransay, a.g.y. sayfa 57'deki 1. dipnotu.
(3) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 119, 120.
(4) Sachs, a.g.y. sayfa 119.
(5) Grout ve Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, Londra 1988, sayfa 321.

ÖRNEK 31

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Papa Marcellus Mass



"Bu eserler, otuz büyük cilt halinde, kırk yılı aşkın bir süre içinde (1862-1903) basılabilmiştir ancak."(6)

Önceleri Felemenk'li bestecilerin etkisinde kalan Palestrina, kontrpuana iyice egemen olduktan sonra yalın bir yazıya yönelmiştir. Papa Marcellus için yazdığı missa, melodik açıdan çekici ve parlaktır, aynı zamanda yalınlığın simgesidir. "Palestrina bir deneyci değildi. Çağının geçerlikteki dilinde güçlü bir ustalığa erişmiş, gelenekçi fakat soğuk, durgun, insansı atılışları olmayan yapıtlar vermiş bir besteciydi."(7)

Palestrina'nın yazısı hakkında Sachs'ın şu değerlendirmesi dikkate alınmalıdır: "Palestrina deyişi akla geldiğinde pek çok kimse bir yanlışlığa kapılmaktadır. Roma polifonluğunun o törensel, yalın uyguları, durgun parti yürüyüşleri, partiturda görülen yalınlık içinde seslendirilmezdi. Roma'lılar ezgisel *hızlandırma* sanatına güvenirlerdi; bugün için bunu Roma'lılara yakıştırmasak bile... Papalık Kilisesi'nin şarkıcıları, ellerindeki dümdüz notaları birtakım süslemelerle ve koloraturalarla zenginleştirmekte ün salmışlardı. Palestrina'nın bazı motetlerinin çağındaki besteciler tarafından tam söylendiği gibi yazılmış örneklerini görünce, babalarımızın, Yunan tapınak ve heykellerinin bembeyaz olmadığını öğrendikleri zamanki düş kırıklığına uğruyoruz.

Doğu'nun ve Akdeniz ülkelerinin koloratura katarak söylemeleri, Avrupa'nın Akdeniz'den öte ülkelerine ilk Gregorius şarkılarıyla girmiş, bin yıl buralardan çıkmamıştı. Ta 1800'lere kadar kâğıt üzerindeki nota, yorumcunun etlendirip canlandıracağı bir iskeletten başka bir şey değildi. Batı da, Hintliler gibi, *süslemesi olmayan müzik yavan şeydir* diye düşünüyordu. Adriaen Petit Coclicus, 1552'de yazdığı *Musica Reserveta*'sında bu düşünceyi şiirsel bir dille şöyle anlatıyordu: Bestecinin asıl ezgisi yalındır, yavandır, hamdır; şarkıcı bunu alır giydirir, süsler, başka bir deyişle, pişmiş eti tuzlar, salçaya bular."(8)

Bu yalın, saf yazıyı tanımakta yarar vardır: *ÖRNEK 31*'de Papa Marcellus missa'sından "Agnus Dei I" (İlk 10 ölçü,) verilmektedir.(9) Yine aynı yapıtın ritmik yapılanması *ÖRNEK 32A*'da verilmiştir.(10) *ÖRNEK 32B,* kontrapuntal analizi, *ÖRNEK 32C* ise, "Veni sponso Cristi" adlı missa'nın, Fal, La, Do akoru üzerine sonoriteleri örneklemektedir.

Sachs'ın Palestrina üzerine yaptığı en çarpıcı değerlendirme, herhalde şu cümlede özetlenmiştir: "Ne ilginçtir ki, kontrapunt'u başlı başına bir sonuç olmaktan çıkaran bu hareketin ilk ustası, bugün kontrapunt öğretiminde sık sık başvurulan Pierluigi da Palestrina'dır."(11)

PALESTRİNA'NIN ARDILLARI

Palestrina'nın müzikal stili ve dönemindeki derin etkisi, ardından yetenekli bestecilerin yetişmesini getirmiştir. Giovanni Maria Nanino (yaklaşık 1545-1607), Roma müzik okulu'nun önemli bestecilerindendir. Felice Anerio (1560-1614), Nanino'nun öğrencisiydi ve Palestrina'nın besteci ustası olarak görev yaptığı Papalık

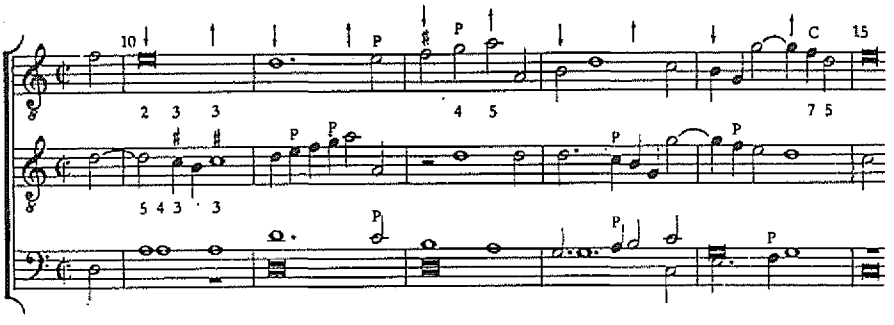
(6) Sachs, a.g.y. sayfa 119.
(7) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, dördüncü basım, İstanbul 1990, sayfa 30.
(8) Sachs, a.g.y. sayfa 119.
(9) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 323, 324.
(10) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 327.
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 118.

ÖRNEK 32

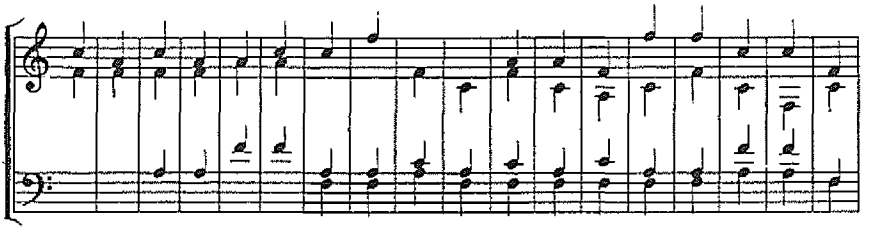


A Papa Marcellus Mass'ın Agnus Dei I'de ritm değişimleri

I, II, Bass I, II



B Kontrpunktal analiz



C FA-LA-DO üzerinde sonoriteler

Kilisesi'nde 1594 yılında aynı göreve getirilmişti. Giovanni Animuccia (yaklaşık 1500-1571), Saint Peter Kilisesi'nde Palestrina'nın ardılıydı.

Roma müzikçilerinin bu dönem bestecileri arasında en dikkate değer olanı "İspanyol kökenli Tomas Luis de Victoria'dır (1548-1611). Onun bestecilik stilini İspanyol ve Roma'lı müzikçiler etkilemiştir. Victoria, 1571 yılında Palestrina ile tanışmış, ondan uzun süre dersler almış ve 1587 yılında ülkesi İspanya'ya dönmüştür. 1603 yılında bestelediği *Requiem-mass* önemli bir eserdir."(13) O da gerçek bir mistik olarak (Rafael gibi), Hristiyanlığın ilk döneminin özlemini duymuş ve ressam El Greco ile yakın dostluk kurmuştur.

Kilise müziğinin öteki İspanyol bestecileri arasında Francisco Guerrero (1528-1599), İspanya'nın birçok kentinde çalıştıktan sonra 1574'de Roma'ya gelmiş ve Palestrina-Victoria çizgisini sürdürmüştür.

ORLANDO DI LASSUS

Felemenk'li Roland de Lassu (İtalyanca Orlando di Lasso, Latincesi Orlandus Lasus), 1532'de, bugün Belçika'da bulunan Mors kentinde doğdu, 14 Haziran 1594'de Münih'te öldü.

Palestrina ile birlikte geç Rönesans'ın iki dev bestecisinden biri olan Lassus, 2000'den fazla yapıt yazmıştır.

Lasus'un stili tek sözcükle nitelenemez. "Bu stilin içerdiği başlıca öğeler Felemenk kontrpuan'ı, İtalyan armonisi, Venedik zenginliği ve görkemi, Fransız canlılığı ve neşesi, Alman ağırbaşlılığıdır. Dolayısıyla dönemindeki öbür bestecilerden bu çok yönlü özellikleriyle ayrılır.(12)

Palestrina ile Lassus'un karşılaştırılması üslup açısından yapılabilir, üstünlük açısından değil:

Palestrina yaşamı boyunca Roma Kiliselerinin ağır dinsel havasını solumuş ve bu etkiyle hemen hemen sadece dinsel müzik yazmış içe dönük bir bestecidir. Lasus dışa dönük bir kimliği simgeler: Yaşam onu tüm yönleriyle ilgilendirmiştir: "Avrupa'nın hemen tüm ülkelerini dolaşmış, kendi çağındaki dinsel ve dindışı biçimlerin hemen hepsinde yapıtlar vererek insanlarla el ele başarılara koşmuştur."(13)

"İtalyanca madrigaller, Almanca lied'ler, Fransızca chanson'lar ve Latince motet'ler yazarak, sanatında ulusal bir sınır tanımayan besteci, çağdaşlarınca *belçika'lı Orfe ve Müzik Beyi* gibi sanlarla anılmaktaydı."(14)

"Lassus'un 2000'i aşkın eseri arasında 516 motet vardır. Altı ya da sekiz sesli sağlam bir çokseslilikle yazılmış dinsel parçaları, ölümünden sonra *Magnum opus musicum* (Müziğin Büyük Eserleri) adıyla 1604'de yayınlanıştır. 16. Yüzyılın en değerli el yazması nota albümleri arasında, Bavyera Dükü William'ın ısmarladığı yedi *Pişmanlık Psalmusu* cildi bulunmaktadır."(15) "Trent Meclisi'nin yasak etmesi-

(12) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 332.
(13) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1991, cilt 1, sayfa 247.
(14) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 59.
(15) Jerome Roche, Lassus, Oxford University Press, Londra 1982, (Palisca'nın alıntısı)

ÖRNEK 33

Orlando di Lasso, Motet: *Cum essem parvulus*



ne karşın, dindışı chanson'ları sayısal ve nitel açıdan önemlidir: Yüz kadar *Magnificat*'i, en uçarı parlaklıktan en tatlı sırdaşlık duygularına dek geniş bir duygu alanını kapsayan chanson'ları vardır."(16)

"Kontrpuan tekniği ve form, öznel melodik malzeme ve figürasyon, şiirin güzelliği açılarından değerlendirilen *Cum essem parvulus* (Ben küçükken) adlı moteti, bir çocuğun seslenişini sekiz notada sembolleştirir."(17) *ÖRNEK 33.*(18)

"Lassus'un çocukken öylesine güzel bir sesi vardı ki, onu birkaç kez kaçırdılar. On iki yaşına gelince ülkesinden ayrıldı, soyluların yanında ülke ülke dolaşmaya başladı. Milano'ya, Sicilya'ya, Napoli'yi gitti. Kısa bir süre Roma'da Latran Kilisesi'nde koro yöneticiliği yaptı, kuzeye döndü, Antwerp'te, İngiltere'de ve daha sonra Fransa'da yaşadı; 1556'da Bavyera Dükalığı Sarayı'nda yönetici oldu ve 1594'e kadar, Palestrina'nın öldüğü yıl, ölümün gelip saplandığı melankoliden onu kurtarmasına dek burada, Münih'te kaldı. Lassus'un gördüğü saygıyı pek az besteci görmüştür: İmparator II. Maximillian onu soyluluk basamağına çıkardı, Papa ise altın madalya verdi."(19)

Lassus'un oğulları da müzikçiydi: "En büyük oğlu Ferdinand de Lassus (ölümü 1609) ile küçük oğlu Rudolph de Lassus (ölümü 1636 dolayı), Ferdinand'ın oğlu Ferdinand de Lassus (ölümü 1635 dolayı) da Bavyera sarayına hizmet ettiler."(20)

WILLIAM BYRD

Katolik kilise müziği bestecilerinin en büyüklerinden İngiltere'deki son isim William Byrd'dir (1543-1623). Thomas Tallis'in öğrencisi olduğu sanılmaktadır. 1563 Yılında Lincoln Katedrali'ne orgcu olarak atanmış, 1570'de Royal Chapel'de (Kraliyet Kilisesi'nde) görevlendirildiği halde, Lincoln'deki işini sürdürmüştür. 1585'de Tallis'in ölümüne kadar, onunla birlikte Krallık Kilisesi'nde orgçuluk yapmış, Kraliçe I. Elisabeth 1575'te bu iki müzikçiye 21 yıl süreyle nota basım tekelini bağışlamıştır.

Byrd'in eserleri, İngiliz çoksesli şarkılarını, klavyeli çalgı parçalarını ve Anglikan kilise müziği yaratılarını kapsar. Ses için dinsel yapıtları ise Latince Motet'lerdir. O dönemin İngiltere'sindeki dinsel durum dolayısıyla Byrd'in sadece üç Mass bestelemesi şaşırtıcı değildir. Üç, dört ve beş ses için yazılmış olan bu Mass'lar, kendi alanındaki İngiliz bestelerinin en olgunu kabul edilmektedir"(21)

"Katolik inancına bağlılık gösteren, bu yüzden Anglikan komşularıyla sık sık olaylara karışan Byrd, bu tutumuna rağmen Kraliçe'nin kilisesindeki görevini sürdürdü ve sözgelimi 1586 tarihli bir yazıda *İngiliz ulusunun en büyük klğcüsü ve orgçaları* olarak anıldı. 1611'de John Bull ve Orlando Gibbons ile ortaklaşa yayınladığı *Parthenia* başlıklı defterdeki 21 çembalo (virginal) parçasından 8'i Byrd'in kaleminden çıkmaydı. Çok tutulan bu defter kısa aralarla 6 kez basıldı."(22)

(16) Sachs, a.g.y. sayfa 120 ve 121.
(17) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 333.
(18) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 334.
(19) Sachs, a.g.y. sayfa 121.
(20) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 59.
(21) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 335.
(22) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 61.

ÖRNEK 34

William Byrd, Motet: *Tu es Petrus*



İngiltere'de Katolik Kilise müziğinin son büyük temsilcisi Byrd'in asıl önemi, Virginal Müziği'ni kökleştirmesidir. Basit ve yumuşak tınılı bir *klavyeli çalgı* olan virginal, bu dönemde İngiliz müzik yaşamına yeni bir renk getirmiş ve virginal müziği tarihte ayrı bir yer almıştır. "Kraliçe I. Elizabeth'in yönetimi dönemi, özellikle 1590-1620 arası, İngiliz müziğinin tarihte az yaşadığı bir *Yükselme Çağı*'dır. Ünlü İngiliz şairi ve oyun yazarı W. Shakespeare de (1564-1616), evrensel yapıtlarını bu çağda vermiştir"(23)

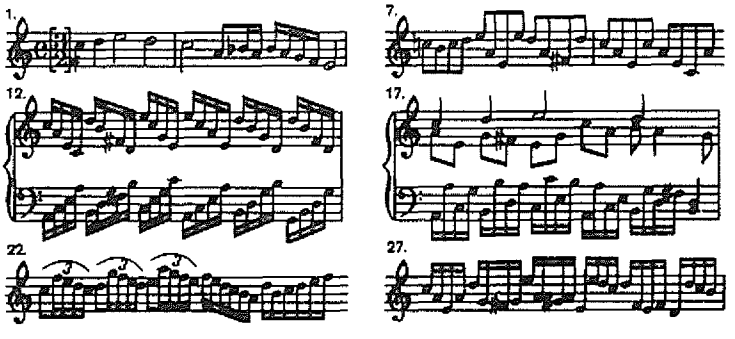
Müzik tarihçileri, Byrd'in dinsel eserleri arasında bulunan 231 Motet'inden *Tu es Petrus* adını taşıyan parçasını önemserler. "Bu altı sesli Motet, *Gradualia seu cantionum sacrarum* adlı 1607 yılında Londra'da basılan derlemededir." *ÖRNEK 34.*(24)

Virginal için ilk derleme 1621 yılında basılmıştır. Bunların arasında Byrd'in *Parthenia or Maydenhead* adlı parçası da vardır.

"İki kuşaklık bir öncü sırası, birincisi Hugh Aston ile İngiliz bestecileri, ikincisi Antonio de Cabezon ile İspanyol'lar ve İtalyan'lar, Elizabeth virginal müziğinin belli başlı tür ve biçimlerini kurmuştu. Bu türler ve biçimler, *ostinato, ground* ile çağın halk şarkıları üzerinde yapılan koloraturlu çeşitlemelerdi. Ancak bu biçimleri Byrd ele alınca, onlara önceki bestecilerin veremedikleri bir ustalık, şiirli bir cana yakınlık ve güç kazandırdı. Byrd'in bu biçimler içine, salt müzik çerçevesini aşan belli belirsiz bir betimleme öğesi getirdiğini de ekleyelim."(25)

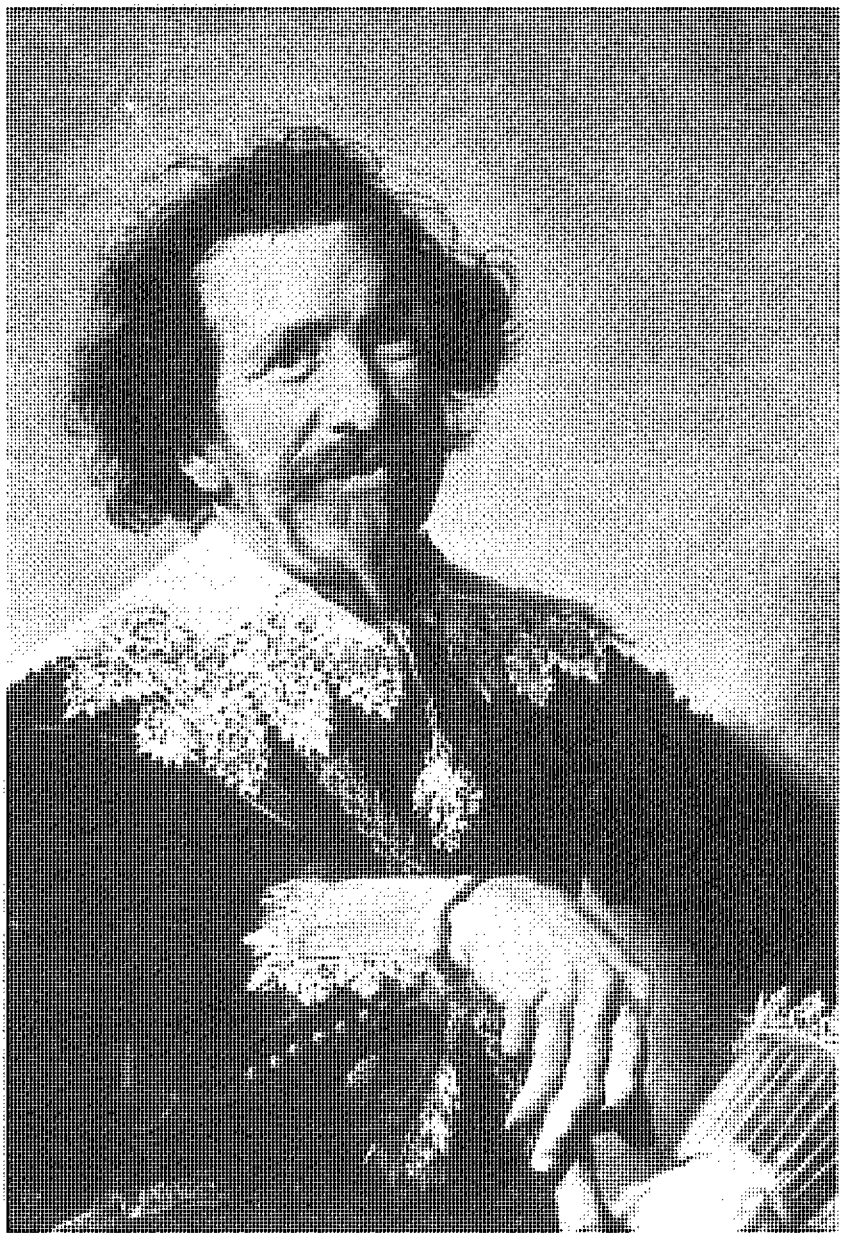
"Byrd'i izleyen İngiliz bestecilerinin önemlileri şunlardır: Thomas Morley (1557-1603), Richard Farnaby (1560-?), Dr. John Bull (1562-1628), Giles Farnaby, John Munday ve Peter Philips."(26)

Sachs'ın "güleç" sıfatını eklediği Dr. John Bull'ın bir parçasından özellikli olanlarını, İngiliz virginal müziği hakkında fikir vermesi açısından aşağıda örneklivoruz.(27)



(23) atv-Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 259.
(24) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 336.
(25) Sachs, ag.y. sayfa 126.
(26) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 263.
(27) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 282.

ÖRNEK 35



Sanat tarihi ve onun bir parçası olan müzik tarihi açısından burada bir noktaya açıklık kazandırmak gerekir:

Rönesans'ın getirdiği "yeni insan" anlayışı, yeni bir din anlayışını da beraberinde sürüklemiştir. Luther'in Almanya'da, Calvin'in İsviçre ve Fransa'da başlattığı din reformu, Avrupa'nın Protestan ve Katolik olarak ikiye bölünmesi sonucunu vermiştir. Katolikler, eski Roma kilisesi'ne, Vatikan'a bağlı kaldılar. Avrupa'nın güney ülkeleri bu yolu benimsediler. Protestanlık ise, genelde kuzey ülkelerinde, bu arada İngiltere'de tutundu. Reform yanlısı bu ülkelerin sanatı da yenilikten etkilendi.

Felemenk'in bugün Belçika dediğimiz güney bölümü katolik kaldı. Hollanda ise Protestanlıktan yana oldu. Hollanda'nın zengin ticaret kentlerinin halkı, İngiliz koyu Protestanlarına (püriten'lere) yakındı.

Hollanda ve İngiltere'de Protestanlığın sanattaki etkisi derin olmuştur. Bunun resim sanatındaki yansıması çarpıcıdır: Protestan resminde portre, (insana, insanın birey olarak özelliklerine yönelme sanatı) büyük gelişim, hatta bir sıçrama göstermiştir.

Protestan zaferinin resimdeki etkisini en iyi belirleyen portrelerden biri, özgür Hollanda'nın saygın ilk ustası Frans Hals'e aittir. Bu resimde Hollanda'nın girişimci tüccarı Pieter van den Proecke, bütün iyimserliğiyle tanıtılmaktadır. *ÖRNEK 35.*(28)

VİRGİNAL MÜZİĞİ VE EL BECERİSİ

Protestanlığın İngiltere'de benimsenmesi olgusu, Kraliçe, I. Elizabeth (1533-1603) dönemine rastlar. Onun 35 yıllık hükümdarlığı döneminde, İngiliz Rönesansı kökleşmiştir. I. Elizabeth İskoçya ve İrlanda'yı İngiltere'ye katmış, denizlerde egemenliğini güçlendirmiş, ileri sanat hareketlerini desteklemiştir. Tarihin en büyük şair ve oyun yazarlarından Shakespeare de bu dönemde yaşamıştır. *İngiliz virginal müziği* kavramının altında, örneklediğimiz müzikler kadar, Protestan özgür ruhunun yaratıcılığı yatar. Bu müziğin bir yansıması olan *ÖRNEK 35*'deki portreye göz atmak, Protestan yönelimini anlamaya yetebilir.

"İngiliz virginalcileri, en yüksek noktaya ve belirli bir sonuca Cambridge'li besteci Orlando Gibbons (1583-1625) ile varmış, Oxford Üniversitesi Gibbons'a müzik doktoru ünvanını vermiştir. Bu olağanüstü sanatçıya şimdiye dek yazılmış en güzel *pavan*'ı borçluyuz: *The Early of Salesbury.*

Adları geçen ünlü kişiler, az bilinen ama geniş imgeli bir öncüyü unutturmamalı: Klavyeli çalgılar için ilk düeti (tek bir virginal ya da orgda iki kişinin çalması için) ilk düeti yazan ve parçanın donanımına daha önce rastlamadığımız gibi dört diyez koymuş bulunan Nicholas Carlton'u...

16. ve 17. Yüzyıl klavyeli çalgılarının kullanılışında başparmakla dördüncü ve beşinci parmakların yer almadığı söylenir. Bir bakıma doğrudur. *Parthenia*'nın ilk sayfasında son iki parmağını kullanmayan bir çalgıcı görüyoruz. Ne var ki, işaret parmağı ve orta parmak tekniği, her halde yalnız kısa tuşlu çalgılarda, o da tuşların yalnız uçlarına dokunulabildiği için, öbür parmakların açıkta kalması yüzünden uygulanıyordu. Öte yandan, Parthenia'dan önceki resimlerde bütün parmaklarını basan çalgıcılar görüyoruz.

Çok daha sonra, 1753'de Carl Philipp Emmanuel Bach, 'babası gençken bazı

(28) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 327.

çalgıcıların yalnız büyük açmalar için başparmak kullandıklarını söylediğini ve babasının başparmağı eski tembel durumundan kurtarıp, ona birinci derecedeki görevini vermiş olduğunu' yazıyor. (Hans T. Davit ve Arthur Mendel'in *Bach Reader* adlı kitabından sayfa 254.)"(29)

Bu ayrıntılar, müzik tarihini öğrenmek isteyecek günümüz çalgı öğrencilerini (sadece piyano değil, tüm çalgı öğrencilerini) ilgilendirmektedir. El becerisinin olanaklarını sonuna kadar kullanma yolunda tarihte ne gibi aşamalardan geçildiğini öğrenmenin yararı açıktır.

GÜFTE - MELODİ İLİŞKİSİ VE REÇİTATİF

Reform hareketinin İsviçre ve Fransa'daki uzantısı, İsviçreli Zwingli ve Calvin'in başlattığı düzenlemelerdir. Bu iki din adamının kilise müziği konusundaki görüşleri, Katolik Kilisesiyle aynı pareleldedir. Çokseslilikte geriye dönüş olmayacağına göre, güftelerin disiplin altına alınması gündeme gelmiş, müziğin kutsallığı öne sürülerek tutucu, "çatıkkaşlı" bir yönelim benimsenmiştir. Calvincilik, resim ve heykel sanatları karşısında da yasaklayıcı tavır almıştır.

Hemen belirtmek gerekir ki, 16. yüzyılın toplumsal ve dinsel çalkantısı zamanla durulmuş, çatışmalar yatışmış, mezhep kavgalarının körüklediği dinsel karşıtlıklar yumuşamıştır. Bugün için Avrupa'da protestanlık, katoliklik ya da calvincilik gibi ayrımcı yaklaşımlar, yüzlerce yıl öncesinde kalmış tarih sayfalarıdır.

Ama dinsel görüş ayrılıklarından kaynaklanan bu sorunlar, 16. yüzyılın Avrupa'sına fırtınalı günler yaşatmıştır. Müzik de bundan payını almıştır.

Şu da söylenebilir ki, "reform sonrası karşıtlıklar, Avrupa ülkelerinde ulusal değerlerin biraz daha ön plana çıkmasına neden olmuştur."(30)

Ulusal değerlerin, bu arada ulusal dil'in ön plana gelmesi olgusu, aslında olumlu bir gelişmedir. Bu sayede, 1500 yılı dolayındaki "uzun heceye uzun nota, kısa heceye kısa nota" anlayışı canlanmıştır. "Daha sonra Lully'nin hece yerleştirişi bu doğru ritmleme üzerine kurulmuştur".(31) Başka bir deyişle, operanın doğuşuna yardımcı olmuştur. Çünkü opera sanatı, söz ile müziğin uyumu temelinde yükselmiştir.

Sözlerin her hecesine tek ses vermek, *reçitatif*'in (ital, *recitativo,* alm, *rezitativ*) doğmasına yol açmıştır. Reçitatif'te konuşmanın doğal akışı gözetiliyordu. Böylece cümlelerin anlamı belirtilebiliyordu.

Reçitatif, 16. yüzyılın sonlarında doğan bir yenilik, bir başarıdır. Bu sayede destan ve tiyatro havası taşıyan bölümler için uygun bir anlatım yolu sağlanmıştır. "Böylece, ezginin akışı da sıkça tıkanma noktasına gelmekten büyük ölçüde kurtulmuş oluyordu."(32) Konunun açıklanarak anlatılması için çözüm reçitatif'ti. Bu da sağlıklı bir opera adımının atılması demekti: "Oyunun gerektirdiği yerlerde sahnede görünen bir sunucu (ya da anlatıcı), konuşma sesiyle şarkı arasında bir ifade tarzıyla sahnede olan biteni açıklığa kavuşturuyor, ya da sahnelenecek konuları özetliyordu."(33)

(29) Sachs, a.g.y. sayfa 126, 127.
(30) H.J. Moser, Kleine deutsche Musikgeschicte, Stuttgart 1940, sayfa 85.
(31) Sachs, a.g.y. sayfa 122.
(32) H. Ungerer, Die Bezichungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941, sayfa 106-109.
(33) Das Fischer Lexikon Musik, Fischer Bücherei, Frankfurt 1957, sayfa 303.

Operanın önündeki yol açılmıştı. Bunun da ötesinde, Rönesans sona eriyor, Barok dönemin hazırlığında ilk adımlar atılıyordu.

RÖNESANS ÇALGILARI

Rönesans müziği, ortaçağ çalgılarını geride bırakan çalgısal bir atılımı gerçekleştirmiştir.

Çalgıların gelişimi yeni boyutlar kazanan çalgı müziğiyle bağıntılıdır. Bu iki öğe, (çalgı müziği ve çalgılar), müziğe yeni bir öz kazandıran ve yön veren bir etkileşimin sonuçlarını sergiler.

Ortaçağa göre ileri bir müzik anlayışını gerçekleştiren Rönesans, kendini ifade edebilmek için çalgılar geliştirmek zorundaydı. Bu gelişim, 1400'lü yıllardan başlayıp 1600'lü yıllara dayanan yaklaşık 200 yıllık bir süreci kapsar.

"Şu gerçeği de gözden uzak tutmamak gerekir: Rönesans müziğinin ırmağı ses müziğiydi (vokal müzikti); müzikçiler dinsel ve din dışı müziğin ileri bir yörüngeye nasıl oturtulacağı üzerinde kafa yormuşlardı, çalgı müziği ve çalgılar ise bu ırmağı besleyen kollardı."(34)

Sonuç şöyle özetlenebilir: Çalgılar ses müziğine ister eşlikçi olmakla yetinsin, ister halk müziğindeki gibi bağımsız işlev kazansın, ister soyluların dansları için vazgeçilmez öğe olsun, Rönesans'ta bağımsız ya da yarı bağımlı bir çalgı müziği vardı. Rönesans, çalgı müziğinin kökten geliştiği bir çağdır.

Çalgılar hakkında 100 yıl ara ile iki temel kaynak karşısındayız: 1511 yılında Sebastian Virdung'in yazdığı *Musica getutscht und ausgezogen* (Almanya'da Müziğin Özeti) ve 1618'de Michael Praetorius'un ünlü *Syntagma musicum* (Müzik Kitabı) adlı 3 ciltlik geniş incelemesi.

Praetorius'un üç cilt halinde yayınladığı incelemenin ikinci cildi çalgılara ayrılmıştır. Rönesansın son yaprağının çevrildiği bir sırada, Rönesans çalgılarının dökümünü olgun bir kavrayışla veren bu önemli esere geçmeden, Ortaçağ'dan sonra sürekli gelişen "demirbaş" bir müzik aleti üzerinde duralım: Org.

ORG, Rönesansın çokseslilik anlayışı çerçevesinde geliştirilmiştir. Organolojinin (çalgıbilimin) 20. yüzyıldaki önemli araştırmacısı Curt Sachs, bu alanda Ortaçağla bütün köprülerin atıldığını, bütün bağların koparıldığını belirtmektedir: "Ayrıca bir sürü yeni solo düğmelerinden söz açıldığı gibi, o çağa kadar bilinmeyen yeni bir yolu, iki ya da daha çok düğmeyi, yeni ve büyüleyici ses renkleri elde etmek için birleştirmek de öne sürülüyordu.

Bu gelişme Avrupa'nın güneyinde değil, kuzeyinde oluyordu. İtalya, İspanya, Güney Fransa ve İngiltere bu bakımdan geri kalmışlardı. Bu ülkelerde yalnız klavyeler, açık borular, ses kırışımları kullanılır, solo düğmelere ve pedallara sık sık başvurulmazdı.(35)

Oysa çalgı notalarında durum başkadır: "Org ve öteki klavyeli çalgılara gelince, ulusların sırası değişiyor: 1523 yılı dolayında İtalyan'lar bugün bildiğimiz biçimde, beşer çizgilik, sağ ve sol elleri gösteren porteler ve ölçü çizgileriyle ilk nota basımını yaptılar. Fransızlar kısa bir süre sonra buna uydular, ancak İngiliz'ler gene geç kaldılar."(36)

(34) John Ward, Parody Technique in 16th-Century instrument, "The Commonwealth of Music" bölümü, Free Press, New York 1965.
(35) Sachs, a.g.y. sayfa 104.
(36) Sachs, a.g.y. sayfa 104.

ÖRNEK 36



İmparator Maximilien'in saray müzikçilerini denetlemesi.
(Rönesans çalgılarını belirleyen resimlerden; New York Metropolitan Müzesi)

Orgun gelişmesi Rönesans döneminde hızlanmıştır: Boru sayısı çoğalmış, perdelerin kullanımı kolaylaştırılmış, hava körüğü rahat hareket eder duruma getirilmiştir. 1400'lü yılların sonunda orgcu Bernard Müller, pedalları da geliştirerek çalgının sürümünü arttırmıştır. Ama bu yıllarda lavta ve virginal'in kazandığı rağbetten ötürü, portatif orgun durumu sarsılmıştır. Portatif org, 16. yüzyılda son dönemini yaşamıştır.

"15. Yüzyılda Almanya'nın Nürnberg kentinde Conrad Paumann, org için *Fundamentum Organisandi* adlı bir derleme yazmıştır. Paumann'ın değişik tür ve formları kapsayan bu derlemesi, dinsel parçaların, lied'lerin ve dansların transkripsiyonunu (çalgı için uyarlamasını) sergilemektedir. Bu kitap, Rönesans döneminden kalma en eski el yazmalarındandır."(37)

Rönesans döneminde geniş ün kazanmış orgculardan biri, İmparator I. Maximillen'in çalgıcısı Paul Hofheimer'dir. Maximillen'in yönetimi döneminde (1486-1519), çalgı müziği Almanya ve Avusturya'da gelişmiştir. *ÖRNEK 36*'da İmparatorun saray müzikçilerini denetlemesi tasvir edilmektedir. (Tahta oyma resim: Hans Burkmair (1473-1531); New York Metropolitan müzesi,)(38) Ayrıca *ÖRNEK 30A ve 30B*'ye bakınız.

Bu resimde Rönesans çalgıları, açık şekilde sergilenmektedir: Org, arp, virginal, davul, lavta, flüt, viol, trompet.

LAVTA ya da *LUT*, Rönesans çağının en gözde çalgısıydı: "Tarihsel kaynağı bütün doğu yarımküresini kapsar. Arapça bir çalgı terimidir. Sapın altındaki gövdesi, ortadan kesilmiş bir armudun bombeli tarafına benzer, Bu çalgıda, tellerin titreşimine yardımcı olan köprü yoktur. Tellerin sayısı, çağlara ve ülkesine göre değişmiştir."(39) "Lavtanın İspanya'daki gitar benzeri çeşitine *vihuela de mano* denirdi.(40)

"Lavta'nın viyel, arp ve portatif org ile rekabetinde, en ünlü şarkıcılara eşlik etmek ve soylu müzikçilerin elinde dolaşmak onurunu kazanması, onu ön plana getirmiştir."(41)

16. Yüzyılın lavta müziği, salt çalgı için yazılmış müziğin ilk denemeleridir. İlk çalgı ustaları (virtüoz'ler) lavtacılardır. Bu sayede telli çalgı üslubu gelişmiştir.

"Perdeleri melodik akış ve süsleme biçimleri, kontrapuntal parçalar için lavtaya öncelik tanınmasını sağlamıştır. Solo çalgı olarak kullanıldığı gibi, ses müziğinin vazgeçilmez eşlik çalgısıydı."(42)

VİRGİNAL, bu klavyeli çalgı, müzik tarihine İngiltere'deki "virginal edebiyatı" ile geçmiştir. Aslında *psalterion* adlı eski çalgının geliştirilmiş biçimidir. Venedik'li Spinetti, psalterion'a klavye ve mekanizma ekleyerek, telleri parmakla çalmaktan kurtarmış, tellerin titreşimini mekanizma sayesinde gerçekleştirmeyi başarmıştır.

"Virginalin sesi dolgun ve güçlü değildi. Konuşmalar sırasında sesi pek duyulmuyordu. 16. yüzyılın sonlarında, daha güçlü ses elde etmek amacıyla virginal'de bazı değişiklikler yapmak zorunluluğu doğmuş ve her ses için bir yerine iki

(37) A. Muhtar Ataman, Müzik Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sayfa 147.
(38) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 285.
(39) Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, 3. cilt, sayfa 783.
(40) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 288.
(41) A. Muhtar Ataman, a.g.y. sayfa 145.

tel denenmişti. Bu değişiklik, virginalin sesini dolgunlaştırdı. Kısa sürede daha da gelişerek *klavsen* adını aldı."(43)

VİEL, ortaçağda gezgin halk ozanlarının kullandığı bir yaylı çalgıydı. Rönesans döneminde gerçek çokseslilığin özellikle ses müziğindeki gelişimi, yaylı çalgılara yansımıştır. Ses müziğinde *soprano'dan bas*'a kadar, inceden kalma, ayrı partilerde yer alan ses genişliği, *viol ailesi*'nin gelişmesini getirmiştir. Günümüzdeki viyola'nın atası viel (İng. Fiddle, Alm. Fiedel), inceden kalına değişik ses genişliği olan çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Alto* sesli *viola da braccio* ilk viyoladır. (Viyola'nın Almancası *Bratsche,* İtalyanca *braccio*).

Viola da gamba tipik bir Rönesans çalgısıdır ve günümüzün viyolonselini karşılayan *tenor* ses genişliğine sahiptir. *Viola d'amore* ise tenorden sopranoya doğru uzanan ses genişliğiyle Rönesansın yaylı çalgıları arasında özelliğini korumuştur (Amore=aşk). *Bas* sesli yaylı çalgı *viola di bordone* (baryton)dur.

Soprano sesli *violine*'nin (kemanın) kimlik kazanmaya başlaması 16. yüzyıla rastlar. Ancak bu yüzyılda keman emekleme dönemini yaşıyordu. Asıl gelişimi 17. yüzyılda gerçekleşmiş, keman yapımı bir sanat haline gelmiştir. İlk keman yapım ustası Andrea Amati'dir. (ölüm tarihi 1611). Amati ailesinin başlattığı ustalık geleneği, onun torunu Nikolaus Amati (ölümü 1684) ile doruğuna çıkmıştır.(*)

Rönesansın yaylı çalgıları böylece günümüz keman ailesinin orkestrada yer alan çalgı üyelerini (keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas) ortaya çıkartmıştır.

ARP, ortaçağdaki genel biçimini korumuş, ama tel sayısı 24'ten 43'e çıkmıştır. "Genelde bir eşlik çalgısı olan arp, 16. yüzyılın sonlarında orkestradaki yerini almıştır."(44) Günümüzün 47 telli, çift pedallı arp'ına gelene kadar, bu çalgı yüzyıllar içinde (ilkçağdan günümüze) her dömenin katkılarını değerlendirerek gelişmiştir.

ÜFLEMELİ ÇALGILAR'ın gelişimi Rönesansta telli ve yaylı çalgılar gibi hızlı olmamıştır. 16. Yüzyılda düz ve yan flüt kullanılıyordu. Ancak, kalın sesli flütlerin ses rengi org sesini andırırdı. *Fifre,* savaş çalgılarından sayılıyor, davul ve trampetle birlikte kullanılıyordu. 1539 Yılında Afranio adındaki bir papaz, kamışlı ve kalın sesli bir çalgı icat etti. Afranio'nun *fagotto* adını verdiği bu çalgı kısa sürede bütün ortaçağ üflemeli çalgılarını aşarak tutundu. Süreç içinde değişik biçimler alan fagotto, sonunda günümüz orkestra çalgılarından biri oldu.

16. ve 17. yüzyıllarda tahta üflemelilerden boğuk sesli *kornetta* çok kullanılmıştır. 16. Yüzyılda bu çalgının bas'tan sopranoya kadar bütün çeşitleri denenmiştir.

Metal üflemeli çalgılar da Rönesans döneminde gelişmiştir: Büyük savaş boruları 15. yüzyıldan başlayarak zarif bir eğrilik kazandılar. *Corno* (korno) denen avcı boruları son ve kesin biçimini almış. Trombon da sürgünün geliştirilmesiyle tatlı sesli bir çalgı durumuna gelmiştir.

15. Yüzyılda Almanya'daki kent yönetimleri maaşlı çalgıcılardan oluşan bandolar kurmuştur. Bu çalgı topluluklarında üflemeli çalgılar önemli bir yer almıştı. Özellikle trompet, trombon ve kornet, Almanlar tarafından çok tutuluyordu. Trompetçiler, üst derecedeki çalgıcı memurlardandı. Sonraki yüzyıllarda Bach ve Händel'in trompet için yazdığı eserlerin kaynağında, Rönesans döneminde bu çal-

(43) Ahmet Say, a.g.y. 3. cilt, sayfa 720.
(*) VİEL başlığı altında derlediğimiz bu bilgiler dtv-Atlas zur Musik, cilt 1, 38-40. sayfalarda yer alan "çalgıbilim/keman ailesi" bölümünden özetlenmiştir.
(44) dtv-Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 45. (Çalgıbilim bölümü).

gıya verilen önem vardır. Albrecht Dürer'in "Nürnberg Trompetçileri" adlı ünlü tablosu, trompetin üstün yerini ve değerini simgeler.

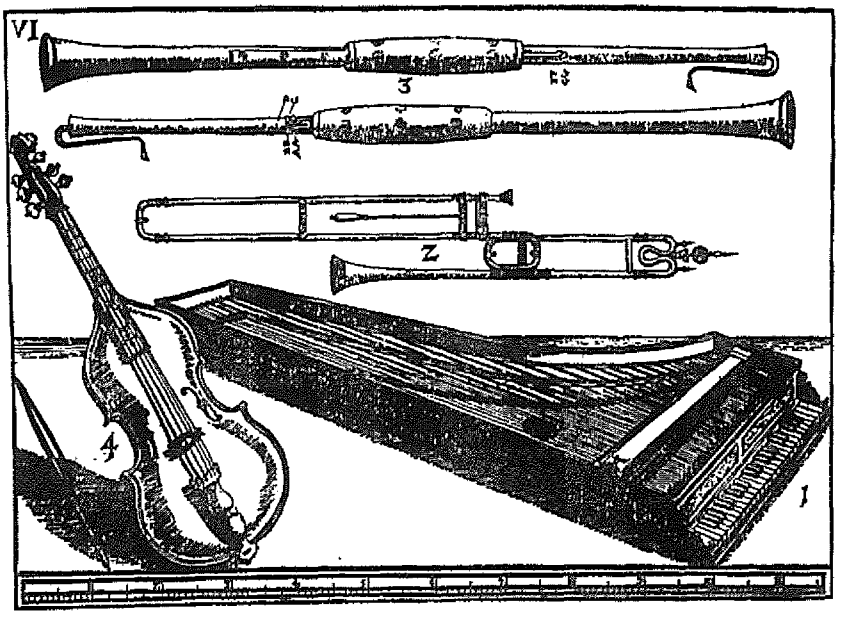
VURMA ÇALGILAR'ın bilinçle kullanımı, çalgı müziği topluluklarının gelişimiyle paralellik gösterir. Zil, çelik üçgen, kastanyet, def, trampet, davul, gong, çan gibi vurma çalgı çeşitlerinin ilkçağdan başlayarak müzikte aldığı yer, ancak orkestra içinde değerlendirilen tınılar biçiminde yükselmiştir. Bu da 17. yüzyıldaki çalgısal gelişimle gerçekleşmiştir.

Michael Praetorius'un 1618 yılında yazdığı *Syntagna musicum* (Müzik Kitabı) adlı eserin ikinci cildi, çalgıları kapsamaktadır. Bu kitap, çalgıbilim açısından önemli bir dönemeci vurgular. Praetorius, dönemin çalgılarını ayrıntılarıyla, kılcal bir hesaplamayla sunmaktadır. Resim değeri açısından pek önemli olmayan, ancak çalgıların tanıtımı yönünden önemli belgesel değeri olan bu çalgı resimlerinden bazı örnekler *ÖRNEK 37*'de verilmektedir.

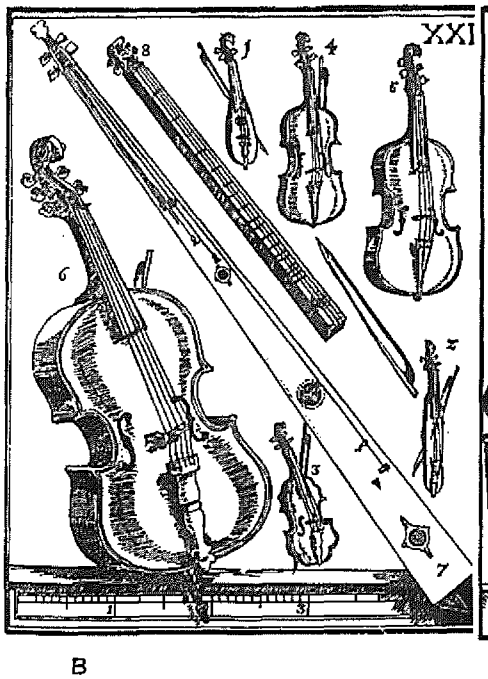
ÖRNEK 37A, klavikord, viola da gamba, trombon ve pommer'i[45] *ÖRNEK 37B,* viol ailesini[46]; *ÖRNEK 37C* vurma çalgıların bir bölümünü Praetorius'un çizgileriyle sunmaktadır.[47]

(45) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 287.
(46) The Book of Musik, sayfa 29.
(47) The Book of Music, sayfa 29.

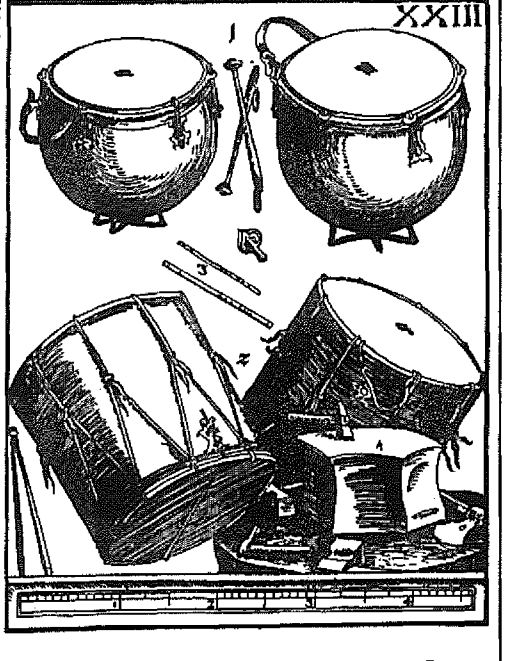
ÖRNEK 37



A



B



C

XIV. BÖLÜM

OPERA SANATININ DOĞUŞU
(1570 - 1610)

TARİH

1573 Floransa'da Kont Bardi'nin sarayında *camerata* sanat hareketinin başlaması.

1581 Vincenzo Galilei'nin *Dialogo della musica antica et della moderna*'sı.

1597 Jocopo Peri, Jacopo Corsi ve Ottavio Rinucci'nin *Dafne*'si.

1600 Cavalieri'nin *Rappresentatione di anima et di corpo*'su.

1600 Fransa Kralı IV. Henri ile Marie de'Medici'nin Floransa'da yapılan düğününde opera temsili: Peri-Caccini-Rinuccini'nin *Euridice*'si.

1602 Caccini'nin *Le nuove musiche*'si.

1604 Shakespeare'in *Othello*'su.

1605 Francis Bacon'un *Bilimlerin Değeri ve Çoğalıp Büyümeleri Üzerine*'si.

1607 Monteverdi'nin *Orfeo*'su.

1608 Marco de Gagliano'nun *Dafne*'si.

1609 Johannes Kepler'in *Astronomia nova*'sı.

1610 Galilei Galileo'nun Jüpiter gezegeninin uydularını teleskopla keşfedişi.

OPERAYI HAZIRLAYAN ETKENLER

Opera, iki sanat dalının temeli üzerinde yükselmiştir: Tiyatro ve müzik. Ancak opera bu iki sanat dalının üst üste getirilmesi ya da birbirine yapıştırılması değildir. Tiyatro ile müziğin kaynaştığı, edebiyat, özellikle şiir ve plastik sanatların güç verdiği bir sanat bireşimidir opera.

Tiyatro sanatındaki söz, operada müziğin akışını engellemez; aynı şekilde, müzik de söz'ün önemini gölgelemez. Bu ikisi, birbirinin anlatımını güçlendiren yeni bir sanatı, *opera*'yı geliştirmiştir.

Curt Sachs, 16. yüzyılın sonlarında operanın doğuşundaki koşulları şöyle anlatmaktadır: "Paris'te Şiir ve Müzik Akademisi'nin kurulması, Floransa'da ressam Angelo Bronzino'nun ve *Kurtulan Kudüs* şairi Torquato Tasso'nun klasikçiliği, İtalyan ve Fransız mimarlığında, özellikle Palladio'nun eserlerinde tam klasik Vitruvius yasalarına bağlılıkla başlar."(1)

(1) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 118.

Sachs'ın burada "tam klasik" olarak nitelendirdiği, doğa felsefesinin sanat alanındaki görünüşüdür. Rönesans'ın gelişen dünya görüşü, her şeyden önce yeni bir yaşam duygusudur. "Bu yeni hayat duygusu temelinde, antik çağın başlangıçta çok sıkı olan yardımıyla yeni bir *insan* anlayışına varılmış, yeni bir *din* görüşü ortaya konmuş, yeni bir *devlet* ve *hukuk* düşüncesi gelişmiş ve *doğa bilimi* doğmuştur."(2)

Özünde dinamik olan Rönesans doğa felsefesi, antik çağın doğa felsefesini yeniden değerlendirmiş ve antik çağın klasik sanatını yeni çağa taşımıştır.

Bu noktada Sachs, tam bir özdeyişle yargıda bulunmaktadır:

"Her türlü *klasikçilik* ve *yeni-klasikçilik* aydınlık arar.

İşte, 16. yüzyılın görünüşte zıt akımlarını birbirine bağlayan Palestrina'nın göksel, durağan missa'larıyla Gastoldi'nin yerel, oynak *balletti*'lerini, Gallilei'nin yanık yakarmalarını ve reçitatifin doğuşunu birleştiren bu erektir"(3)

Müzikte "aydınlığı aramak ereği" nedir? 16. Yüzyılın sonlarında müziğin kaçındığı bulanıklık, alacakaranlık neydi?

"Bütün *ileri* grupların ve ustaların aydınlık mihrabına yerleştirip kestikleri kurban, *kontrapunt*'tu. Daha doğrusu, çoksesli deyişin tekeli ve kötü kullanılışıydı. Onlar için kontrapunt, salt ustalık göstermek amacıyla elde edilen bir ustalık, anlatımı körleştiren bir beceriklilik, aydınlığı gölgeleyen bir bulanıklıktan başka bir şey değildi; bunu istemiyorlardı."(4)

Gerçekten kontrpuan ustalığı, 16. yüzyılın ikinci yarısında artık bir "bulmaca çözme ustalığı" haline gelmiş, çokseslilik de bu yüzden bir "araç" biçiminde kullanılır olmuştu. Bu durum, tepkisini de birlikte getirecekti:

"Güçlü bir doğalcılık itmesiyle reçitatif, 1600 yıllarına doğru, yalnız sözün kendisini değil, anlatmak istediği her çeşit duyguyu, kişiliği, iç yaşantıyı verebilir duruma gelmişti."(5) Böyle olunca, bestecilik alanındaki teknik ilerlemeye değil, doğaya ve doğallığa yönelmek eğilimi üstün çıkmıştır. O kadar ki, bir anlamda kontrpuana karşı savaş açılmış, antik çağın yalınlık ve saflığını diriltmek, şiirle müziği birbirine sıkı sıkıya bağlamak, antik Yunan trajedileri gibi güçlü eserler yaratmak amacıyla kontrpuan'ın karmaşık yöntemlerinden uzaklaşılmıştır.

Bu eğilim, Floransa'da Kont Giovanni Bardi'nin sarayında odaklaşmıştır. Kont Bardi, döneminin ilerici bir aydınıydı; müzik ve edebiyata gönül vermişti. Onun sarayında genç şairler, düşünürler, müzikçiler ve sanat teoricileri toplanır, sanat sorunları üzerine tartışılır, yeni fikirler ileri sürülürdü. 1573-1590 Yılları arasındaki bu toplantılara katılan aydın grubuna *camerata* denirdi. Özgür bir akademi özelliğindeki camerata hareketi, Rönesansın insanı en yüce değer sayan humanist ilkeleri doğrultusunda çağına göre ileri bir anlayışı temsil ediyordu. *Opera* düşüncesi, bu özgür akımın öne getirdiği humanist kavrayıştan doğmuştur denebilir.

Sonuç şöyle özetlenebilir: "1600 Yıllarında, kontrapuanın bir yana itilmesiyle besteci sonunda humanizm'in isteklerini yerine getirecek duruma gelmişti."(6)

(2) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 215.
(3) Sachs, a.g.y. sayfa 118.
(4) Sachs, a.g.y. sayfa 118.
(5) Sachs, a.g.y. sayfa 135.
(6) Sachs, a.g.y. sayfa 135.

İLK OPERA DENEMELERİ

"Kont Bardi'nin sarayında ilk opera denemelerini başlatan sanatçılar şunlardı: Ünlü fizikçi ve astronom Galilei'nin babası Vincenzo Galilei (ölümü 1591), şair Ottavio Rinuccini (1562-1621), şarkıcı ve besteci Jacopo Peri, (1561-1633), besteci Giulio Caccini (1545-1618), Emilio de Cavalieri (1550-1602)."(7)

"Sahne müziğinin nasıl olması gerektiği hakkında ilk düşüncelerin Vincenzo Galilei tarafından ortaya konduğu sanılmaktadır. Toplantılarda sözü önemsenen bir kişi olan Galilei, eski dönemin yalınlığına dönmeyi önerirken, müziğin teknik bakımdan yoksullaşmasına göz yumuyordu."(8) Ona göre, sözlere iyi uyacak, duygu açısından daha içten, biçimi daha doğal bir melodinin yaratılması söz konusuydu. Bu nedenle Galilei, bütün isteklerin yöneldiği yola ilk olarak girmek onurunu kazandı. Kont Bardi'nin desteğiyle Dante'nin *İlâhi Komedi* adlı eserinin "Cehennem" bölümünden duygu körükleyici monoloğu müzikledi.(9)

"Eser *camerata* grubu tarafından sempati ile karşılanmakla beraber, dış çevrelerde şiddetli tartışmalara neden oldu. Galilei, Ügolino'nun monoloğunu viyola eşliğinde kendisi seslendirdi. Bu tekniği zayıf, beceriksizce yazılmış müziğin, ifadedeki düzgünlükten başka hiç bir özelliği yoktu."(10)

Daha sonra Galilei'nin iki *yakarı* parçası bestelediği biliniyor: Ügolina monoloğuyla birlikte "bu üç beste de yakarma parçasıydı. Tam üç kuşak boyunca, *acı,* baş konu olacaktır. Bu çeşit yakarmaların temelinde Barok sanatının başlıca ereği yatıyor: Müzikçilerin dediği gibi, bir *stile reppresentativo* ortaya çıkarmak ve insan duygularının derinliklerine inebilmek için duygulanma ortamı yaratmak. (...) Bunun en kısa ve sağlam yolu gözyaşı pınarlarından geçiyordu. Acılı duygular, insan kalbini avlamakta mutluluk duygularından daha sağlam iş görürler. Örneğin, 1608'de yazılmış bir elçi mektubunda, Monteverdi'nin operası *Arianna*'yı Mantua sarayı'nda dinlerken, Theseus'un bırakıp kaçtığı Arianna'nın yakarmasına pek çok dinleyicinin gözyaşı döktüğünü yazıyordu."(11)

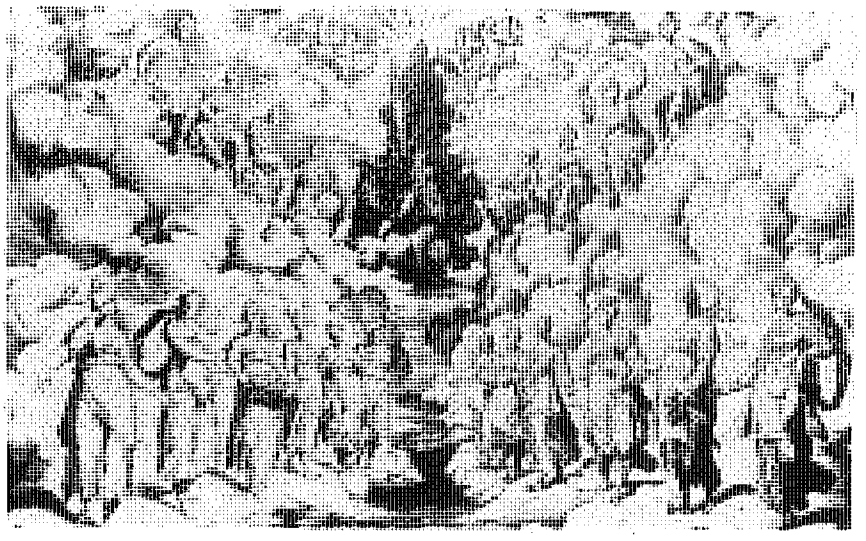
Galilei'nin kontrpuan müziğine karşı bir bildiri niteliğindeki kitabı günümüze kalmıştır: *Dialogo delta musica antica e della moderna* (Modern Müzik ile Antik Müzik Üzerine Tartışma).

Öte yandan, Roma'lı soylulardan Emilio de Cavalieri, 1589 yılında Medici Dükü Ferdinand ile Lorraine Düşes'i Cristiana'nın düğününe armağan olarak basit bir sahne müziği besteledi. "Bu eserin yönetmenliğini Gionavvi Bardi yapmıştı. Sözler yine Bardi ve Rinuccini tarafından yazılmıştı. Açılış şarkısı *Dalle piu alte sfere,* genç evlilere adanmıştı."(12) Bu sahne müziği eserini betimleyen gravür *ÖRNEK 38A*'da verilmektedir. (Floransa Merkez Ulusal Kütüphanesi).(13)

İlk opera eseri olarak bilinen Dafne (söz: Rinuccini; müzik: Jacopo Peri ve Corsi, 1589), günümüze kalmamıştır. "Ancak, 1600 yılında önemli üç eserin doğduğunu görüyoruz. Bunlardan ikisi daha dar anlamıyla opera'dır ve Floransa'da ya-

(7) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1991, sayfa 309.
(8) Ahmet Muhtar Ataman, Muziki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sayfa 155.
(9) Das Fischer Lexikon Musik, Frankfurt 1957, sayfa 257.
(10) Ataman, a.g.y. sayfa 155.
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 129.
(12) Donald Grout ve Claude Palisca, A History of Western Music, London 1988, sayfa 356.
(13) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 356.

ÖRNEK 38



A Cavalieri'nin "düğün armağanı" olarak yazdığı yapıtın sahnelenişi. (Floransa Merkez Ulusal Kütüphanesi)



B Caccini: "Eurudice". (Sürekli bas, altta koyu renkli)



C Caccini, "Yeni Müzik"

zılmıştır: Biri Peri'nin, öteki Caccini'nin (her ikisi de aynı sözler üzerine yazılmıştır): Rinuccini'nin *Euridice*'si, Orfeo öyküsü. Jacopo Peri'nin partituru, Medici ailesi tarihinde önemli bir siyasal ve toplumsal olay için ısmarlanmıştır: Maria'nın Fransa Kralı IV. Henri ile evlenmesi. Caccini'ninki de yarışdaş bir partisyondu. Bu yıllardan sonra kırk yıl boyunca bütün operalar prens saraylarında bir kez sahnelenip sonradan unutulmak için bestelendi."(14)

Yine 1600 yılında Cavalieri'nin *Rappresentatione di anima e di corpo* (Ruh ve Beden Oyunu) sahnelenmiştir.

Bu üç opera ve "1600'lerin ilk otuz yılında yazılanlar, (1597'deki Dafne ile beraber), bir sürekli bas üzerinde, arada sırada bazı şarkılarla kesilmiş bir reçitatif ezgisiyle, sonunda kısa bir baleden ibaretti. Orkestra sahne çukurunda değil, üstünde, yanların arkasına gizlenmiş olarak bu sürekli basın armonilerini doldururdu."(15)

Sachs'ın "sürekli bas üzerindeki reçitatif ezgisi"ni somutlaştırmak için, *ÖRNEK 38B*'de Caccini'nin *Euridice*'inden bir satır verilmiştir. (Sürekli bas alt kısımda koyu renkte gösterilmektedir.)(16)

Ancak, Sachs'ın belirttiği gibi, opera orkestrasının her üyesi, sayılı bas üzerinde doğaçtan çalabilecek kadar bilgisine egemen olması gerekirdi. Caccini'nin *Le nuove musiche* (Yeni Müzik) adlı eserinin partiturundan bir satır *ÖRNEK 38C*'de verilmiştir.(17)

"Daha sonraki ilk opera eserleri arasında Marco da Gagliano'nun (1582-1643) Dafne'si önemli sayılmaktadır.(18) Bestecinin yazdığı "önsöz"de, Sachs'ın alıntılamasına göre şu görüş yer almaktadır:

"Bir operada, en soylu eğlenceler birleşiyor: Şiirsel yaratı, dram ve düşünce, deyiş, ritmin yumuşaklığı, seslerin ve çalgıların birleşmesi, tatlı şarkılar, çevik dans ve oyunlar, giysiler, sahne, resim sanatı bile."(19)

Bu opera betimlemesini, ya da nitelemesini Sachs şöyle değerlendirmektedir:

"Bu anlayış, Wagner'in *Gesamt-Kunstwerk* (Tüm Sanat Yaratıları) dediğinden başka bir şey değil. Gagliano önsöz'ünde, şarkıcının oyunda hareketlerini ve adımlarını müziğin vuruşlarına uydurmasını söylüyor ve çalış-söyleyiş üzerinde son ayrıntılarına kadar açıklamalarda bulunuyor. Tıpkı, 1852'de Wagner'in, Uçan Hollandalı'nın sahneye konması konusunda yayınladığı yazıdaki gibi."(20)

MONTEVERDİ

Müzik tarihinin önemli bestecilerinden Claudio Monteverdi (1567-1643), Barok Çağı müzik alanında başlatan bir yaratıcı olarak tarihe geçmiştir. Genelde, William Shakespeare'in çağdaşı olarak, onun tiyatroda yaptığını müzikte gerçekleştirdiği kabul edilir. Yirmi iki yaşına kadar, doğduğu Cremona kasabasında yaşamış, on beş yaşındayken üç sesli bir motet albümü yayınlamıştır. 1582'de ilk madrigal

(14) Sachs, a.g.y. sayfa 136.
(15) Sachs, a.g.y. sayfa 136.
(16) dtv-Atlas zur Musik, Cilt 1, Sayfa 144.
(17) dtv-Atlas zur Musik, Cilt 2, sayfa 306.
(18) dtv-Atlas zur Musik, Cilt 2, sayfa 309.
(19) Sachs, a.g.y. sayfa 137.
(20) Sachs, a.g.y. sayfa 137.

defteri, 1590'da ikinci madrigal defteri basılmış, kazandığı başarı üzerine yine 1590 yılında Mantua Dükalık Sarayı'nda müzikçi olarak çalışmaya başlamış, 1612'ye kadar görevini bu sarayda sürdürmüştür. Mantua Dükü Gonzaga ile Macaristan, Fransa, Hollanda gibi Avrupa ülkelerini gezen besteci, 1607'de *Orfeo,* 1608'de *Arianna* adlı operalarını yazarak büyük ün kazanmıştır. *Orfeo,* Peri'nin yazdığı eski partitur'un geliştirilmiş biçimidir. *Arianna*'dan ise günümüze sadece *Lamento d'arianna* aryası kalmıştır (söz: Ottavio Rinuccini).

1613 Yılında Venedik'teki ünlü San Marco Kilisesi'ne müzik yönetmeni olarak atanan Monteverdi, yaşamının sonuna kadar otuz yıl burada çalışmıştır.(*)

Opera sanatının doğuşu dönemindeki ilk denemelerle Monteverdi'nin bu sanata kazandırdığı soluk arasında büyük fark vardır. Onun müzikteki yaratıcı kimliği şöyle özetlenebilir:

"Monteverdi'nin tarih içindeki yeri herkesçe bilinir: Çağların yetiştirdiği büyüklerin en büyüklerinden biri olarak, tükenmez ezgisi, ritmsel, armonisel ve çalgısal buluşlarıyla, canlı ve her yöne açık kafasıyla üç kuşağın müzik akımını izlemiş, bununla da kalmayarak bu akımlara önderlik etmiştir."(21)

Kırk yaşına kadar madrigaller ve canzonetta'lar yazan besteci, opera sanatındaki üstünlüğünü yürekten gelen heyecanlı müzikte duyurmasına borçludur. "Onun müziği bilgiççe ses bileşimleriyle yetinen ya da kulağa hoş gelen bir araç değil, insanın içten gelen ruhsal isteklerini, umudu, mutluluğu, hatta korkuyu ve isyanı müziksel bir dille anlatan yeni bir sanattır."(22)

"Claudio Monteverdi'nin yeri, çağdaşı olan Shakespeare'in yanı başındadır. Shakespeare'in eserlerinde yaptığı gibi, Monteverdi de operalarında herkese doğal dilini konuşturur."(23)

"Kırk yaşında, yeni filizlenen Barok çağının, oda müziğine karşı çıkardığı operaya ve devrimci hareketine yürekten katılmıştır. Opera ondan on yıl önce doğmuştu ve operayla birlikte *stile reppreseniativo.* Bu deyiş, sözün kıvrımlarıyla kaynaşan bir ezgi yoğurmuş ve bunu, eskilerin hiç ele almadıkları, dinleyiciyi sürükleyip götüren bir güçle birleştirmişti. Monteverdi, öncü bestecilerin yaptığından çok daha iyisini yaptı. Peri ve Caccini'nin kuru ve sıkıcı bir reçitatifle yollarını yitirdikleri yerde. O, madrigalin bu başustası, bu çeşit bir müziğe nasıl güç ve güzellik verileceğini, az rastlanan, ileri ton değiştirimleriyle iç coşkunluğunun nasıl anlatılacağını bildi. Giorgione, Tiziano ve Veronese gibi ressamları yetiştiren renk dolu kuzey İtalya'nın Monteverdi'si, çalgı renklerini akıllıca karıştırarak istediği duygu havasını yaşatmasını bildi. Peri ve Caccini'nin eserleri operanın öncüleriydi, ancak bugün bize tarihsel bir ilgiden başka bir şey vermemektedir. 1607 Yılının *Orfeo*'su ise, ölümsüz, büyük bir müzik taşıyor içinde."(24)

Sachs'ın bu sağlam nitelemelerini örneklemek amacıyla Orfeo operasına ilişkin olarak Grout ve Palisca'nın "A History of Western Music" çalışmasında 1609 yılında basılmış olan "Orfeo'nun aryası"nın tıpkı basımını gösterebiliriz. Ancak,

(*) Operanın doğuşu ve Monteverdi'ye ilişkin bilgiler Cevat Memduh Altar'ın "Opera Tarihi" kitabından derlenmiştir: Altar, Opera Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları 465, Ankara 1993.
(21) Sachs, a.g.y. sayfa 138.
(22) John Whenham, Opera Elkitabı, Cambridge University Press 1986.
(23) A. Muhtar Ataman, a.g.y. sayfa 157.
(24) Sachs, a.g.y. sayfa 138.

17. Yüzyıl başlarındaki müzik yazısıyla sunulan bu örnek, ilginçliğinin ötesinde anlaşılırlık açısından pek açık değildir. Buna karşılık, dtv-Atlas zur Musik'te "dramatik reçitatif"in bir örneği olarak "Botin ile Orfeo'nun dialoğu", günümüz müzik yazısıyla verilmiştir. Bu örneği alıntılıyoruz:(25)



Dramatisches Rezitativ, Dialog Botin-Orfeo

C. Monteverdi, Orfeo, Mantua 1607

Monteverdi 316 *madrigal* bestelemiştir. Sahne eserlerinin sayısı ise 19'dur. Bunların arasında ancak 6'sı günümüze kalmıştır: "Bunlar balet'e geniş yer verir, dolayısıyla opera-balet olarak adlandırılabilir."(26)

Opera sanatının Monteverdi ile kazandığı ivme, çalgı müziğinin ve çalgıların gelişimini getirmiştir. Kuşkusuz ki *orkestralama*'nın bu çağdaki gelişimi, operayla bağıntılıdır.

Monteverdi'nin operalarında kullandığı orkestra çalgıları sayısal olarak şöyleydi: 5 küçük Fransız kemanı; 10 soprano viyola; 3 bas viyola; 2 kontrbas viyola; 2 klavsen; 2 lavta; 4 trombon; 2 org; 1 çifte arp; 1 regal; 2 kornet; 1 flageolet; 1 askeri boru.

"Bu orkestrada klavsen, org, lavta ve arp gibi akorlar çıkarabilen çalgılara verilen önem dikkate değer. Bu çalgılar, 18. Yüzyılın ikinci yarısına kadar revaçta kalmıştır. Ancak, Monteverdi'nin bu çalgıları sürekli biçimde kullandığını sanmamalıdır. Onları gerektiği zaman kullanırdı."(27)

Opera, yüzyıllar boyunca İtalyan müzikçilerin öncülüğünde gelişen bir sanat olarak kalmıştır. Başka bir deyişle, Avrupa'nın öteki ülkeleri opera alanında İtalyanların izinden gitmişlerdir. Bu üstünlük 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar sürmüş, ancak 19. yüzyılda bile, Rossini, Bellini, Verdi, Puccini gibi İtalyan besteciler, opera tarihinin parlak sayfalarına adlarını yazdırmışlardır.

17. Yüzyılın başlarında, operanın İtalya'da gördüğü büyük ilgi, öteki Avrupa ülkelerinde operanın yaygınlaşmasına yetmemiştir: "Monteverdi'nin dehası bile, tek başına, *müzikli dram*'a uluslararası, ulusalüstü bir anlam vermeye yetmezdi. İspanya'da kendi payına *zarzuella* denen bir opera türü ortaya çıktı. Bu operada konuşma kullanılıyordu; reçitatif girmemişti bu ülkeye. İngiltere, Fransa ve Almanya, bu yeni oyunlu müzik biçimine pek ilgi göstermedi. Tek heceli dillerine ve ses ver-

(25) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 308.

(26) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 70.

meyen sesli harflerine uymayan operaya ve doğal ki reçitatif deyişine karşı olan İngilizler, bunun yerine eski *Mask* (Masque) oyunlarını geliştirip en yüksek noktasına çıkardılar. Bu oyun, mitolojik ya da gizli benzetmeli yapıda, sesli, konuşmalı ve çalgılı bölümleri olan, oyunlu ve danslı, İtalyan ve Fransız örneklerinden alınmış bir çeşit oyundu."(28)

TÜRKİYE'DE OPERA SANATI ÜZERİNE İNCELEMELER

Opera sanatı üzerine ülkemizde yayınlanan inceleme ve araştırma kıtapları, iki temel alanda değerlendirilmelidir: Birincisi, operanın Türkiye'deki gelişim çizgisini araştırıp belgeleyenler; ikincisi, opera sanatını doğuşundan günümüze dünya ölçeğinde inceleyenler.

Birinci alandaki kitapların başlıcaları şöyle sıralanabilir: Refik Ahmet Sevengil, *Opera Sanatı ile Temaslarımız,* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969; Metin And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye,* Metis Yayınları, İstanbul 1989; Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu,* Ankara 1971; *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu,* Ankara, 1971.

Opera sanatını dünya genelinde tüm ayrıntılarıyla tarihsel serüveni boyunca inceleyen dev yapıt ise Cevat Memduh Altar'ın dört oylumlu ciltten oluşan *Opera Tarihi*'dir: C.M.Altar, Opera Tarihi (4 cilt), Kültür Bakanlığı Yayınları/465, Başvuru Kitapları Dizisi/13, Ankara 1993.

Altar'ın çalışması, Türk kültür tarihinin başyapıtlarından biri olarak yer alırken kültürümüzün "dünya kültürü" ile bütünleşmesinde bilinçle hazırlanmış olağanüstü bir birikimin opera sanatındaki bilançosunu sunmaktadır.

(28) Sachs, a.g.y. sayfa 138.

XV. BÖLÜM

BAROK ÇAĞIN İLK ADIMLARI
(1600 - 1640)

BAROK ÇAĞDA DÖNEMLER

Yaklaşık tarihlerle operanın doğuşundan (1600) Bach'ın ölümüne kadar süregelen (1750) Barok stilin başlıca bestecileri şöyle sıralanabilir:

1. 1600-1640, Gesualdo, Monteverdi, Frescobaldi ve Alman besteciler: Schütz, Schein, Scheidt.
2. 1640-1670, Carissimi, Cavalli, Locke.
3. 1670-1710, Lully, Purcell, Buxtehude, Corelli.
4. 1710-1750, Rameau, Scarlatti, Bach, Händel.

Sanat tarihinde dönemler kesin çizgilerle ayrılamaz. Aslında her dönem, kendisinden sonraki dönemin hazırlayıcısıdır. Dönemler, "karşıtlıklar" bağlamında belirginleşir. Müzik tarihinin asıl amacı, başkalıkları saptayarak bunları birbirine karşı konuşturmaktır.

BAROK ÜSLUP

Sanat tarihinde yaklaşık yüz elli yılı kapsayan ve soylu kesimin beğeni karakterine göre gelişen *Barok* stil, resim, heykel, mimarlık gibi sanat dalları için de geçerlidir. Buna şiiri de katmak gerekir.

Portekizce "çarpık inci" anlamına gelen *Barok* terimi, kendi döneminde değil, 18. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmaya başlamıştır. Bu nitelemede geçmiş dönemi küçümseme vardır: "17. yüzyıl eğilimlerine savaş açarak, bu eğilimlerin gülünçlüğünü vurgulamak isteyen eleştirmenlerce sonradan kullanılmıştır. Aslında *saçma* ya da *gülünç* demektir Barok."(1)

Müzikte çok önemli bir çağın tanımında kullanılan bu küçümseyici sıfatlar, Barok'un genel anlamından bizi uzaklaştırır. Barok, en kısa tanımıyla "saray sanatı"dır. Beğeni düzeyi de doğal olarak soylular sınıfının (aristokrasinin) süslemeye yakınlık duyan incelikli anlayışını yansıtır.

Müzik planında sonraları yapılan özlü tanımlardan ikisi şöyledir:

"Barok, *sürekli bas çağıdır* (Riemann); *konser stili çağıdır* (Handschin)."(2)

Tabii ki bu çeşit özlü tanımlar, Barok stilin temel özelliklerini vermeye yetmeyecektir. Öncelikle bu çağın kültürel temellerine inmekte yarar vardır. Yine de müzik açısından tanıma açıklık getirecek yaklaşımlara eğilmek zorundayız:

(1) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 302.
(2) dtv Atlas zur Musik, Münih 1994, sayfa 301.

Müzikte barok çağını Rousseau 1767'de ve Koch 1802'de birbirine çok yakın bir tanımla özetlemişlerdir: "Barok müziği, armoni bilimindeki tırmanışı, dizonans'ın artışını, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemsenmesini yansıtır."(3)

1600 Yılına gelindiğinde müzik bir yol ayrımıyla karşılaşmıştır: *Stile antico ve stile moderno.* Buradaki "antik stil" terimi, kontrpuan oyunlarıyla yetinen çokseslilik için kullanılmıştır. "Modern" olanın kökünde ise, melodiyi zenginleştirmek, armoniye yönelmek ve opera gibi yeni bir çeşitin olanaklarını kullanmak vardır. 17. yüzyılı Rönesans'tan ayıran bu temel özellikler, plastik sanatlarda "her kıvrıma", müzikte ise "her figüre", soylu kişilerin "üstün gelen" beğenisini gereken süslemeyle vurgulayarak sunmuştur.

BAROK SANATIN KÜLTÜREL TEMELLERİ

Barok, özünde "saray sanatı"dır. Rönesans ile Klasik dönem arasında, soyluların estetik anlayışını yansıtan bir duyarlılık kategorisidir. Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra, soyluların kültürel alanda egemenliğini ilan etmesidir.

Rönesans, kent kültürünün sanatsal yaşamda söz sahibi olmaya yönelişiydi. Bu egemenlik yarışı, getirdiği nice bunalımdan sonra, 17. yüzyılda soylular sınıfının toparlanmasıyla sonuçlanmıştır. Sanat artık soyluların beğenisini karşılayacaktır. "Rönesansın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatı, 18. yüzyılda duraklayarak yerini, günümüz sanat anlayışına bile egemen olan burjuva öznelliğine bırakmıştır."(4)

Amerika kıtasının keşfinden sonra, özellikle 17. yüzyılda hızlanan sömürgecilik, Avrupa'da soyluların ekonomik gücünü arttırmıştır. Fransa'da XIV. Louis, kesin bir "Kraliyet egemenliği" modeli oluşturmuş, kültürün başlıca patronları arasında Papalık, imparatorlar, İngiltere ve İspanya kralları ve İtalya ile Almanya'daki kent-devletleri, "barok" sanatın itici gücü olmuşlardır.

Bu çağın önde gelen şair ve yazarları arasında İspanya'dan Cervantes, Lope de Vega, Calderon, Fransa'dan Corneille, Racine ve Moliere, İngiltere'den John Donne ve Milton vardır. Plastik sanatlarda öncülük edenler ise Hollanda'dan Rubens ve Rembrant, İspanya'dan Velasquez ve Murillo, İtalya'dan heykeltraş Bernini ve mimar Borromini'dir.

Barok sanatın özellikleri şöyle özetlenebilir: "Varlıkların güzelliğinden duygusal bir etkilenim ön plandadır ve barok anlayış bu etkiyi ince ayrıntılarıyla göz alıcı bir biçimde işler. Dolayısıyla gösteriş ve görkeme düşkündür, abartmalı bir biçimcilikten yanadır; işçiliğe, sanatta ustalığa (virtuosité) önem verir. Yaşamdan tad alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemelerle devinim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır. İnsanın ölümlü bir varlık, ya da evrende bir noktacık olması, Barok sanatı başlıca çelişkisine götürür: *Hiçlik duygusu.* Bir yanda gösteriş ve görkem merakı, öte yanda yaşamın kısalığı ve insanoğlunun evrende bir zerrecik olarak yer alışı..."(5)

Büyük bir hırsla ve hızla keşfedilen yeni kıtalardaki yeraltı ve yerüstü zenginlikleri sayesinde gücüne güç katan sömürgeci soylular sınıfını *hiçlik duygusu*'na götüren nedenler nasıl açıklanabilir? Tanrı korkusuyla mı? Ölümlülükle mi? Ya-

(3) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 301
(4) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, çeviren Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 17.
(5) W. Braun, Die Musik des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1981, cilt 4.

şamsal tadların geçici olmasıyla mı? Zenginliğin bütün değerleri satın alamaz olmasıyla mı? Zamanın yitirilmesiyle mi? Yaşamın bir "düş gibi" geçip gitmesiyle mi? Ölümün kaskatı bir gerçek olmasıyla mı? Bütün bunlar daha önceki çağlarda da geçerliydi. Tanrı ve ölüm korkusu, yaşamsal tadların geçiciliği, insanın evrende küçücük bir zerre olduğu bilinci hep vardı. Neydi soyluları tedirgin eden? Neydi onların zenginliğini gölgeleyen ya da inciten?

Felsefenin ve *bilimin* dayattığı gerçekti bu. 17. Yüzyıl, soyluların çıkar hesaplarının ve duygusal ilişkilerinin ötesinde gelişen bir felsefe ve bilim gerçekliği çağıydı. "17. Yüzyıl, Avrupa'da soyluların egemenlik kuramadığı bir alanı da simgeler: Felsefe ve bilim. Galileo, Bacon, Kepler, Descartes, Leibniz ve Newton, kiliseye ve aristokratlara bazı ödünler vermiş gözükebilir, ama felsefeyi ve bilimi diledikleri yolda geliştirmeyi bilmişlerdir. Kiliseye ve soylulara rağmen..."(6)

Felsefe ve bilim alanında 17. yüzyılın öncülerinden biri olan Johannes Kepler (1571-1630), kendi adını taşıyan üç bilimsel yasayı bulmuştur. "Kepler'in hayatı üzüntü ve sıkıntılar içinde geçmiştir. Yoksulluk ve hastalık yakasını bırakmamış, geçirdiği hayatın hiç de elverişli olmamasına rağmen, matematik, fizik ve astronomi tarihinde çığır açan yapıtlar ortaya koymuştur."(7)

Galilei Galileo'nun (1564-1642) başına gelenler daha acıklıdır:

Galilei, 1632 yılında basılan *En Büyük İki Evren Sistemi Üzerine Dialog* adlı kitabının yasaklanmasından sonra Roma'ya, Engizisyon Mahkemesi'ne çağrıldı. 22 Haziran 1633 günü diz çökerek bilimsel düşünceleriyle ilgili açıklamalarını sözlü ya da yazılı anlatmıyacağına, böyle birisine rastlarsa Engizisyon'a ihbar edeceğine yemin ettirildi. Galilei'nin kişiliğinde bilim mahkûm edildi, ama onun *bilim ideali*'nin hızla yayılmasının önüne geçilemedi. Bu ideal, o dönemde bütün genç araştırmacılar kuşağının malı oldu. Ondan sonra da uygar dünya tarafından benimsendi.

Yeniçağ felsefesinin kurucusu, hattâ "babası" olarak bilinen René Descartes (1596-1650, Dekart okunur), müzik teorisi üzerine de küçük bir yapıt yazmıştır. Felsefeyi matematiksel bir ifadede bulan Descartes, gündelik yaşamın dağıtıcı ayrıntılarından, hepsinden de önemlisi, soyluların çerçevelediği yaşam biçiminden kurtulmak için, Paris yöresindeki Saint Germain'de iki yıl saklanarak çalışmalarını sürdürmeyi denemiştir. Descartes, Galilei'nin akibetine uğramadan felsefeye eğilebilmek amacıyla kilise ile ilişkilerine özen göstermek zorunluluğunu duymuştur.

Bu örnekler, Barok Çağ'da soyluların felsefe ve bilim karşısında aldığı tavrı sergiler. Bu tavır, Barok dünyasındaki aristokratların dramatik yaşam biçimini, ya da düşsel bir yaşam anlayışına zorunlu eğilimini açığa çıkarır.

Soylulara göre, umutsuzluğa yer yoktur, ama akıp giden zaman "yitik"tir; bunu çok iyi sezinlemişlerdir. Gösteriş ve görkemden başka pek bir şey kalmamıştır onlara.

Ve "Barok Sanat", çağının "saray duyarlılığı"yla tarihte yerini almıştır.

TARİH

1600-1640 yılları arasını ele aldığımız bu bölümün başlıca kültürel ve müziksel olayları şunlardır:

(6) W. Braun, a.g.y. sayfa 150.
(7) Macit Gökberk, Felsefe tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 233.

1613 Monteverdi'nin Venedik'te San Marco Kilisesi'ne müzik direktörü olarak atanması.
1615 Giovanni Gabrieli'nin *Symphoniae Sacre II*'si.
1617 J.H. Schein'in *Banchetto musicale*'si.
1619 Schütz'ün *David'in İlahileri, Motetler ve Concerte*'nin Dresden'de basılması.
1625 Francesca Caccini'nin *d'Aleina* adlı operasının Floransa'da temsili.
1629 Schütz'ün *Symphoniae sacre I* adlı yapıtının Venedik'te basılması.
1632 Galilei'nin *İki evren sistemi üzerine konuşması*'nın basılışı.
1637 Descartes'ın *Metod üzerine konuşmalar*'ı.
1637 Mazzacchi ve Marazolli'nin *İl Falcone*'sı: İlk komik opera.
1638 İngiltere'de Harvard Koleji'nin kuruluşu.
1640 Amerika'da ilk kitap basımı: *İlâhiler kitabı.*

"İtalya 17. yüzyılda Avrupa'nın müzik yaşamına egemendir. Bu öncülük ya da müziksel egemenliğin etkileri, aslında 16. yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür. İtalya'daki küçük devletler genelde İspanya ve Avusturya'nın denetimi altında bulunmasına rağmen, bu parçalanmış siyasal görünüm, Venedik'in bir müzik kenti, Napoli'nin de 18. yüzyıla kadar Avrupa'nın öteki ülkelerini etkileyen bir müzik merkezi olmasını önleyememiştir. Floransa ise 17. yüzyılın başlarında parlak müzikal dönemini sürdürmüştür."(8)

Fransa'da 1630 yılı dolayında başlayan stil arayışları, yüz yıl boyunca İtalyan müziğinin etkisinde kalmıştır. Almanya'da 30 Yıl Savaşları'nın (1618-1648) yıkımı dolayısıyla müzik kültürü durgun bir dönem geçirmiştir. "İngiltere'de ise Kraliçe Elizabeth çağındaki parlak yükseliş, iç savaş dolayısıyla (1642-1660) gölgelenmiş, 17. yüzyılın sonlarındaki çıkışlar, İtalyan stilinin etkisiyle geçici kalmıştır."(9)

Kısaca, 17. yüzyılda müziğin egemeni İtalyan'lardır.

GESUALDO

Türkiye'de yayınlanmış özgün müzik tarihi kitaplarında besteci olarak sadece adı belirtilmekle yetinilen Venosa Prensi Don Carlo Gesualdo (doğ. yaklaşık 1561-1613), yazdığı madrigallerle armonisel yazıda Monteverdi'yi aşan öncü bir sıçrayışı bilinçle gerçekleştirmiştir.

Dönemin ileri bir aydını olarak yetişen Gesualdo, soylu ve zengin olmanın olanaklarıyla bilim adamlarını ve sanatçıları çevresinde toplamıştı. 1590'da karısıyla karısının sevgilisini ve ondan doğduğunu sandığı oğlunu öldürmüş, Ferrara eyaletindeki Este Şatosu'na sığınarak trajik yaşam biçimini sürdürmüştü..

Curt Sachs, onun öncü sanatçılığını şöyle vurgular:

"Çoksesli yazısı, akıcı inceliklerle doluydu, ama geleneği sürdürüyordu. Ancak Gesualdo, madrigali öyle armonisel bir yazı durumuna getirmiştir ki, en yalın üçlü-beşli uygularının yanında, yedili uyguların duyulmamış çevirmeleri, renkli uzak ton değiştirimler, appogiaturlar, kromatik sesler, kırık kalışlar, sert kakışmalı girişler, kromatik bağlanışlar her zaman çekici ve dayanılmaz güzelliklerle dolu olarak dokunmuştur.

(8) Grout ve Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, Londra 1988, sayfa 347.
(9) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 347.

Kendi çağının insanları bu madrigalleri ne denli üstün tutup bunlara bağlandılarsa, 19. yüzyıl eleştirmenleri de bunları o kerte yererek besteciyi 'ton değiştirim yığıntıları ortasında bocalayıp sendeleyen bir silahşör' saymışlardır. Bugün biliyoruz ki, Gesualdo en büyük ustalardan ve en gözüpek öncülerden biriydi."(10)

Kişiliğinde, en yakını üç kişiyi öldüren bir katil ve inanılmaz öncü bir sanatçı ruhunu barındıran Gesualdo, Sachs'ın nitelendirmesiyle "bunları herkesten başka olmanın, olağandışı olmanın verdiği bir tadla kullanmıştır belki. Ancak, bağlandığı bu tad, Barok'un niteliklerinden biridir. Herkesin Barok teriminden anladığı budur üstelik."(11)

Dikkat edilirse burada kullanılan "barok" sözcüğü, çağın çelişik özelliklerini veren çok dikkatli bir tanımla karşılaştırıyor bizi.

Sachs, müzik tarihinin derinliklerinden ışığı bulup çıkartan bu usta araştırmacı, "alışılmamış kromatik armonileri, aşk şarkılarında dönüp dolaşan *io moro*'larıyla (ölüyorum'larıyla)"(12) derken, Gesualdo'yu can alıcı tarafından yakalayıp bestecinin *lo porto e non piu dissi* (Böylece ızdırap çekmeye devam ediyorum, acı dolu ağıtlarım bitmeyecek) madrigalinin üst düzeyde bir değerlendirilmesini sergilemektedir.

ÖRNEK 39A'da verdiğimiz bu madrigalin yalın bir analizi şöyledir:(13)

"Gesualdo melodik yarım ses akışını, kökleri üçüncü ölçüde olan belirsiz akorlar silsilesiyle birleştirir. Şiirsel dizeyi parçalara böler, ancak konvansiyonel kadanslardan kaçınarak sürekliliği elde eder. Diatonik sistemden kopmalara karşın, Mİ modu'nun temel sesleri, dizelerin başında ve sonunda ve ritmik kırık kalışlarda olduğu gibi, anahtar notalarda vurgulanır.(14)

Müzik tarihinde "geç madrigalizm"(15) olarak değerlendirilen 1580-1620 dönemi, Gesualdo'nun kişiliğinde, sözcüklerin anlamını müzikle ifadeye yönelik buluşlarla bezenmiştir. *"Dolcissima mia vita"* adlı 1611 yılında bestelediği madrigalde "morire" (ölüm) sözcüğü, güçlü bir kromatik ifadeyle verilmektedir. "Ateş" içinse hızlı bir hareket kullanılmaktadır: *ÖRNEK 39B ve 39C.*(16)

FRESCOBALDİ

Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Roma'daki San Pietro Kilisesi'ne 1608 yılında orgcu olarak atanmış öncü bir besteciydi. Org ya da çembalo için 1635'de yazdığı *Fiori musicali* (Müzik Çiçekleri), o güne kadar bilinçle kullanılmamış yenilikleri öğütlemektedir: Müziğin değişen havasıyla birlikte tempoyu da değiştirmek. "Çalanlar, tıpkı son sıralarda yazılmış madrigalleri seslendiren şarkıcılar gibi yapmalı, tek bir tempoya bağlı kalmamalı, özgür olmalıdırlar."(17)

(10) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 139.
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 140.
(12) Sachs, a.g.y. sayfa 139.
(13) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 271.
(14) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 271.
(15) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 255.
(16) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 254.
(17) Sachs, a.g.y. sayfa 140.

ÖRNEK 39

Carlo Gesualdo, Madrigal: *"Io parto" e non più dissi*





B

Ses müziğinde Gesualdo'nun yaptığını çalgı müziğinde gerçekleştiren Frescobaldi, org için yazdığı eserlerde kromatik armonilere ve dizonanslara yer vermiştir. Bestecinin *dopo il Credo* (Credo'dan sonra) başlıklı ricercar'ı, org müziğinin karakteristik özelliklerini sergilemektedir. *ÖRNEK 40A.*(18)

Aynı dönemin bestecilerinden Adriano Banchieri ise (1568-1634), *L'organo suonarino*'sunun ikinci baskısında altı değişik tempo terimi kullanmıştır: Adagio, Allegro, Veloce, Presto, Più presto, Prestissimo (ağır, çabukça, çabuk, çok çabuk, en çabuk)"(19)

Andrea Gabrieli'nin yeğeni Giovanni Gabrieli (1555-1612), seslerin forte (güçlü) ve piano (hafif) kullanılması bilincini sergileyen "Sürekli bir ışık - gölge oyununu kullandığı iki çalgı grubu için bir *Sonata pian e forte* yazmıştır."(20)

1597 Yılında Venedik'te bestelenen bu eseri *ÖRNEK 40B*'de veriyoruz.(21)

Örnekte *forte ve piano* nüansları belirtilmiştir.

Sachs, bu eserin ileriye dönük ilginç özelliğini şöyle açıklamaktadır:

"Bu *sonata* başka bir yönden de ilgiyi çeker: Bugünkü orkestralama anlayışı o zaman ve daha önce pek yoktu. Çalgıların seçimi, parçanın yapı ve havasına ya çok az bağlıydı, ya da hiç, Gabrieli'nin *sonata pian e forte*'sinde birinci topluluk için bir *zink* ya da *cornette* ile üç trombon, ikinci daha koyu renkli topluluk için bir viola ve üç trombonun özel olarak gösterilmesi, yepyeni bir düşüncenin sonucudur. Orkestralama sanatı böylece doğmuş oluyordu."(22)

Nürnberg'de doğan Hans Leo Hassler (1564-1612), Augsburg ve Nürnberg'deki kiliselerde orgçuluk yapmış, İtalya'ya giderek Andrea Gabrieli'den Venedikte dersler almıştır. 1596'da *Madrigal ve Canzonetta Sanatına Göre Yeni Alman Şarkıları* adıyla yayınlanan albümünde ve öteki derlemelerinde aşk şarkıları bestecisi olarak geniş ün kazanmıştır."(23)

Hassler'in *mein Gemüth is mir verwirret von einer Jüngfrau zart* (Bir genç kız yüzünden kafam allak bullak oldu) adlı şarkısını sonraları J.S. Bach *St. Matthew Passion*'unda kullanmıştır. *ÖRNEK 41A.*(24)

Çağının müziğini ayrıntılarıyla tanıtan üç ciltlik *Syntagma Musicum* adlı kitabıyla müzik tarihinde önemli bir yeri olan Michael Praetorius'un "çok sayıdaki bestelerinin büyük bir bölümü çok koroludur ve nerdeyse hepsinde Gabrieli'nin sevdiği birden tempo değişimleri,koro ve solonun sürekli nöbetleşmeleri doludur."(25)

Yine Venedik okulundan yetişmiş olan Hollanda'lı Jan Pieterson Sweelinck (1562-1621), org için ilk *füg*'leri yazmıştır. "Bu füglер, bu alanda yazılmış ilk örneklerdir ve Bach'ınkilerle birlikte bu biçimin en yüksek örnekleri diye alınabilir." (26)

Sweelinck'in *Echo Fantasie*'sinden (Yankı Fantazisi'nden) bir kesit, *ÖRNEK 41B*'de verilmiştir.(27)

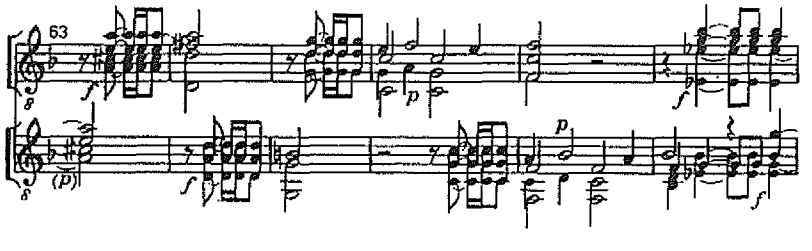
(18) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 389.
(19) Sachs, a.g.y. sayfa 140.
(20) Sachs, a.g.y. sayfa 140.
(21) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 264.
(22) Sachs, a.g.y. sayfa 141.
(23) dtv-Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 257.
(24) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 312-313.
(25) Sachs, a.g.y. sayfa 143.
(26) Sachs, a.g.y. sayfa 143.
(27) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 340.

ÖRNEK 40

Girolamo Frescobaldi, *Ricercar dopo il Credo*



A



B G. Gabrieli, "Sonata pian e forte", Venedik 1597.

ÖRNEK 41

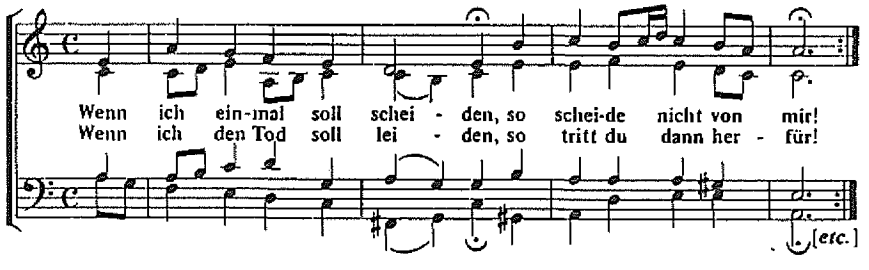
a. Hans Leo Hassler, *Mein Gmüth is mir verwirret*



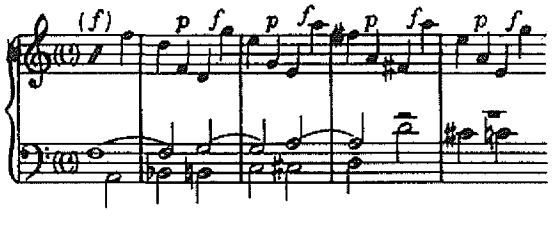
b. J. S. Bach, *Passion according to St. Matthew*



c. J. S. Bach, *Passion according to St. Matthew*



A

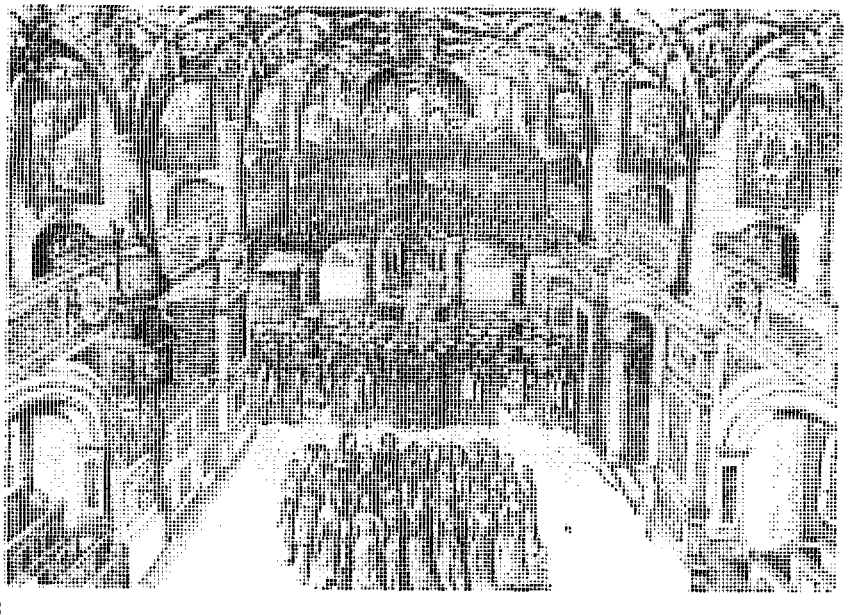


B J.P. Sweelinck: Eko-Fantazi

ÖRNEK 42


E - - - go dor - mi -
E - - go
E - go dor - mi-o et_ cor_ me - um_ vi - gi-lat, et_ cor_ me - um_
E - go dor - mi - o et_ cor_ me - um_ vi - gi-lat
o et_ cor_ me - um_ vi - gi-lat
dor - mi - o et_ cor_ me - um_ vi - gi-lat
vi - gi-lat et_ cor_ me - um_ vi - gi - lat, et_ cor_ me-um_vi-gi-lat
et_ cor_ me - um_ vi - - - - gi - lat

A



B

SCHÜTZ, SCHEIN VE SCHEIDT

"Operanın Doğuşu" başlıklı önceki bölümde Monteverdi'ye değinildiği için, burada Almanya'nın Saksonya bölgesinden yetişen üç önemli besteciye geçebiliriz: Almanların haklı olarak övündükleri üç büyük S'ye, Heinrich Schütz (Şüts okunur; 1585-1672), Johann Hermann Schein (Şayn okunur; 1586-1630) ve Samuel Scheidt (Şayd okunur; 1587-1654).

17. Yüzyılın büyük Alman bestecisi Schütz, hukuk öğrenimi yaptıktan sonra, Hessen Dükü'nün verdiği bursla İtalya'ya giderek G. Gabrieli'nin öğrencisi oldu. Venedik'te kilise ses müziğini ve Monteverdi'yi yakından tanıdı. Üç yıllık bir öğrenimden sonra Almanya'ya döndü ve 1617'de Dresden'de saray kilisesi yönetmenliğine getirildi. Otuz Yıl Savaşları (1618-1648) müzik çalışmalarını engellediği için, bir süre Danimarka'da yaşadı. Protestan kilise müziğini yaygınlaştırmak amacıyla Almanya'da gezilere çıktı. Yaşamının son dönemlerinde etkinliği azaldığından ününü koruyamadı ve 87 yaşında Dresden'de öldü.

Schütz, Bach ve Händel'in temeli sayılır. Alman müziğinin gelişim temellerini o atmıştır. *Symphoniae Sacrae ve Geistliche Concerte* başlığı altındaki önemli eserleri, çalgı eşliğindeki ses parçalarıdır. Eserlerinin adları çalgı müziğini çağrıştırmasına karşın, sadece koro müziği yazmıştır. (Yukarda belirttiğimiz eserlerin birincisi "Kutsal Senfoniler", ikincisi "Dinsel Konçertolar" anlamına gelir).

Latin kontrpuan stilini Alman gelenekleri ve İtalyan solo şarkı melodik anlayışıyla birleştiren bestecinin *"Ego dormito et cor meum vigilat"* (Uyuyorum ama kalbim çarpıyor) başlıklı dinsel parçası *ÖRNEK 42A*'da verilmektedir. *ÖRNEK 42B*'deki gravür ise, 1676 yılında Dresden Saray Kilisesi'nde Schütz'ün yönettiği koro müziğini canlandırmaktadır.(28)(29)

J. Hermann Schein, çok sonraları Bach'ın da kantorluk yaptığı Aziz Thomas Kilisesi'nde kantor olarak görev almıştır. Schein'in çok sesli şarkıları ve dans süitleri en değerli eserleri arasındadır.

Samuel Scheidt ise Sweelinck'in öğrencisi bir orgcudur. "Scheidt'ın geniş etki yapmış başlıca eseri *Tabulatura Nova*'dır (1624). Bu Protestan korali ezgilerinin orgla parafrazı demek olan eser, kontrapuntal bir deyişin temelini atmıştır. Bu parafrazlar Nürnberg'li Johann Pachelbel (1653-1706) ve Türingen'li Georg Böhm (1661-1733) yoluyla Bach'a kadar gelmiş, Bach'ın koral prelüdleriyle en yüksek noktasına ermiştir."(30)

ÇALGILAR VE ÇALGI MÜZİĞİ

Yukarda, Gabrieli'nin küçük orkestrasına değinirken, "orkestralama sanatının doğduğu" belirtilmişti. Orkestralamanın doğuşu, büyük ölçüde çalgılardaki değişime bağımlıdır. 17. Yüzyıl çalgı müziği, çalgıların gelişimi ölçüsünde hareket alanı bulmuştur.

Başlıca amaç, solo sese eşlik edebilecek geniş ses alanlı, yumuşak tınılı çalgılara yönelmekti. Böylece, zinken ve cornetti gibi çalgılar orkestrada yer almaya başladı. Ancak, "sürekli bas"ın önem kazandığı bir dönemde, kalın sesli çalgılara

(28) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 384.
(29) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 383.
(30) Sachs, a.g.y. sayfa 145.

da gereksinim vardı. Berlin'de Hans Schreiber, önce bir kontrbas trombon, sonra "kontratagot"u icat etti.

Aslında 17. yüzyıl, yaylı çalgıların gelişim gösterdiği bir çağdır. Gasparo da Salo ve Giovanni Paolo Magnini, Brescia'daki atölyelerinde kemanı geliştirmişlerdi. Andrea Amati ile birlikte bu iki çalgı yapımcısı "Cremona okulu"nu kurmuşlardır.

Çalgı müziğinde ilk adım Salomone Ebreo Rossi'nin (1565-1628) *Sinfonie e Galliarde*'leridir (1607).

"Rossi'nin 1623'de yayınladığı üçüncü kitaptaki *Sonata* terimi, trio sonatlar için kullanılır. Bu, iki ezgi çalgısıyla bası tutan bir üçüncü çalgı demektir. Bestecinin daha sonraki sonatları ise salt keman içindi. (...) Bach ve Händel çağına dek sürecek olan bu Barok biçimi, Brecia'li Biagio Marini'nin (1600?-1655) kaleminde ilk yükselmeyi gördü. Bu bestecinin ilk eserleri, çağına uygun *Affetti Musicali* adıyla ortaya çıkmış iki keman için sonatlar yanında, tek keman ve eşlik için ilk örneklerinden oluşmuş bir albümdür. Şunu da ekleyelim: Marini bu ilk yayınına *Opus* I adını vermiştir. Müzik eserlerine eser sayısı vermek bu kuşaktan başlıyor, ancak 17. ve 18. yüzyıllarda bunun çok genel bir terim olduğunu da unutmamak gerekir."(31)

Çalgı müziği formları henüz oturmamıştı, Sachs'ın deyişiyle "terimlerde bulanıklık vardı". Kompozisyonun bazı genel tiplerinde sonuçlanan yöntemler olarak yeni formlar üretiliyordu. Dönemin çalgı müziğinde ayırdedici kompozisyon çeşitleri şöyle sıralanabilir:

Fugal formdakiler: *ricercare, fantasia, capriccio, fuga, verset* vb. Bunlar kontrpuan benzetmeli çalgısal eserlerdi.

Canzona tipi formlar: Canzona'ların yerini yüzyılın ortalarında *sonata da chiesa* almıştır.

Çeşitleme türüne yönelik parçalar: *partite, passacaglica, chaconne, chorale partita, chorale prelude.*

Stilize edilmiş dans ritmlerindeki parçalar ve danslar: Suite'in ilkel biçimi bu formlarda kendini göstermiştir. Tonalite ve tema her dansta aynıydı.

Solo klavyeli çalgılar ve lavta için doğaçlama stilinde parçalar: *toccata, fantasia* ya da *prelude.*

(31) Sachs, a.g.y. sayfa 142.

XVI. BÖLÜM

BAROK MÜZİĞİN ARTİSTİK TEMELİ
(1640 - 1670)

TARİH

1637 İlk operaevi Teatro San Cassiano.
1637 Mersenne'in *Harmonie Universelle*'i.
1639 Roma'da ilk oratoryo'nun seslendirilişi.
1642 Monteverdi'nin son operası: *Poppea'nın Taç Giyişi.*
1647 Heykeltraş Bernini'nin *Aziz Terasa* heykeli.
1648 Otuz Yıl Savaşları'nın bitmesi, Avrupa'da barış.
1649 Descartes'ın *Ruhun tutkuları.*
1650 Carissimi'nin *Jephta*'sı.
1655 Versaille Sarayı'nın yapımına başlanması.
1656 Velazquez'in *Nedimeler* tablosu.
1660 Kral II. Charles'in "restorasyon dönemi"nin başlaması.
1660 Vermeer'in *Aşçı kadın*'ı.
1661 Antonio Cesti'nin *Dorti* operası.
1669 Paris Müzik Akademisi'nin kuruluşu.
1670 Chambonniers'in *Pieces de clavencin*'i.
1670 Moliere'in *Le bourgeois gentilhomme*'u.

MATEMATİK VE MÜZİK

Yeniçağ felsefesinin babası kabul edilen Descartes (1596-1650), öncelikle bir matematikçidir. Bilimsel gerçeğe ancak matematik yoluyla ulaşılacağı düşüncesinde olan düşünürün analitik geometriyi kurmakla görüşünün doğruluğuna olan güveni büsbütün artmıştır.

Descartes'in yakın dostlarından din adamı Marin Mersenne, bilimle müzik arasındaki ilişkiyi matematik ifadeyle göstermek istiyordu. Bu amaçla yazdığı *Harmonie Universelle* adlı kitap 1637 yılında yayınlanmıştır. Kitabın temel yaklaşımı, müziğin matematiksel ve fiziksel yönden açıklanmasıdır. Konu kendiliğinden ve ağırlıklı olarak ses fiziği"ne yönelince, Mersenne ister istemez çalgılar ve çalgı yapımı üzerinde durmuştur.

Aynı yıllarda Alman din adamlarından Athanasius Kerscher de bu yaklaşım içindeydi. Kerscher'in Latince yazdığı kitabın adı *Musurgia Universalis*'tir. Bu iki

kitabın "büyük bir bölümünde çalgılar ve çalgı yapımı, ses tahtalarının ve tellerinin kalınlık ölçülerine kadar ayrıntıyla ele alınmıştır."(1)

Böylece "felsefe ve bilimden matematiğe, oradan ses fiziğine ve çalgılara, dolayısıyla çalgı müziğindeki gelişmenin yönlendirdiği yeni müzik tekniklerine geçiş yolu genişlemişti."(2)

Matematik ve fiziğin, çalgıların gelişimi üzerindeki etkisi öncelikle org ve çembaloda kendini göstermiştir. Çembalo yapımındaki önderlik İtalyan'ların elinden çıkmış, Felemenk'e taşınmıştır.

Ancak, keman yapımcılığında İtalya üstünlüğünü koruyordu: Girolamo Amati'nin oğlu, Nicola Amati (1596-1684), Cremona keman yapım ekolünü geliştirmiştir. Öte yandan, Avusturya'da Jacob Stainer (1621-1683) ile İngiltere'de Thomas Urquhart (doğum ve ölüm tarihleri bilinmiyor), dönemin usta keman yapımcılarıdır.

"Bu dönemde doğal olarak keman çalma sanatı da sıçramalı bir gelişim göstermiştir: Ünlü İtalyan kemancı Biagio Marini (1578-1663), *Sonata per il violino per sonat con due corde, Opus* 8, adıyla 1629'da bir keman albümü yayınlamıştır. Bu albüm, çalgısal monodinin ilk örneklerindendir."(3)

Sachs, kemanda çift ses çalma tekniğinin 16. yüzyıl ortalarında başlamış olduğunu anımsatmakta, Biagio Marini'nin sanatçı kişiliğini şöyle anlatmaktadır: "Marini'nin etkisiyle Almanya'da polifon yazı çalmada usta olan kemancılar yetişti; böylece Bach'ın solo keman sonatlarına götüren teknik ortam hazırlanmış oldu. Bu kemancıların arasında en ünlüsü, 1656'da İngiltere'ye gidip Kral II. Charles'in orkestrasında başkemancı olan Thomas Baltzer'dir."(4)

MÜZİK YAZISI

17. Yüzyılın ortalarında müzik yazısı (notasyon), günümüz müzik yazısına çok yaklaşan bir ilerleme gösterdi. Ancak, müzik terimleri uluslararası bir dil kazanamadı. Terimlerin büyük çoğunluğu, yüzyıllardan beri kullanılan Latince sözcüklerdi.

Çalgı notasında tabulatur kullanımı sürüyordu: "En yaygın tabulatur türleri olan İtalyan, İspanyol, Fransız ve Alman lavta tabulaturlarından başka, perdeleri Fransız lavta tabulaturlarında olduğu gibi harflerle gösteren Polonya lavta tabulaturu, ya da Fransız lavta virtöozu Denis Gaultier'nin (1597-1672), tellerin düzenini LA3-RE4-FA4-LA4-RE5-FA5 olarak değiştirmesi sonucu ortaya çıkan yeni Fransız tabulaturu gibi farklı çalgı yazıları da vardı.

Kullanımı lavta tabulaturları kadar yaygın olmamakta birlikte, Avrupa'da kullanılmış bir başka yazı ise gitar tabulaturlarıyla, bugünkü klavye partiturlarının temelini oluşturan org tabulaturlarıdır. Sesleri notalar, harfler, ya da rakamlardan yararlanarak gösteren org yazısının ülkelere ya da evrelere göre değişen farklı türleri vardı.

Eski Alman org notası (15. - 16. yüzyıl) 6 ya da 8 çizgi üzerine yazılmış (çiz-

(1) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 154.
(2) H. Matzke, Unser technisches Wissen von der Musik, Frankfurt 1959, sayfa 46.
(3) Matzke, a.g.y. sayfa 88.
(4) Sachs, a.g.y. sayfa 156.

gilerde açkı kullanılıyordu) mensural notalarla, bu çizgilerin altına yazılan ve ayak pedallarıyla çalınacak sesleri gösteren. C, D, G gibi harflerden yararlanırdı. *ÖRNEK 43A.*(5)

Yeni Alman org tabulaturunda ise, (16. - 18. yüzyıllar) tüm sesler harflerle gösterildi. Her bir harfin gösterildiği tuşlar şöyleydi:" *ÖRNEK 43B VE 43C.*(6)

ORATORYO

17. Yüzyılın ortalarında iki dev müziksel adım atılmıştır: Bunlardan birincisi oratoryo ve kantat'ın ortaya çıkışı; ikincisi, operanın kendi sanatsal kimliğine yeni bir yön vermesidir.

"Oratoryo, operanın dindışı planda yükselişine seçenek olarak gereksinen, yarı dinsel, yarı oyunsal, kalıcı bir sahne müziği türüdür. Kökleri eski çağların dinsel tören oyunlarına uzanır. Bu köklerin boy vermesi, Ortaçağın *mystre*'leri olarak düşünülebilir. Bunlarla birlikte, 17. yüzyıla yakın bir dönemde, 16. yüzyılda St. Girolama Kilisesi'nde (Roma), dualar sırasında Hristiyan inancının duyarlılığını belirginleştirmek için uygulanan dinsel törenleri oratoryo'nun başlangıcı saymak olasıdır."(7)

Curt Sachs, oratoryo'nun köklerini yakın tarih açısından daha somut belirtmektedir: "Bunun en yakın örneğini 16. yüzyıl ortalarında San Filippo dei Neri'nin kurmuş olduğu dinsel törenlerde görüyoruz. Bu törenler o zamanın bir tanığına göre 'insanları çekmek ve dinsel yararlanma için, sonbahar ve uzun kış geceleri, özellikle gençleri çok sakıncalı saatlarında eğlendirmek için' uygulanırdı. 1639'da ise Roma'da Kutsal Haç Derneğinin bir oratoryo gösterisinde bulunmuş olan Fransız viol çalgıcısı André Maugars şöyle yazıyor: Bu topluluk, Roma'nın en soylu seçkinlerini bir araya getirmişti. Gerçekten, adları en önde gelen müzikçiler burada bulunmaya çok önem veriyorlar; kendine güvenen besteciler, en iyi eserlerinin burda çalınmasını bir ayrıcalık sayıyorlar."(8)

Belgesel yazıyı okumaya devam edelim:

"Bu kilise, Paris'teki Sainte-Chapelle'den daha ufak. Bir ucunda, yüksekçe bir yerde, seslere pek uygun düşen küçük bir org var. Ayrıca mimberin iki yanında en iyi çalgı topluluklarının bulunduğu iki sahne daha yaptırılmış. Başlangıçta *motet* biçiminde bir psalmus söylendi, arkasından çok güzel bir beraberlikle çalgıcılar çaldılar. Bundan sonra, Eski Kitap'tan alınmış bir öyküyü karşılıklı konuşma biçiminde söylediler. Susanna, Judith, Holofernes, Davut ve Calud'un öyküleri. Her şarkıcı öykünün bir kişisini simgeliyor, sözlerin anlamını büyük bir ustalıkla vermeye çalışıyordu. Ünlü bir öğütçünün öğütünden sonra müzik, İncil'den alınma bir öyküyü, örneğin, Samaritanya'lı Kadın, Kana'da Düğün, Lazarus, Magdalena, ya da Efendimizin Çarmıha Gerilişi öyküsünü dile getirdi."(9)

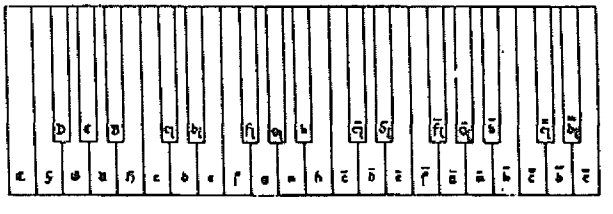
Maugars'ın betimlemesi, seyredildikten yıllar sonra hatırlanan bir oratoryonun anlatılması gibidir. Oysa 16. yüzyılın "törensel" müzikli öyküleri, 100 yıl sonra ye-

(5) Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, Ankara 1987, Adnan Atalay'ın 'Müzik Yazıları' maddesi, cilt 3, sayfa 907.
(6) Ahmet Say/Adnan Atalay, a.g.y. sayfa 908.
(7) W. Braun, Die Musik des 17. Jahrhundert, Laaber Yayınevi, Wiesbaden 1981.
(8) Sachs, a.g.y. sayfa 149.
(9) Sachs, a.g.y. sayfa 149.

ÖRNEK 43



A



B



C

niden canlanmayabilir, geçici bir tören olarak tarihe gömülebilirdi. Oratoryo'nun 17. yüzyılda görkemli bir müzik formuna dönüşmesinin temel nedeni nasıl açıklanabilir?

"Oratoryo, operaya karşı kilisenin ısrarla aldığı incelikli bir önlem, bir seçenek sayılmalıdır.."(10)

Bu yoldaki değerlendirmeler, oratoryo'nun doğuşuna ilişkin gerçekçi yaklaşımlardır. Ancak bu doğuşun gerçek uygulayıcısı, önem sırasında başa alınmalıdır:

Giacomo Carissimi (1605-1674), Roma'da St. Apolianare Kilisesi'nde müzik yönetmenliği yapmış bir orgcudur. "Sahneyi, sahnede hareketi, giysileri, bütün bütüne bırakarak oratoryo'ya bildiğimiz biçimi vermiştir. Carissimi'nin oratoryoları, Händel'in koca koca eserleri göz önüne getirilecek gibi değildir. Ahd-i Atik'ten alınmış sözler üzerine yazdığı 12 oratoryo on beş-yirmi dakikalık eserlerdir: *Yefte, Judicum, Salamonis ve Baltazar* vb.

Sahnede bir hareket olmadığına göre, bir sözcü (*historicus* ya da *testo* denir), olan biteni anlatır. Genellikle testo tek bir şarkıcıdır, ya da bazen solo şarkıcı olarak kanon halinde söylerler; bazen da bütün koro testo'yu söyler. *Dramatis personae* (Yefte, Kral Süleyman, Baltazar gibi baş karakterler) reçitatif olarak söylerler, arya değil.

Bunun yanında gerçek yük koro üzerindedir. Koro, köşeli, ritmli, az kontrapuntlu bir deyişle tıpkı Yunan tragedyasında olduğu gibi 'asıl dinleyici' kişiliğindedir.

Bu eserlerde çalgısal müzik ya hiç yoktu, ya da *sinfonie, ritornelli* biçiminde, belirli bir çalgılamaya uymaksızın yazılırdı. Carrissimi'nin yazısı yalın armoniler, uzun, hareketsiz baslarla, açık, incelikli, araştırıcı olmaktan çok, kalabalığın sevebileceği gibi, dinsel duygulara önem veren bir müzikti."(11)

Hareketsiz ve dekorsuz küçük oratoryoya cantata (kantat) denmiştir. "En eski saray kantatı 1539'da Floransalı besteci Luca Martini tarafından yazılmıştır. *Cantata* terimini ilk kez Alessandro Grandi, *Cantade e voce sola* adlı derlemesinde kullanmıştır. Carissimi ve döneminin bazı bestecileri, kilise kantatının ilk örneklerini vermişlerdir."(12)

Koşuklara ayrılmış monodik şarkılardan oluşan kantat, "her koşuk bir kıta boyunca gelişen bir bas ya da *Ground* üzerine çeşitlemelerden yapılmaydı. Bu kantatayı en yüksek noktasına çıkarıp reçitatifleriyle birlikte birbirinden değişik hava getiren iki-üç aryayla *cantata*'ya kesin, bilinen biçimini veren yine Carissimi'dir. Ancak daha sonraları, Bach'ta ve Protestan Kilisesi kantatlarında görülen koro, Carissimi kantatlarında yoktur."(13)

OPERA'DA YENİ EVRE

İtalya'da Rönesans çağında, resim, heykel ve mimarlığın yanında müziğin gölgede kalması yüzünden, Felemenk'li müzikçiler Avrupa'da müziğin nasıl öncülüğünü yapmışlarsa, operanın çıkışıyla bu kez İtalyan'lar müzikte öncü rolü oynamışlardır. Bu öncülüğün başustası Claudio Monteverdi'dir.

76 yıllık yaşamı boyunca, Monteverdi'nin öncü kişiliği şu evrelerde bütünleşmiştir: 1: Madrigalizm. 2. *"Orfeo"* ile operayı ilkel konumundan çıkartması. 1620'lerden başlayarak operaya yeniden soluk kazandırması.

(10) W. Braun, a.g.y. sayfa 123.
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 150.
(12) Ahmet Say, a.g.y. cilt 3, "Kantat" maddesi, sayfa 692.
(13) Sachs, a.g.y. sayfa 150.

Son evre, reçitatif'in tekdüze ve sıkıcı işlevi karşısında bestecinin yeni kavrayışını örnekler.

Reçitatif, müziği elden bırakmaksızın operanın tiyatro öğesini sürükleyen bir anlatı biçimi olarak yerinde sayamazdı. 1620'lerden sonra karşılaştığı yol ayrımında iki ayrı kola bölünmek zorundaydı: 1. Ezgisel nitelik *aria*'ya dönüştü. 2. Konunun açıklanması ise, ezgiyi bir yana bırakarak hızlı bir anlatıma, *parlando*'ya (düz konuşmaya) bırakıldı.

"Monteverdi'nin son operası *L'incoronazione di Poppea* (Poppea'nın taç Giyişi, 1642), reçitatifleri korumasına karşın, müzikte yeni biçimlere yönelmiştir: Shakespeare tiyatrosundaki "tirad"lar gibi arioso'lar (büyük aryalar), duo'lar (ikililer) ve terzetto'lar (üçlüler) müziği ön plana çıkartan yenilikleri içerir."(14)

Yenilikler dizisine Sachs şunları eklemektedir:.

"Armoniler çok yalındır. Ezgiler, Monteverdi'nin ilk yıllarının kromatikliğinden çok başka, genellikle diyatonik, bazen de kırık uygu olmuştur. Büyük usta, müziğin öncülüğünü yeniden kurmuş oluyor."(15)

Bu öncü yöneliş paralelinde, İlhan Mimaroğlu başka ilginç bir noktaya dikkat çekmektedir:

"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 anlatımını güçlendirmek amacıyla, güvenle kullanmıştır."(16)

Monteverdi'nin müzik tarihindeki yeri, sonuçta şöyle nitelenmiştir:

"Onu bütün çağlarda yetişen bestecilerin en büyüklerinden ve bize göre, Bach'tan öncekiler arasında çağımıza en çok yaklaşanlardan biri olarak tanımlayabiliriz."(17)

Monteverdi'nin ardıllarından Cavalli ve Cesti, özellikle *aria*'nın gelişimini sürdürmüşlerdir. Bu iki besteci üzerinde kısaca duralım:

Pier Francesco Cavalli (1602-1676), Venedik'te Monteverdi'nin müzik yönetmeni olduğu San Marco Katedrali korosunda yetişti. Yaşamı boyunca burada çalıştı ve kilise müzik yönetmenliğine kadar yükseldi:

"Operaları 41 ya da 42 tanedir. Yirmi yedi yılda yazdığı (1639-1666) bu yaratılarından 28 tanesi günümüze dek korunabilmiş, ötekileri yitmiştir."(18) "Bunların arasında çok beğenilen *Giasone* (1649) operası önde gelir."(19)

"Reçitatif ile arya'nın yollarının ayrılmasından sonra, melodik düzeyin yükselişine tanık oluyoruz. Armoni gerçi basitti, ama sözleri gerektiren her nüans, melodide karşılık buluyordu."(20)

(14) John Whenham, Opera Elkitabı, Cambridge University Press, 1986.
(15) Sachs, a.g.y. sayfa 148.
(16) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları "Bilgi Dizisi", 4. basım, İstanbul 1990, sayfa 35.
(17) Sachs, a.g.y. sayfa 148.
(18) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 76.
(19) Sachs, a.g.y. sayfa 148.
(20) Grout ve Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, New York, 1988, sayfa 375.

Cavalli'nin ünlü *Giasone* operasında "Giasone'nin aryası", bu özellikleri göstermesi açısından *ÖRNEK 44*'de verilmektedir.(21)

Antonio Cesti (1623-1669), önce Floransa'da ve Roma'daki Sistine kilisesi'nde müzikçi olarak çalışmış, 1652'de Avusturya'nın Innsbruck kentinde görev aldıktan sonra Viyana İmparatorluk Sarayı'nda yönetmen yardımcılığına getirilmiştir. "Başlıca operaları: *L'Orontea* (Venedik 1649), *Argia* (Innsbruck 1655),*Dori* (Floransa 1661), *Il pomo d'oro* (Viyana 1668, İmparator I. Leopold'a düğün armağanı)"(22)

Bu dönemin operaya getirdiği iki ilginç açılımı da belirtelim:

Birincisi, Ferrari ve Manelli'nin önderliğinde Venedik'te halka açık ilk opera binasının hizmete girmesidir. *Teatro San Cassiano* adlı bu operaevi'nin 1637 yılında temsiller vermeye başlamasıyla, opera artık saray duvarları arkasında gerçekleştirilen bir sanatsal etkinlik olmaktan biraz olsun çıkmış, bilet parasını ödeyen herkesin izleyebileceği sanat gösterileri kimliğine ilk adımı atmıştır.

İkinci olgu, *castrato* adı verilen, hadım edilmiş ve soprano sesini böylece koruyabilen erkek şarkıcıların İtalyan operasında bir gelenek haline gelmesidir. Castrato geleneğinin ortaya çıkması, tabii ki reçitatif'in geride kalıp arya'ların opera sanatında önemli bir yer tutmasıyla bağıntılıdır. "Doğaya aykırı ama erkek hançeresinin gücüyle ses güzelliğini kendinde birleştirmiş hadım erkek"(23), çocuklar korosunda yeteneği ve güzel sesiyle dikkat çeken "soprano" çocuklara, yaşamı boyunca gelir kapısı olacak sağlam bir iş yaratmıştır. Birkaç yüzyıl süren bu geleneğin istekli si çoktu: Anne ve babalar, çocuklarının "yaşam boyu gelir" güvencesi için hadım edilmesini yeğliyordu.

"Operanın ikinci evresinde önem kazanmış öteki iki besteci şöyle sayılabilir: Alessandro Stradella (1644-1682); Alessandro Mazzacchi (1592-1665). Mazzacchi, *La catena d'Adone* (Adonis'in Zinciri) adlı operası için yazdığı önsöz'de *reçitatif kuruluğunun artık sıktığını* belirtmiştir.

İlk opera buffa'nın (komik opera'nın) librettosu'nu (metnini) Kardinal Giulio Rospigliosi yazmıştır. *Chi soffre speri* (Sıkıntıda olan umudunu kesmesin) adlı bu eserin bestecileri V. Mazzacchi ve Marazzoli'ydi. Bu komik opera 1639'da Roma'da sahnelendi."(24)

Sahne müziğinde bu gelişmeler olurken, koro müziği yeni bir anlayışa yöneldi: Çok korolu eserler. Daha önce Willaert'in kullandığı çift koro'dan oluşan bu hareket, gösteriş merakından doğan yeni eğilim karşısında zayıf kalır. "Dört, altı ve daha çok sayıda korolu eserler olağan sayılırdı."(25) Sachs, çok koro kullanma eğilimini 17. yüzyılın "insanı ezen bir büyüklük ve gösteriş tutkusu"na bağlar: Bu dönemde yapılan San Pietro Kilisesi (Roma) ile Salzburg Katedrali, dev yapılanmasıyla dünyanın en büyük kiliseleri arasındadır. Mimarlık sanatındaki bu büyük, daha büyük eserler yaratma eğilimi, müziğe "çok koroluluk" biçiminde yansımıştır, denebilir.

(21) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 377.
(22) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 313.
(23) Sachs, a.g.y. sayfa 147.
(24) dtv-Atlas Musik, sayfa 313.
(25) Sachs, a.g.y. sayfa 150.

ÖRNEK 44

Pier Francesco Cavalli: "Giasone"den Aria



ALMANYA, İNGİLTERE VE FRANSA'DA ŞARKI

Lied, klasik anlamıyla "Alman şarkısı"dır. Rönesans'dan günümüze kadar, aynı ad altında değişim göstermiş, ancak ulusal özelliğini hep korumuştur. Heinrich Finck ve Hassler'in 16. yüzyılda *Liderbücher* (şarkı kitapları) geleneği, 17. yüzyılın ortalarında gelişmiştir: "Schütz'ün yeğeni ve öğrencisi Heinrich Albert (1604-1651), *Arien und Melodeyen* (Aryalar ve Melodiler) başlığı altında bir şarkı demeti albümü yayınlamış, bunu 1643'de Andreas Hammerschmidt'in (Hamerşmit okunur) *Aşk Şarkıları* izlemiştir. Adam Krieger 1657'deki eserleriyle bu çeşitin olgun örneklerini vermiştir."(26)

Hammerschmidt, çalgı eşliğinde dinsel eserler de yazmıştır. Bunlar arasındaki *Tanrı ile İnançlı Kişinin Dialoğu,* tenor partisinde trombon'un ustalıklı kullanılışını sergiler. *ÖRNEK 45.*(27)

Berlin'de kantor olarak kilisede görev yapan Johann Krüger (1598-1662), Protestan kilise müziğine değerli koral eserler kazandırmıştır. "Çok yaygın demetlerinden biri olan *Praxis pietatis mélica* (1647), sadece Berlin'de 46 kez basılmıştır."(28)

17. Yüzyılın ortalarında, İngiltere'de *catch* denen çoksesli ve açık saçık sözler üzerine yazılmış şarkıların yaygınlaştığını görüyoruz. "1652'de John Hilton'un düzenleyip Londra'da bastırdığı üç-dört sesli ünlü *Catch That Catch Can* adlı demet, bu ulusal çeşitin doruk noktasıdır."(29)

Aynı dönemin Fransa'sında *Air* adlı şarkılar revaçtaydı. Bunların güfteleri düet (ikili; iki şarkıcının söylediği biçim) olarak da yazılıyordu. Air'in başlıca biçimleri şunlardı:

"Air sérieux (büyük ve ciddi şarkı).

Air tendre (basit ve dans için şarkı).

Air a boire (içki masası şarkısı).

1700 Yılından itibaren bütün bu *Air* çeşitleri *Brunettes* adını almıştır."(30)

ÇALGI MÜZİĞİ

Eşlikli ses müziğine İtalyan'lar başlangıçta *concerto* diyorlardı. "Bu tür, toplu çalgısal bölümler arasında bir solocunun (çoğunlukla bir kemancının) üstün ustalığa dayanan özgür biçimde işlenmiş geçitler çalmasıyla gelişen bir çeşit *canzona*'dan çıkmaya başladı. İşte konçerto biçimi 17. yüzyılın son yirmi beş yılı içinde İtalya'nın tek bölümlü *canzona concertata*'sından çıktı ve gelişti. Değişik tempolu, deyişli ve ritmli kısa dönemlerden yapılmış yamalı asıl *canzona*'dan, bu dönemlerin sayılarını azaltıp sürelerini uzatarak daha sonraki yapısına yakın *sonata*'ya doğru adım atılmış oldu. Fransa, İngiltere ve Almanya, bu alanda her biri önemli birer besteci ile örneklendirilebilir: Chambonieres, Locke, Froberger."(31)

(26) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 335.
(27) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 435.
(28) Sachs, a.g.y. sayfa 151.
(29) Sachs, a.g.y. sayfa 152.
(30) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 335.
(31) Sachs, a.g.y. sayfa 152.

ÖRNEK 45

Andreas Hammerschmidt, Dialogue: *Wende dich, Herr*



"Jacques Chamboniers (1602-1672), XIV. Louis'nin sarayında klavsenciydi. *Pieces de clavecin* adlı klavsen albümü 1670'de basılmıştır."(32)

"Genellikle kısa dans parçalarından oluşan bu müziğin öyle ince anlatımlı ve öylesine geniş soluklu bir yapısı vardır ki, bu nitelikler bestecisine klavsenin en büyük ustaları arasında yer veriyor. Fransızlar bu besteciyi kendi klavsen okullarının ilk büyük ustası saymakta pek haklıdırlar."(33)

17. Yüzyılın İngiltere'de en önemli müzikçisi Mathew Locke (1621-1677), çeşitli alanlarda besteler yazmıştır: İlâhiler, aryalar, mask'lar (bale müziği) ve tiyatro müzikleri. Kral II. Charles'ın yönetimi döneminde (1660-1685), Shakespeare'in *"Fırtına"*sına ve Devanant'ın *Makbet*'ine müzikler bestelemiştir. "*Consort* biçiminin eski yapısını değiştirmiş, bunu bir çeşit dans suiti niteliğine getirmiştir. Bunlardan başka Locke, küçük bir elkitabı da yazdı: *Melothesia or Certain General Rules for playing upon d'Continued Bass* (Melothesia ya da sürekli bas çalmak için bazı kurallar.)"(34)

Locke, nüans işaretlerini kendi dilinde ilk kullanan bestecidir. O çağda, *Crescendo, forte* gibi terimler Avrupa'da henüz kullanılmıyordu. Oysa Locke, "yumuşak", "çok yumuşak", "çok güçlü" gibi İngilizce terimlerle nüansları belirtmiştir.

Alman asıllı Jakop Froberger (1616-1665), Roma'da Frescobaldi'nin org öğrencisiydi. Daha sonra Viyana sarayı'nda orgçuluk yaptı. "Piyano suiti'nin yaratıcısı olarak bilinir. 1650 yılı dolayında, 4 bölümlük suit çekirdeğini oluşturdu:

Suit, dans müziği çeşitlerinden oluşmuş bir formdur ve müzik tarihinde önemli bir yeri vardır. Almanya'da Schein kuşağı, suit'i üç danstan oluşturuyordu: allemande, Courante, Sarabande. Locke ve Froberger'in süitlerine bir İngiliz dansı olan Gigue (jig) eklenmiştir. "Ancak bunun Courante'tan (koran) önce ya da sonraya koymuşlardır; en sona değil. Böylece şu iki çeşit sıra elde edilmiş oluyordu:

Allemande-Courante-Gigue-Sarabande

Allemande-Gigue-Courante-Sarabande

Sarabande adlı bu İspanyol dansı, başlangıçta ağırbaşlı olmaktan uzaktı, hızlıydı."(36)

(32) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 341.
(33) Sachs, a.g.y. sayfa 152.
(34) Sachs, a.g.y. sayfa 152.
(35) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 343.
(36) Sachs, a.g.y. sayfa 153.

XVII. BÖLÜM

BAROK MÜZİĞİN YAYGINLAŞMASI
(1670-1710)

TARİH

1668 Dietrich Buxtehude'nin Lübeck'te *Akşam Müziği* konserleri.
1672 John Banister'in Londra'da halka açık konser salonu açması.
1674 Nicolas Boileau-Deopreaux'nun *Şiir Sanatı*'nın yayınlanması.
1678 Hamburg Operasının açılışı.
1681 Arcangelo Corelli'nin ilk trio sonatları.
1683 Henry Purcell'in "üç bölümlü" *12 Sonatı*'nın basılması.
1684 Leibniz'in *Bilgi, Doğruluk ve İdeler Üzerine Düşünceler*'inin yayınlanması.
1686 Lully'nin *Armide* operası.
1687 Isaac Newton'un *Matematiğin İlkeleri* kitabının yayınlanması.
1689 Henry Purcell'in tek operası *Dido ve Aenas*'ın sahnelenmesi.
1690 John Locke'nin *İnsan Kavrayışının Korunması Üzerine Deneme*'sinin yayınlanması.
1700 Kuhnau'un tasvirci müziği: *6 İncil Sonatı*
1705 Buxtehude'nin müziğini kavramak için Bach'ın 200 millik yürüyüşü.
1707 Alessandro Scarlatti'nin Maria Maggiore Kilisesi'ne müzik yönetmeni olarak atanması.
1707 Ghezzi'nin *Roma'da Sanat Uzmanları ve Derlemeciler* karikatürü.
1716 François Couperin'in *Klavye Çalma Sanatı*'nın basılması.

GENEL GÖRÜNÜM

17. yüzyılın son çeyreğinde Barok müzik Avrupa'nın tüm ülkelerinde yaygınlaşmış ve gelişmiştir. Öncülüğünü İtalyan'ların gerçekleştirdiği bu gelişim, Fransa, İngiltere ve Almanya'da kazandığı özgünlüğün ivmesiyle yeni boyutlara ulaşmıştır.

Dönemin özellikleri şöyle sıralanabilir:

İtalya'da Venedik opera hareketi son bulmuş, ancak, Napoli opera hareketi bu sanata yeni bir renk getirmiştir. Çalgı müziği alanında orkestra ve oda müziği, Corelli ve Torelli gibi yetenekli bestecilerin kişiliğinde geleceğe dönük biçimde kök-

leşmeye başlamıştır. Yaylı çalgıların Cremona kasabasında Andrea Amati'nin oğulları ve torunu Niccolo ile kusursuz bir işçiliğe kavuşmasından sonra, yine Cremona'da Antonio Stradivari "bütün çağların en iyi kemanı" özelliğini taşıyan çalgıları yapma başarısını göstermiştir. İtalya'da sonat ve konçerto formları, ileriye yönelik temeller kazanmıştır.

Fransa'da Lully'nin öncülüğünde opera sanatı yerleşmiş, bu alandaki İtalyan öğeleri "Fransızlaşarak" eşlikli reçitatif gelişmiş, ayrıca Paris'te "halka açık opera" temsilleri başlamıştır. İncelikli bir saray dansı olan *menuet,* müziksel gelişime katkılar getirmiştir. Couperin'in klavsen için bestelediği yaratıcı eserlerinin yanı sıra, opera orkestraları üflemeli çalgıları da gerçek anlamda kazanarak büyümüştür. Fransız suiti, yeni dans parçalarıyla zenginleşmiştir. Lully, "uvertür" müziğini sağlamlaştırmakla gelecek çağların "senfoni"sini hazırlamıştır.

İngiltere'de opera İtalyan etkisinde olmakla birlikte, Purcell'in dehası sayesinde özgün ve derin melodik niteliğiyle değer kazanmıştır. John Blow ve Purcell, çalgı müziğinin bu ülkede ilerlemesini sağlamış, orkestra ve oda müziğinin yanı sıra dinsel müzikte de gelişim yaşanmıştır.

Almanya'da İtalyan müzikçilerin beslediği bir opera hareketi doğmuş, bunun yanı sıra Buxtehude ve Biber'in öncülük ettiği çalgı müziği ile koro müziği gelişkin bir düzey kazanmıştır. Kuhnau, çembalo müziğine yeni soluklar getirmiştir. Akılcı ve matematiksel Alman düşüncesinin bir sonucu olarak bir sekizli içinde 12 yarım sesli düzene geçilmesi yolunda matematiksel güvenirliğe çok yaklaşılmıştır.

Çeşitli Avrupa ülkelerinde yoğunlaşan bu gelişimlerle birlikte, tüm uluslarca benimsenen yenilikler de gerçekleştirilmiştir:

Suit formunda parçaların zenginleşmesi, sonat formuna doğru hızla yürüyen çalgı müziği formlarına temel hazırlamıştır. Üstün nitelikli kemanların yapılmış olması, "Viol" adlı geleneksel yaylı çalgıyı geride bırakmış, *viola da gamba* ise günümüz viyolonseline dönüşmüştür. Böylece ilk viyolonsel sonatı da yine bu dönemde bestelenmiştir.

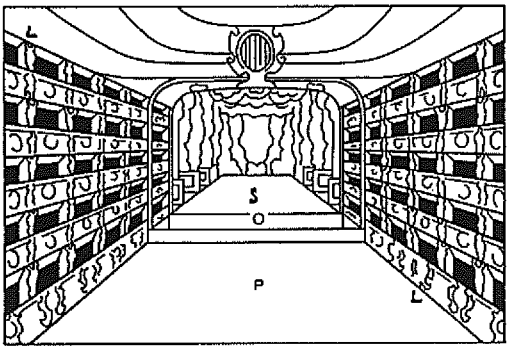
Müzik yazısında donanımlar belirginlik kazanmaya başlamış, ölçü çizgileriyle birlikte, nota şekilleri günümüz yazısına çok yakın duruma gelmiştir.

MÜZİKTE HALKA YÖNELİŞİN BELİRTİLERİ

Özünde "saray müziği" olan Barok, 17. yüzyılın sonlarında "sokağa çıkmaya" başlamıştır: Halka açık operaevlerinin yanı sıra, Fransa ve İngiltere'de konserlerin düzenlendiği ilk "özel" salonlar da yine bu döneme rastlar. Londra'da Kraliyet Bandosu'nun yönetmeni ve aynı zamanda usta bir kemancı olan John Banister, "yarı-profesyonel" denebilecek biçimde konserler vermiş, yine bu kentte Thomas Britton adlı bir kömür tüccarı, kendisine "müziksever kömürcü" adı takılacak ölçüde ısrarla ve bilinçle 1678 yılından 1714'e kadar, kömür deposunun üzerindeki salonda ünlü müzikçilerin katıldığı profesyonel konserler düzenlemiştir. Bu ünlü müzikçilerin arasında Händel, Pepusch ve Banister'in de olduğu bilinmektedir.

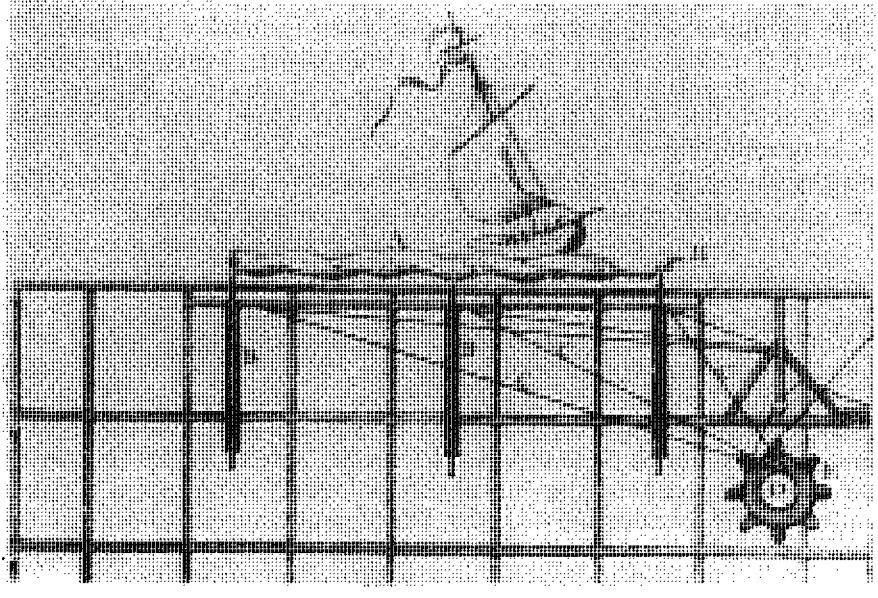
Bu ilk profesyonel müzik dinletileri, müziğin halkla bütünleşmesi anlamına pek gelemez. Önemli olan, müzikçilerin profesyonel amaçlarla halka yönelmesi değil, her kesimiyle halkın müziğe yönelmesidir. Açıktır ki, özünde müziğin halkla bütünleşmesi için 19. yüzyılın beklenmesi gerekecekti. İlhan Mimaroğlu bu gerçeği şöyle dile getirmektedir:

ÖRNEK 46



L Loca
P Parket
O Orkestra
S Sahne

A



B

"İlk halk konserleri on yedinci yüzyıl sonlarına doğru verilmiş olmakla birlikte, konser yaygınlığı sonraki yüzyılda da tam anlamıyla artmış ve müzik *demokratlaşmış* değildi."(1)

Müziğin "demokratlaşması", zenginiyle yoksuluyla bütün sınıf ve katmanların bu sanat dalını yürekten benimsemesi demektir. Bunun için müziğin her kesimden insanın duygu ve düşüncesini yansıtması, onları doğallık içinde kucaklaması ortamının hazır olması gerekir. Bu ortam, Fransız Devrimi'nin hazırlanış dönemi ve sonrasında gerçek anlamıyla söz konusu olabilir. 17. Yüzyılın sonlarında müzikçiler henüz soyluların buyruğundaydı:

"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."(2)

Tarihin şaşmaz yasası yürürlükteydi: Barok, sanatta soyluların egemen olduğu bir beğeni dönemiydi.

Sonuçta, 17. yüzyılın son çeyreği, Barok Müziğin Avrupa'da yaygınlaşması, yerleşmesi ve gelişimini sürdürmesi dönemidir. Sachs'ın bir saptamasıyla, önce İtalyan'ların, sonra da Fransız'lar ve İtalyan'larla olan müziksel bağları yönünden İngiliz'lerin çağıdır:

"Fransızlar orkestra çalgıcıları yetiştirip dışarı gönderiyor, İtalyan'lar ise Avrupa'daki hemen bütün saraylar için besteciler, orkestra yöneticileri ve şarkıcılar yetiştiriyorlardı.(3)

VENEDİK OPERASININ SONU

Opera sanatının gelişiminde önemli bir dönemeç olan Venedik operası, 17. yüzyılın sonlarında düşüş göstermiş, müzik ve şiir ikinci plana itilerek sahne gösterişine ve dekora ağırlık verildiği için sanatsal değerini oldukça yitirmiştir. Aslında Venedik'teki opera hareketi, soyluların saray ve şatolarının dışında, zengin kesimin ilgi gösterdiği operaevi çatısına da kavuşmuştu. 1678 Yılında inşa edilen *Teatro Grimani,* küçük bir opera binasının gerekli özelliklerini sergilemektedir: *ÖRNEK 46 A*(4) Ancak, bu tutarlılık ya da oturmuşluk, yerini giderek dekorculuk ve makinacılık operasına bırakmıştır. "Bu çeşit operada sahnede gösterilen bütün marifetler, gökten düşen, yerin altından çıkan bütün görüntüler (ağızda dolaşan deyişle makinaların yarattığı tanrılar, *deus ex machina)* akla gelmeyecek kılık değiştirmeler, sahne aldatmacaları, bu opera temsilinin giderek temel öğeleri olmuş, müzik ve şiiri bastırmaya başlamıştı. Bu marifetleri ortaya koyan dekorcunun adı en önde geliyor, ona oyunculardan daha iyi para veriliyordu."(5)

Yaklaşık 100 yıl sonra, Fransa'da ansiklopedist hareketin (özgün bilgiyi derleme hareketinin) öncülerinden olan Diderot ve d'Alembert, Venedik operasındaki makinalaşma tutkusunu örneklemek amacıyla fırtınaya tutulmuş bir geminin sallantısını opera sahnesine taşımak için kullanılan makinayı bir çizimle vermişlerdir. *ÖRNEK 46B*(6)

(1) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, 4. basım, İstanbul 1990, sayfa 49
(2) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 48.
(3) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, İstanbul 1965, sayfa 158.
(4) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 312.
(5) Sachs, a.g.y. sayfa 158.
(6) D. Grout ve C.V. Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, New York, sayfa 407.

ÖRNEK 47

Agostino Steffani, Aria: *Un balen,* from *Enrico detto il Leone*



A

Antonio Lotti, Aria: *Padre, addio,* from *Alessandro Severo*



B



C C.F. Pollarolo, Il Faramondo, 1699

Venedik operasının değerli son iki temsilcisi olan Carlo Pallavicino (1630-1688) ile Agostini Steffani (1654-1728), Alman saraylarında çalışmışlardır. Pallavicino Dresden'de, Steffani ise Münih ve Hannover saraylarında operalar bestelemişlerdir.

Steffani'nin 1689'da Hannover'de temsil edilen *Enrico detto il Leona* (Aslan Henri) operasındaki *Un balen* aryası, ritmi belirleyen bas partisi eşliğinin "koşan bas" özelliğine dönüşmüş bir yeniliği sergilemektedir: *ÖRNEK 47 A.*(7)

Sachs'a göre, Pallavicino'nun *Gerusalanne Liberata*'sı ile Steffani'nin *Alarico* (1687) adlı operaları, bu iki bestecinin "en büyük eserleri"dir.

Venedik operasının son temsilcileri arasında Pollarolo (1653-1722) ve daha sonra özgün buluşlarıyla Antonio Lotti (1667-1740) *ÖRNEK 47 B*(8) sayılabilir. Bale eserleriyle de ün kazanan F. Sacrati, M.A. Ziani ve G. Legrenzi, ikincil bestecilerdir.

D.F. Pollarolo'nun 1699 yılında bestelediği kahramanlık öyküsüne dayanan *II Faramondo* operasında, tekseslilik üzerine kurulu sıçramalar ve tremolo'lar *ÖRNEK 47 C*'de verilmiştir.(9)

NAPOLİ OPERA STİLİ

17. Yüzyılın sonlarında Napoli'deki opera hereketi, Roma operasıyla sıkı bağlar taşır. Bu hareketin ilk bestecilerinden Francesco Provenzale (1626-1704) ile orkestralama'da zenginlik eğilimi başlamış, Alessandro Scarlatti'in (1660-1725) uvertürleri ve *da capo* (yinelemeli) arya geleneğinin gelişmesiyle doruğuna ulaşmıştır.

Carissimi'nin öğrencisi olan Alessandra Scarlatti'nin operaları, "Scarlatti uvertürleri," ya da yalnızca *İtalyan uvertürü* denen orkestra müziğiyle başlardı. Bunlar, Lully'nin Fransız uvertürlerinden değişik olarak allegro-adagio-allegro sıralanışıyla üç bölümlü uvertürlerdir.

Bunun dışında Napolili besteciler, eser boyunca çalgısal bölümlerle, danslarla, dekorlar ve sahne gösterişiyle pek ilgilenmemişlerdir. "Gerçek dramsal dokuyla da ilgilenmiş sayılamazlar. Önceliği müziğe vererek müziğin canlandırabileceği tek müzik dışı öğeyi geliştirmişlerdir: Kahramanları ve kötü kişileri betimlemek. Bu çeşit bir betimleme de önünde sonunda kalıplaşmaya varır."(10)

Napoli stilinin başlıca özelliği, şarkı formundaki A-B-A biçimiyle *da capo* aryaların öne çıkmasıdır. "O kadar ki, çağdaşları Napoli operasına alaylı bir dille *arya demeti* diye ad takmışlardı. İyi yazılmış, sese uygun bol süslemeli ezgiler ve dram dışı davranışıyla bu operada ilgi, ses güzelliği ve ustalığına *bel canto*'ya, oradan da şarkıcılara, castratilere (hadım edilmiş erkek sopranolar) kaymıştır."(11)

Alessandro Scarlatti, bu hareketin doruğu olarak, 35'inin partituru günümüze kalan 115 opera, 700 kantat, 200 missa ve oratoryo, çok sayıda motet ve çembalo parçası bestelemiştir. Tahttan çekildikten sonra Roma'ya yerleşen İsveç Kraliçesi Christiana'nın sarayında müzik yönetmenliği yapmış, 1707'de Roma'da Maria

(7) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 408.
(8) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 409.
(9) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 312.
(10) Sachs, a.g.y. sayfa 159).
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 159.

ÖRNEK 48

Alessandro Scarlatti, Cantata: *Lascia, deh lascia*



Maggiore (Büyük Meryem) Kilisesi'nde sanat yönetmenliğine yükseldikten iki yıl sonra Napoli'ye dönmüş ve Kraliyet Saray Müzik Yönetmenliği'ne getirilmiştir. Öğrencileri arasında oğlu Domenico Scarlatti ve Hasse vardır. Başlıca operaları şunlardır: *Masum Yanılgı* (Roma, 1979), *Sevgililer Arasında Dürüstlük* (Roma, 1680), *İl Pompeo* (Roma, 1683), *La Rosoura* (Roma, 1690), *Teodora Augusta* (Roma), 1693), *Laodicea e Bernice* (Napoli, 1701) *Mithradates Eupator* (Venedik, 1707), *Onurun Utkusu* (Napoli 1718), *Griselda* (Roma, 1721)."(12)

Scarlatti'ye aslında bir opera bestecisi olarak değil (çünkü dram onu pek ilgilendirmiyordu), bir şarkılama ustası olarak bakmak gerekir. Bestelediği 700'e yakın kantat da onun asıl amacını sergiler. Bu kantatların arasında *Lascia, deh lascia* (Vazgeç, gel vazgeç) adlı olanı, karakteristik ve tipik yapılanmasıyla müzik tarihinde önem kazanmış bir yapıttır. *ÖRNEK 48.*(13)

Napoli opera stili sonuç olarak *Belcanto* (güzel şarkı söyleme sanatı) geleneğini geleceğe dönük biçimde geliştirmiştir. Böylece şan kültürü ve ses sanatı ustalığı, şarkının gerektirdiği anlamı müzikal dille ifade etmekte yeni boyutlar kazanmıştır.

PURCELL

Tarih boyunca İngiliz'lerin yetiştirdiği en büyük bestecilerden biri olan Henry Purcell (yaklaşık 1659-1695), Londra'da doğmuş, 1679 yılında öğretmeni John Blow'dan boşalan Westminster Abbey kilisesi orgculuğuna atanmış ve öldükten sonra buradaki orgun altına gömülmüş önemli bir müzikçidir.

Öğretmeni John Blow (1649-1708), hem orgcu, hem de Kraliyet Kilisesi'nin bestecisiydi. Müzik tarihine "Purcell'in kompozisyon öğretmeni" olarak geçmiştir.

Purcell'in müziği İtalyan stilinden kaynaklanmakla birlikte, başlıca eserleri tam İngiliz damgasını taşır. "Mozart gibi kısacık yaşam süresi, eser verimliliği ve derinliği bakımından insanı şaşırtacak niteliktedir."(14)

1664 Yılında 6 yaşındayken babası ölmüş, küçük yaşta Kraliyet Kilisesi Çocuk Korosuna girmiş ve bu koronun yönetmeni Pelham Humfrey'den Fransız müzik stilini öğrenmiştir. Humfrey, Lully'nin öğrencisiydi. Purcell, ses değişimi dolayısıyla korodan ayrılarak Blow'un bestecilik öğrencisi olmuş, 1677'de Mathew Locke'un ölümü üzerine bir mersiye yazarak yayınlamıştır. 1679'da taç giyme törenlerininin yapıldığı kilise olan Westminster'e orgcu olarak atanmıştır. 1680'de müziğinin Avrupa'da önem kazandığı büyük dramların müziklendirilmesine başlamış ve yaylı çalgılar için çok sayıda *Fantasia* bestelemiştir. "Bu fantasia'lar, daha sonra bestelediği *Sonnata*'lar ile karşılaştırılacak olursa, Orlando Gibbons örnek alınarak yazıldığı, sonnata'ların ise İtalyan etkisinde olduğu görülür."(15)

Purcell'in hizmet ettiği 1660-1685 yılları arasında krallık yapan II. Charles, müzikte Fransız stiline yakınlık duyuyor, İngiliz müziğinin "ağırlığından hoşlanmadığını" açıkça belirtiyordu. "Purcell ise, dans havası taşıyan bu derinliksiz müziği kötülüyordu. Efendisinin eğilimine aykırı olarak, ilk sonatlarında da belirttiği gibi (1683), İngiltere'nin yitmeye yüz tutmuş soylu seçkinliğini yeniden bulmak

(12) Gültekin Oransay, Bağdarlar geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 89.
(13) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 421.
(14) Sachs, a.g.y. sayfa 159.
(15) Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, 4. cilt, sayfa 1071.

için, ağırbaşlı ünlü İtalyan ustalarını izlemiştir. Bu yolda, madrigalleri ve kilise çoksesliliği eserleriyle Elizabeth Çağı müzikçilerinin, örnek ve esin almak için başlarını güneye çeviren Shakespeare ve Chauser'lerin yollarını seçmiştir."(16)

1682 Yılında Edward Lowe'un yerine Kraliyet Kilisesi orgculuğuna atanan Purcell, 1683'te, ilk kez "üç bölüm"den oluşan *12 sonat*'ını yayınlatmış, bu arada çok sayıda *ode* (lirik şiirler için bestelenen müzik) yazmıştır. 1687 Yılına kadar, 9 tiyatro eseri için bestelediği müziklerle sahne müziği alanında deneyim kazanmıştır.

1690'da yazdığı ve bir yıl sonra yayınlanan *Dioclesian*'ın müziği, önceki tiyatro müzikleriyle aynı düzeydedir. Trompet ve obuaların da kullanıldığı bu eser, inceliklerle örülmüştür. 1691'de bestelediği *Kral Arthur* adlı tiyatro eserindeki müzikler, Dioclesian'dan daha müzikal öğeler taşımasına rağmen, bunlar oyunun bütünlüğüne yapıştırılmış bir tür 'ek' niteliğindedir ve müzik *bir dizi intermezzi* olarak tanımlanabilir. Bölümler kendi içinde özgün olmasına karşın, oyunun bütünüyle ilişki kuramamıştır."(17)

Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası" adlı oyunundan uyarlanan *The Fairy Queen* (Periler Kraliçesi) orijinal metinle ilgisi olmayan, ama dram sanatı açısından olgunluk taşıyan bir yapıttır. Periler Kraliçesi'nin müziklerini yazan Purcell'in 1692'de basılan bu eseri kaybolmuş, 1700 yılında notasının bulunması için tiyatro yöneticilerinin koyduğu ödül sonuç vermemiş, yüzyıllar sonra, 1901'de İngiliz Kraliyet Müzik Akademisi Kütüphanesi'nde bulunmuştur.

1694 Yılında Kraliçe Mary'nin ölümü üzerine en güzel anthem'lerinden birini yazan Purcell, yaşamının son yılı olan 1695'de Kraliçe için iki lirik eser bestelemiş ve Shakespeare'in *The Tempest* (Fırtına) adlı oyunundan Davernant ile Dryden'in uyarladığı müzikli sahne eserini tamamlamıştır. Aynı yıl sahnelenen ve metnini yine Dryden'in yazmış olduğu *Don Kişot* adlı sahne eserinin müzikleri, büyük olasılıkla Purcell'in bestelediği son parçalardır.

İngiltere'de Purcell'in ayrıcalıklı bir yeri vardır. Händel'in bu ülkede kazandığı olağanüstü başarı bile Purcell'iin ününü gölgede bırakamamıştır. İngiliz bestecilerinin en büyüğü ve en özgünü olarak tanımlanır. İngiltere'de 17. yüzyılın başlarında Kraliçe Elizabeth döneminde, özgün bir büyük besteci olarak Byrd vardı; Purcell ise yeni bir çığır açmıştır: "Geleneklerden yeni yaratılara ulaşmaya ve o güne değin denenmemiş gereçlerin kullanılmasına ağırlık veren bir dönemde doğmuş ve Restorasyon döneminin Londra'sında yenilikleri gerçekleştirmeyi bilmiştir."(18)

İtalyan etkisi Purcell'in oda müziği yapıtlarında özellikle belirgindir. Bunlardan biri olan, iki keman ve çembalo için, Corelli, Vitali ve Basani'nin deyişlerini yakından izleyen *Golden Sonata in F* (fa majör Altın Sonat)(19), belgesel değeri açısından Purcell'in el yazısıyla (giriş kısmı ve başlık), *ÖRNEK 49 A*'da verilmektedir.(20)

"İtalyan etkisi, tek gerçek operası olan *Dido ve Aenas*'da küçümsenecek gibi değildir. Bir kız okulunun bitirme töreni için yazılmış bu operanın bir *ostinato* ya da *ground* üzerine yazılmış kraliçenin ölüm ağıtı, bu etkiyi özellikle belirtmektedir. Ancak, bunun yanı sıra da, dansçılara ve koroyo verdiği önem yüzünden, bu opera tam İngiliz damgasını taşır."(21)

(16) Sachs, a.g.y. sayfa 160.
(17) A. Say. a.g.y. 4. cilt, sayfa 1072.
(18) A. Say. a.g.y. 4. cilt, sayfa 1072.
(19) A. Say. a.g.y. 4. cilt, sayfa 1073.
(20) A. Say. a.g.y. 4. cilt, sayfa 1073.
(21) Sachs, a.g.y. sayfa 160.

Purcell'in yazdığı kilise müziği eserleri, kendi değerlendirmesi ve yorumu göz önünde tutulmadıkça anlaşılamaz. Hafif ve hızlı tempolu, coşkulu özelliklerinin yanı sıra, armonilerin beklenmedik bağlantılarıyla ortaya çıkan dokunaklı ifadesi, müziğinde özgün bir yer tutar.

Modal melodik etkiler Purcell'de açıklıkla görülmektedir. Bu etki, tüm eserlerinde kendi döneminde yerleşmiş olan majör ve minör tonalitelerin açıkça belirlenmiş ilkeleriyle birleşerek zenginlik kazanmıştır. Dil ile melodi arasındaki bağı en derin, en incelikli ayrıntılarına kadar değerlendiren Purcell, *Dido ve Aenas* operasındaki reçitatiflerinde kullandığı melodik akışla, reçitatifi birinci sınıf yapıtlar düzeyine yükseltmiştir. Bu reçitatifler, 17. yüzyıldaki benzerlerinin genelde düştüğü armonik ve melodik klişelerin tekrarı biçiminde değildir; yaratıcılık, kulakları hemen teslim alır. "Purcell, ses için ne yazdıysa, bunun arkasında mutlaka şarkıcının içgüdüsü yatar."(22)

Asıl önemlisi, onun sanatında "eşsiz" olarak tanımlanabilecek yaratı alanı, çalgı müziğidir. 1683'de bestelediği *"Üç Bölümlü 12 Sonatta"*, geçmişten tamamen koptuğunu belirler. Bu yapıtlarında Purcell, teknik stilini İtalyan kaynakları ışığında gözden geçirmiştir. Burney bu eserler için şu eleştiriyi getirmiştir: "Pasajlar elinden değil, beyninden ya da yüreğinden çıkıyor." Onun müziği, yüreğinde müzik ruhu taşıyan müzikseverlere hitabetmiştir.

"Dört Bölümlü 10 Sonat", besteciliğinin daha sonraki bir dönemini temsil eder. Bunlardan No. 9 Fa Majör "Altın Sonat", onun en parlak yapıtlarındandır.

FRANSA'DA LULLY'NİN MÜZİĞİ

Floransa'da doğan İtalyan asıllı Fransız opera ve bale müziği bestecisi Jean-Baptiste Lully (1632-1687), tarihte az rastlanır biçimde hem "talihin güldüğü bir adam", hem de "gülen talihi yaratan bir adam" olarak nitelenebilir: Floransa'da yoksul bir değirmencinin oğluydu. Küçük yaşta gitar ve keman dersleri aldı. Zekâsı, yeteneği, güzel sesi ve uyumlu davranışlarıyla dikkat çekerek 14 yaşındayken Paris'e getirilerek matmazel d'Orléans'ın konağına hizmetkâr olarak yerleştirildi. "Keman çalmadaki ustalığı da ilk kez mutfakta doğaçlarken ortaya çıktı. Fransız sarayının görenek ve törelerine çarçabuk uyan delikanlı, İtalyan işi bir söyleyişten hiç bir zaman kurtulamamakla birlikte, Fransızcayı kısa sürede iyice öğrendi. Keman çalışındaki ustalığa tanık olan Kont de Nogent'in önayak olmasıyla Mademoiselle d'Orléans'ın özel çalgı takımına girdi."(23)

1652 Yılında Lully'yi Kral XIV. Louis'nin sarayındaki bale topluluğunda dansçı olarak görüyoruz. Bu görevinde de sivrilen genç sanatçı, çembalo ve bestecilik dersleri almaya başladı. Bir yandan da saraydaki opera temsillerini izliyordu. Bir yıl sonra kralın çalgı müziği besteciliğine atandı. 1661'de kralın oda müziği bestecisi, 1662'de Krallık Ailesi Müzik Yönetmeni oldu. 1663'de Molière ile işbirliği yaparak *Zoraki Nikâh, Kibarlık Budalası* gibi danslı oyunlara müzikler besteledi.

"Bu sıralarda başlayan Fransızca opera denemelerine de ilgi duyan bağdar, 1677'de kraldan opera tekelini sağladı ve ozan Quinolt ile işbirliği yaparak bütün Avrupa'nın hayranlığını toplayan ve sonradan Paris'in biricik Grand Opérası olacak Académie royale de musique takımını kurdu."(24)

(22) A. Say. a.g.y. 4. cilt, sayfa 1083.
(23) G. Oransay, a.gy. sayfa 77.
(24) G. Oransay, a.g.y. sayfa 77.

ÖRNEK 49



A Henry Purcell: Altın Sonat

Jean-Baptiste Lully, Air: *Bois épais,* from *Amadis*



B

"Az bulunur bir müzik yeteneği ve çalışma gücü, Paris'lilerin eğilimlerini önceden sezme üstünlüğü, kralın hiç azalmayan sevgisi, düşmanlarının amansız davranışları, Lully'e hem sanat hayatı yönünden, hem para yönünden hiç bir müzikçinin eremediği büyük bir başarı sağlamıştır. Sanat hayatının en yüksek noktasındayken, kralın hastalanıp iyileşmesinden sonra yazmış olduğu törensel bir *Te deum*'un bağlılık gösterileriyle dolu çalınması sırasında, o çağın orkestra yöneticilerinin kullandığı bastonu ayak parmaklarına vurması yüzünden 22 Mart 1687'de kangrenden ölmüştür."(25)

Lully 16 bale müziği, 16 opera ve 3 dinsel eser yazmıştır. Operalarından önemli 10 tanesini Sachs şöyle sıralar: *Cadmus ile Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675/, *Atys* (1675), *Isis* (1677), *Bellérophon* (1679), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Acis ile Galathée* (1686), *Armide* (1686).

"Bunlardan başka Lully salt çalgısal bölümler yazmaya da önem vermiştir; özellikle uvertür. Napoli'li ustaların İtalyan uvertürlerine karşıt olarak, onun 'Fransız' uvertürleri, başta noktalı ritmlerle görkemli bir bölüm, ardından bütün çalgıların sırayla girdiği fugato'lu çabuk bir bölüm, sonda *coda* olarak, başlangıç temposunda bir bölümden oluşmuştu. Bütün bunlar, kesintisiz, ard arda gelmekteydi. Çalgısal müziğe verdiği bu önemle Lully, orkestranın İtalyan operalarında kaybolmaya yüz tutmuş değerini Fransız operasında diriltmiş oldu. Bu davranışıyla Berlioz'un orkestralama kitabına dek giren buluşlu, renk gözeten örnekleriyle bugünkü orkestra anlayışımızın öncüsü oldu."(26)

Lully operasının "Fransız" üslubu özelliğinde olması, eserin yapısı ve genel havasıyla açıklanamaz. "Sözlerin ritmi ve gerektiği yerde vurgulanışı, İtalyan reçitatifinin Fransızcaya ve Fransa nazım sanatına uyarlanmasıydı. Zamanlama ve susma'ların müzikle uyumunu sağlamak için, ritmi belirleyen bas sesleri, şarkı dolu melodik akışı destekliyordu. Lully reçitatif'inin tipik bir örneği, *Amadis* operasında yer alan *Air*'dir." (27) *ÖRNEK 49 B.*(28)

"Lully, söze olan bu ulusal saygıyla, yalnız kendi anlayış ve uyuş yeteneğiyle değil, Philippe Quinault gibi birinde doğuştan söz yazarı, Moliere'de ise güvenilecek bir öğüt verici bulduğu için büyük bir yatkınlık göstermişti. Bir bas ve çembalo ile yaptığı ilk kuru reçitatif denemesinden sonra, saray balesi *Le Triomphe de l'Amour'da* (1681), orkestra eşliği ile yazılmış bir reçitatif'te öyle bir deyiş birlikteliği ve akıcılığı gösterdi ki, bunda bir sahneden öbürüne dizeler yumuşakça akıyor, reçitatif *arioso* oluyor, aryalar reçitatiften ayırdedilmiyordu. Bu sonsuz ezgi, üstelik Lully'nin Comedie Française oyunlarına önem vermesiyle Fransızcaya en uygun yapıyı kazandırmış oluyordu."(29)

Fransa'da opera sanatına getirilen bu yenilikler sonucunda Lully'nin operaları, daha 100 yıl süre temsil edilmiştir. Kırk kişilik opera orkestrasıyla, geleceğin senfonik orkestralarına da ufuk açılmıştır.

Bestecinin çalgı müziğindeki başarısı, bale için yazdığı müziklerde kendini göstermiştir. Bu eserlerdeki şarkılı ve çalgılı bölümlerin yoğunluğu, onu opera besteciliğine götüren yolda ustalaştırmıştır.

(25) Sachs, a.g.y. sayfa 161.
(26) Sachs, a.g.y. sayfa 162.
(27) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 411-412.
(28) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 413.
(29) Sachs, a.g.y. sayfa 162.

Miserere, Dies Irae ve son bestelediği *Te deum* adlı dinsel eserlerinde bile, solo sesle koro ve orkestrayı mükemmel biçimde yoğurmuştur: *Te deum,* solo sesler, iki koro ve orkestra için yazılmış parlak bir örnektir.

Lully'nin çok yönlü özelliklerle müzik tarihine getirdiği katkıları İlhan Mimaroğlu şöyle özetlemektedir:

"Örneğini Caccini'nin operalarından alan Lully, İtalyan öğelerinin Fransızlaşmasını sağlamış, İtalyanların secco (kuru) reçitatifi yerine eşlikli reçitatifi 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 doğaçlamaya kaçmayıp müziğe bağlı kalmalarını sağlamıştır."(30)

DANSLAR VE MÜZİK

Gençliğinde başarılı bir dansçı olan Lully'nin, 17. yüzyıl sonlarında Kral XIV. Louis'nin sarayında çok önemli bir yeri olan *Menuet*'ye (menue okunur) besteci olarak da katkısı geçmiştir. Menuet'nin yanı sıra, saray danslarının hemen hepsi Barok dönemde gelişmiş, çalgılar eşliğinde dans edildiği için, aynı zamanda çalgı müziğindeki parçaların adlarını oluşturmuştur.

Dansların art arda birer çekirdek bölüm olarak sıralandığı çalgı müziği formuna *süit* denir. Süit formunu sağlıklı kavramak için, 16. yüzyıldan başlayarak saraylarda çok benimsenen dans çeşitleri hakkında bilgi edinmek doğru olacaktır:

Saray danslarının hemen hepsinin kökeninde "halk dansları" vardır. Dolayısıyla danslar "saraydan sokağa çıkmamış", sokaktan, hatta kırsal bölgelerden saraya girmişlerdir. Bilindiği gibi, halk danslarının büyük çoğunluğu halk çalgılarının eşliğinde oynanır ve "grup dansı"dır. Sadece *bir çiftin* dansettiği çeşitler ise 19. yüzyıldan başlayarak toplumsal yaşama geçmişlerdir.

Süit formunda yer alan dansların oluşturduğu yapılanmadan önce, dans çeşitleri üzerinde duralım:

Pavane: İspanyolca *pavo* (tavuskuşu), ya da İtalya'daki Padua kentinden kaynaklandığı sanılmaktadır. 4/4'lük ağır bir danstır. 16. yüzyılda soylular tarafından benimsenmiş, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Gaillarde: İtalyanca *gagliarda* (çabuk) sözcüğünden kaynaklanmış bir İtalyan ve Fransız dansıdır. 3/2'lik hızlı tempoludur. 15. Yüzyılda ortaya çıkmış, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Allemande: Fransızca "Alman Dansı" anlamındadır. 4/4'lük ağır bir danstır. 16. Yüzyılda ortaya çıkmış, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. 17. Yüzyılda stilize biçimiyle süit'in *ilk bölümü* olarak kullanılmıştır.

Courante: Fransızca "aceleci dans" anlamındadır. 3/2'lik hızlı tempodadır. 17. Yüzyılda bir saray dansı olarak ortaya çıkmış, bu yüzyılın sonunda bırakılmıştır. Süit'in *ikinci çekirdek* bölümüdür.

Chaconne: Çok eskiden bir İspanyol dans şarkısıydı. 3/4'lük ağır tempodadır. 16. Yüzyılda ortaya çıkmış, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Sonraları Passacaglia gibi bir çeşitleme modeli (Variationsmodell) oluşturmuştur.

(30) İ. Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 37.

Bourrée: Fransızca "halka dansı" anlamındadır. 4/4'lük hızlı tempodadır. 17. Yüzyılda Fransa'da Lully döneminde saray dansı olarak yerleşmiş, 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamıştır.

Sarabande: Ölçülü adımlarla oynanan bir İspanyol dansıdır. 3/2'lik ağır tempoludur. 17. Yüzyılda Fransız sarayında benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Törensel ve gösterişli olan bu dans, süit'in *3. çekirdek bölümü*dür.

Gavotte: Günümüzde Brötanya'da hâlâ yaşayan bir "halka dansı"dır. 4/4'lük pek hızlı olmayan bir danstır. 17. Yüzyılda saray dansı olarak benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Siciliano: İtalyanca "Sicilyalı" anlamındadır. Aslında dans değil, kırsal müzik havasıdır. 6/8'lik ağır tempoludur. 14. Yüzyılda ortaya çıkmış, saraylarda 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Gigue: İngilizce "jig" (keman) sözcüğünün Fransızca söylenişidir. Kökeni İskoç ya da İrlanda dans şarkısıdır. 6/8'lik hızlı tempodadır. 17. Yüzyılda saray dansı olarak benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Süit'in *kapanış bölümü*dür.

Menuet: Eski bir Fransız halk dansıdır. 3/4'lük ağır tempodadır. 17. Yüzyılda saraylarda (özellikle XIV. Louis çok severdi ve Lully'nin bestelediği çok sayıda Menuet vardır) benimsenmiş, 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamıştır. Zarif adımlı, incelikli, yumuşak bir danstır.

Polonaise: Polonya halk dansıdır. 3/4'lük ağır tempoludur. 18. Yüzyılda saray dansı olarak benimsenmiş, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca yaşamıştır. Ağırbaşlı bir karakterdedir.

Yukarda belirtilen saray dansları dışında 19. yüzyılda yükselen ulusal bilinç, bazı ulusal dansları da klasik müzik kapsamına almıştır:

Mazurka (3/4'lük hızlı tempolu Polonya dansı), *Polka* (2/4'lük hızlı tempolu Bohemya dansı), *Bolero* (3/4'lük ağır tempolu İspanyol dansı), *Galopp* (2/4'lük hızlıca tempolu Alman ve Avusturya dansı), *Habanera* (2/4'lük ağır tempolu Küba dansı), *Vals* (3/4'lük hızlıca tempolu Viyana dansı).

19. Yüzyılda ortaya çıkan ve kimisi 20. yüzyılda da yaşayan bu danslar, saray dansları gibi gurup dansı değildi, *bir çift* tarafından gerçekleştirilirdi.

ÇALGI MÜZİĞİ

Suit, Fransızca "izlek" anlamındadır. Dansların ya da stilize dans müziklerinin bir araya getirilmesinden oluşan ve özellikle Barok çağda kullanılan bir formdur. Dans müziklerinin birbirini izlediği bu formun bölümleri genellikle aynı tondadır.

Süit'in çıkış noktası çift yapılanmaya dayanır: Ağır adımlı bir dansı, çabuk ve sıçramalı bir dans izler. Birinciyle ikincinin ölçüleri değişiktir.

16. Yüzyılda Pavane (ağır) ve Gagliarde (hızlı), ya da Pavane ile Saltarello yapılanması, 17. yüzyılda Allemande (4/4'lük ağır) ile Courante (3/4'lük hızlı)'ya dönüşmüştür. Yine 17. yüzyılda İspanyol dansı Sarabande (3/2, ağır ve gösterişli) ve İngiliz dansı Gigue (6/8, ya da 12/8, hızlı), süit'in çekirdek bölümleri arasına girmiştir. Böylece bu form en az 4 muvman'dan (bölümden, ya da parçadan) oluşmaya başlamıştır.

Süit'in öteki nitelemeleri şunlardır:

Partita, İtalyanca partire (bölümler) anlamındadır. Bölümler, cümleler, ya da danslar dizisi.

Ouverture, Fransızca "açılış" anlamındadır.

Ordre, Fransızca "dizi" ya da "düzen" anlamındadır. Couperin'e göre "parçalar dizisi".

"Süit, solo piyanoya olduğu kadar, piyano ile kemana, piyano ile çelloya, yalnız orkestraya, orkestra ile üflemeli çalgılara yazılabilir."(31)

"Bale eserleri ve operalar için Fransa'da bale ve orkestra süitleri bestelenmeye başladı (Lully ve Rameau). Bu eserlerdeki bölüm sırası serbestti. Fransa'da lavta ve klavyeli çalgılar için yazılan süitler, en az 4 çekirdek bölümü gerektiriyordu; ancak, Chambonnières ve Gaultier gibi besteciler, Gavot, Bourrée ve Menuet gibi saray danslarını da araya sıkıştırdılar. Couperin'in *Ordre*'lerindeki özgür yapılanma da aynı yoldaydı."(32)

"Fransızlarda süit, belirli sırası olmayan, bestecinin isteğine göre dizilmiş danslardan kurulurdu o çağda. Ne var ki, bu süit biçimi Fransız uvertürleriyle birleştikten sonra senfoniye doğru bir adım atılmış oldu. Dahası, bazan bu adla bile anıldı. Bu çeşit uvertürlerde, *Lully biçimi* ya da *Fransız uvertürü* dediğimiz opera uvertürüyle ardından gelen danslar ya da dans gibi parçalar, gelişi güzel sıralanıyordu. Fransız uvertürünün ağır giriş bölümü, ilerde senfonilerde saklanmıştır. Bu dans parçaları da *airs, ballets,* marşlar, menüet'ler ve bunların zengince işlenmiş *double* (çift)leriydi."(33)

COUPERİN

Fransız'ların haklı olarak "büyük" diye andıkları ünlü besteci, orgcu ve çembalocu François Couperin (1668-1733) Paris'te doğmuş, ilk müzik derslerini babasından aldıktan sonra, orgcu Thomelin'in öğrencisi olmuştur. Bach'ın doğduğu 1685 yılında atandığı Saint Gercais Kilisesi'nde orgculuk görevini öldüğü güne kadar sürdürmüştür. 1693'de "Kraliyet Orgcusu" ünvanını almış, başarıları dolayısıyla kendisine nişanlar verilmiş ve "şövalyelik"le ödüllendirilmiştir. Krallık ailesinin müzik öğretmenliğini de yapan sanatçı, Paris'te ölmüştür.

Couperin, en önemli eserlerini solo klavsen için yazmıştır. Bunların bazıları flüt ya da yaylı çalgılar eşliklidir. "Onun elinde klavsen, buluş ve duygu yönünden en yüksek noktasına çıkmıştır. Couperin bu parçalarında bazen görkemli, bazen yumuşak, oyunsu, bazen pastoral ve hüzünlü, bazen de alaycı taşkın bir müzikle çok değişik, fakat hepsinde aynı -büyük kalan- bir yaratıcı olmuştur."(34)

Fransızların yetiştirdiği en değerli müzikçilerden olan Couperin, ayrıca dinsel müzik eserleri (missa ve motetler) ve oda müziği parçaları bestelemiştir. Bu çalgısal oda müziği eserleri arasında Corelli ve Lully'e adadığı *concerts Royaux* ve süitler vardır.

(31) Fuad Koray, Müzik Formları, Maarif Basımevi, İstanbul 1957, sayfa 182.
(32) dtv-Atlas zur Musik, 1. Cilt, sayfa 151.
(33) Sachs, a.g.y. sayfa 164.
(34) Sachs, a.g.y. sayfa 165.

Klavsen için yazdığı eserleri ise ünlü *Pièces de Clavecin* adlı dört ciltlik albümde toplamıştır. Onun klavsen eserlerini doğru olarak çalmak, özellikle süslemeleri ustaca seslendirmek önem taşıdığı için, Couperin *"Klavye Çalma Sanatı"* adlı (1716) eğitsel bir kitap yazmıştır. Bu eserin Bach'ı da etkilediği bilinmektedir.

Fransız ve İtalyan müziklerinin rekabet ettiği bir dönemde Couperin, yaratıcılığının özgüveniyle İtalya'da gelişen oda müziği formlarını cesaretle uygulamıştır. "Üçül sonatı Corelli'den görüp Fransa'ya ilk kez tanıttı."(35) Oransay'a göre, bestecilik tekniği "sürekli bas tekniği"ne dayanır. Müziğinin en önemli partileri, ezgiyi veren üst partiyle bas'tı. Ancak karmaşık besteler de yazdı. Hatta bunların gereğince seslendirilebilmesi için üç çembalocu görevlendiriliyordu.

İlginç bir olgu da, Couperin ailesinin Bach ailesine benzemesidir: Bachların soyağacı gibi, Fransa'da da Couperin'ler yaklaşık 200 yıl süreyle müzikçi yetiştirmişlerdir. "Büyük" Couperin dışında, 1655 yılından 1825'e kadar Saint Gervais Kilisesi'nde 7 Couperin orgcu olarak görev yapmıştır.

Doğaldır ki, bütün bu ayrıntılar "Couperin" adı çevresindeki "süsleme"lerdir. Couperin'in müzik tarihindeki yeri şöyle özetlenebilir:

"Couperin'in yaylılar için ilk süitinden *Passacaille ou Chaconne,* 199 ölçüde 4/4'lük bölümler düzenini arada bir kadanslardaki kısaltma ve uzatmalarla çok sayıda alterasyonu (değişimi) içerir. *ÖRNEK 50*'deki notalar(36), bu bölümdeki birkaç satırı örneklendirmektedir. Bir kısmı lavta müziğinden kaynaklanan, Couperin'in klavsen müziğindeki süslemeler ise, icracı tarafından özenle seslendirilmesi gereken belirli işaretlerle gösterilmektedir."(37)

Couperin'in klavsen eserlerinde süslemeleri işaretlerle belirginleştirmesi, hem müziğe katkı, hem de yaratıcılığın bilinci olarak değerlendirilmelidir.

Bu dönemin öteki Fransız bestecilerini de belirtmek gerekir: Jean-Henri d'Anglebert (1628-1691), 1664'de Kral XIV. Louis'nin sarayına çembalocu olarak atanmış, 1689 yılında bir çembalo defteri yayınlamıştır. Bu defterde özgün çembalo süitleri yer almaktadır.

Marc-Antoine Charpentier (Mark Antuan Şarpantye okunur; 1634-1704), İtalya'da resim öğrenimi yaparken Carissimi'nin müziğine duyduğu hayranlıkla müzikçi olmaya karar vermiş ve Carissimi'nin öğrencisi olmuştur. Paris'e döndükten sonra Lully'nin hışmına uğrayarak sadece kiliselerde görev almış, bestelediği operaların sahnelenmesi engellendiği için Cizvit tarikatı adına bestelediği dinsel yapıtlarla tarihe geçmiştir.

Lavtacı ve gitarcı olarak sivrilen Robert de Visée (doğ.. yaklaşık 1650-ölümü yaklaşık 1725), lavta ve gitar için süitler, solo parçalar bestelemiştir.

Couperin'in öğrencisi Nicolas Siret (1663-1754), değerli bir orgcuydu. "1719'da basılan iki çembalo defterinin önsözünde, Couperin ile arkadaşlığını yirmi yıldır sürdürdüğünü bildiren bağdar, 91 yaşında Troyes'da ölmüştür."(38)

İTALYAN SÜİTİ VE CONCERTO

17. Yüzyılın sonlarında İtalya'da süit benzeri form, *Sonata da camera* adını almıştı. Ancak Sonata da camera, çalgılar için oda müziği niteliğindeydi ve birbiri-

(35) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 90.
(36) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 454.
(37) Graut ve Palisca, a.g.y. sayfa 454.
(38) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 89.

ÖRNEK 50

François Couperin: Suit No.1'den "Passacaille ou Chaconne"

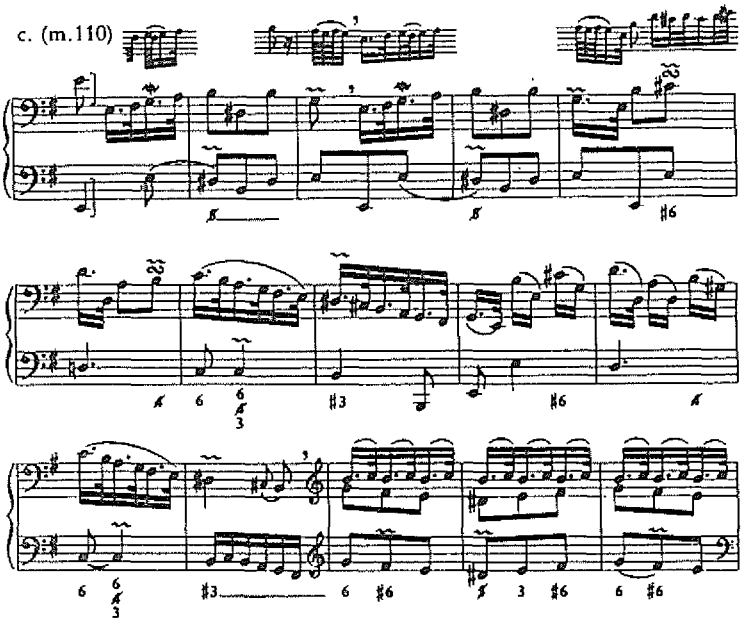
a. (m.1)



b. (m.68)



c. (m.110)



ni izleyen bölümlerin yeri sabit değildi. Corelli, en başa serbest bir *Prelüd* koyuyordu.

"Corelli'nin Sonata da camera'sı, birbirini izleyen üç sonat'tan oluşmaktaydı. Bu sonatların bölümleri şöyleydi:

I. Preludio-Corrante-Adagio-Allemanda
II. Preludio-Allemanda-Corrente
III. Preludio-Corrante-Sarabanda-Tempo di Gavotta

Corelli'nin bu formda yer alan her sonatı, aynı tonalitede ve motiflerin akraba olduğu müzikal bir çevrimdi."(39)

Sonata da camera terimi ilk olarak Venedik'te yetişmiş Alman besteci Johann Rosenmüller'in (1620-1680) bestelediği süitlerde kullanılmıştır. "Sonata da camera" adıyla yazılmış en büyük eserler arasında Corelli'nin Op. 2. olarak 1685 ve Op. 4 olarak 1694'de yayınladığı keman ve çembalo için sonatlar vardır. Bunlar genellikle başta bir Preludio ile sonra bir Giga ya da Gavotta olan dört bölümlü süitlerdi."(40)

İtalyanlar ayrıca *Sonata da Chiesa* (kiesa okunur, "kilise sonatı" anlamındadır) olarak adlandırdıkları benzer bir form geliştirmişlerdir. Bu yapılanmanın "kilise" ile ilgisi yoktur. "Bu sonatlarda parçaların dansla ilgili adları kaldırılmıştı. Yavaş yavaş, dans edilenleri de yok olmuştu. Bunun yerine, daha sonra yer alan sonatın özgür parçaları gibi parçalar, tempo terimleriyle adlandırılıyordu: Adagio, Allegro, Presto gibi."(41)

Aynı dönemde İtalyan'lar, başka bir çalgısal tür geliştirmiştir: *Concerto.* Bu terim 16. yüzyılda ses müziğinde de kullanılıyordu.

Concerto (İtalyancası *concertare)* "Birlikte etki yaratmak" anlamındadır. "Müzikçiler grubu" demektir ve İtalya'da Ortaçağ'dan beri kullanılmıştır.

Praetorius'un 1619 yılında bu kavrama getirdiği açıklama ise "yarışma" anlamındaydı. "Karşılıklı seslerin bölüm yapılanması içindeki konseri" idi. Bu anlayış, Venedik'teki çok korolu eserlerde uygulanmıştır.

Sürekli bas'ın önemli yeri, "konserci sesler"in özerklik kazanmasının nedeni haline gelmiştir. Korolar arasındaki değişimli ya da dönüşümlü görevler, solistlerin de özgür motiflerle "giriş" kazanmasını sağlamıştır.

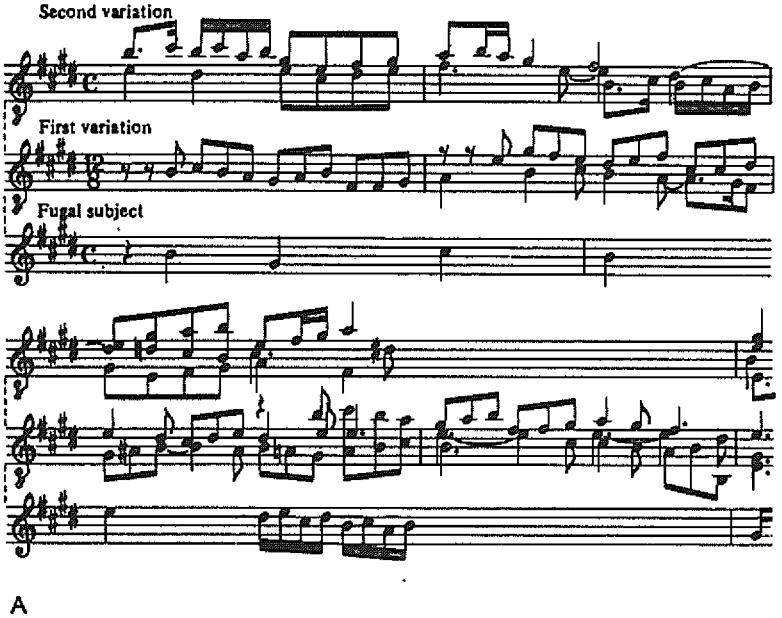
Barok dönemindeki "concerto" terimi ise bir orkestra ile bir ya da birkaç solocunun katıldığı senfonik biçime dönüşmüştür. Sachs, şu bilgileri sıralar:

"Solo sayısı birden çok ise buna *concerto grosso* denir. Concerto grosso'nun birbirine zıt parçalarında bir çembalo eşliğiyle çalan solocular topluluğuna *concertino,* küçük konçerto denir. Genellikle bu topluluk, iki keman ve viyolonselden oluşmuştur. Bu topluluk karşısında orkestra vardır; buna *concerto grosso* ya da *ripieno* (doldurucu) adı verilmiştir. Bu türün ilk bestecisinin Alessandro Stradella (1645-1682) olduğu sanılıyor. Giuseppe Torelli (1650-1708) ve Arcangelo Corelli (1653-1713), bu türün ilk üstün eserlerini 1680 sıralarında vermeye başlamışlardı. *Ripieno* topluluğu bugünkü orkestralara göre pek ufak bir topluluktu, ama kural dışı olarak Corelli'nin *concerti*'lerinin 1682 yılında Roma'da 150 kişilik bir orkestra tarafından çalındığı da olmuştur.

(39) dtv-Atlas zur Musik, cilt 1. sayfa 151.
(40) Sachs, a.g.y. sayfa 165.
(41) Sachs, a.g.y. sayfa 165.

ÖRNEK 51

Dietrich Buxtehude: Mi majör Praeludium



A



B

Orkestra ile birlikte tek bir solo varsa, buna *solo konçerto* diyoruz. Bu tür, *concerto grosso*'dan daha yenidir; tıpkı solo sonatın trio sonattan daha sonra ortaya çıktığı gibi. 1700'den biraz önce Tommaso Albinoni (1674-1745) ve Guiseppe Torelli, keman ve orkestra için bu türün ilk örneklerini vermişlerdir. Klavyeli çalgılar için konçertolar daha sonraki kuşağın malıdır. İlk örnekler, Bach'ın yazdığı 18 çembalo konçertosuyla Händel'in yazdığı org konçertolarıdır."(42)

CORELLİ, TORELLİ, ALBİNONİ

Süit'le başlayıp sonat ve konçertoyla gelişkin müzik formlarının belirmeye başladığı 17. yüzyıl son çeyreğinde İtalyan besteciler çalgı müziğine yeni katkılar getirmişlerdir. Bu bestecilerin başında, aynı zamanda bir keman virtüozu (usta çalgıcı) olan Arcangelo Corelli gelir. 17 Yaşındayken olağanüstü yeteneğiyle dikkat çekerek İtalya'nın Bologna bölgesindeki Accademia dei Filarmonici'ye alınan sanatçı, 1675'de Roma'daki Fransız Kilisesinde kemancı olarak çalışmaya başlamış, 1681'de ilk eseri Sonata da Chiesa defterini yayınlamıştır. Bir yıl sonra Kardinal Ottoboni'nin sarayına yerleşmiş ve verdiği konserlerle geniş ün kazanmıştır. Öğrencileri olan Geminiani, Locatelli ve Somis gibi usta besteci ve kemancıların başarılı kariyerini yönlendiren Corelli, 1700 yılı dolayında İtalya'nın en usta kemancısı olarak sivrilmiş, 12 Concerto Grosso'sunun yayınlanmasından (1712) bir yıl sonra ölmüştür.

Corelli, besteciliğinin yanı sıra, keman çalma tekniğinin de kurucusu kabul edilir. Yay kullanma sanatına yöntem getirmiş, kemanda "ikiz basma"yı kullanan sanatçıların başta gelenlerinden olmuştur.

"Corelli adı, bir çeşit kadans, daha doğrusu bitiriş kalıbına da geçmiştir. *Corelli kakışması* denilen aslında bir kuşak daha önce, Stefano Landi'nin *II Sant d'Allessio* operasında gördüğümüz bu kakışma, kalış sesinin (diyelim ki DO) ölçü öncesinde duyurulduğu sıra, çekimli sesin de (Sİ) birlikte tınlamasıdır."(43)

Bestecinin Op. 5 No. 3 sonatının ikinci bölümünün sonundaki kadans, klasik ve romantik dönem konçertolarındaki uzun kadansların ilk işaretleridir. Bu eserin 1711 yılında Londra'da yayınlanmış orijinal baskısından *Adagio* bölümü *ÖRNEK 51B*'de verilmektedir.(44)

Dönemin başka bir önemli İtalyan bestecisi olan Giuseppe Torelli, keman konçertosunun bulucusu sayılır. Accademia Filarmonica'ya üye kabul edilen ve ünü İtalya dışına taşan Torelli, 1695-1701 yılları arasında Almanya ve Avusturya'da usta bir kemancı olarak konserler vermiş, başarılar kazanmıştır. *Op. 8 Concerto Grosso*'ları günümüzde de seslendirilen yapıtları arasındadır.

Venedik'li besteci Tommaso Albinoni'nin yazdığı 45-50 opera kendi döneminde sahnelenmiş, çalgı müziğindeki üstün yeri ise 20. yüzyılda yeniden değerlendirilmiştir: Ünlü "Sol minör Adagio"su yalın deyişi, derin ve duyarlıklı melodik akışıyla hayranlık uyandıran kalıcı yapıtların arasındadır.

Doğum ve ölüm tarihleri yaklaşık 1665-1747 olan Tommaso Vitali, 1692'de Modena Sarayı müzik yönetmenliğine getirilmiş ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiş bir bestecidir. Sol minör *Ciacona*'sı günümüzde de seslendirilmektedir.

(42) Sachs, a.g.y. sayfa 166.
(43) Sachs, a.g.y. sayfa 165.
(44) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 466.

BUXTEHUDE VE BIBER

Barok müziğin başlıca türlerinden biri olan opera, Almanya'da gerçek müzikal değerini geç kazanmıştır. Venedik operasının son dönemindeki gibi, müzikten çok, sahne oyunlarıyla yetinilmiştir. "Alman oyunlarının Alman'lar tarafından söylendiği halka açık tek sürekli opera, 1678'den 1688'e kadar sürmüş olan Hamburg operasıdır. Ancak 1690'dan sonra İncil'den alınmış konular yerine, mitologyadan alınma tatsız tuzsuz konularla, gerçek domuz kanı akıtılan, kafa kesme sahnelerinin bol bol gösterildiği korkunç operalar ortya çıkmaya başlamıştır."(45)

Sachs'ın belirttiğine göre, 18. yüzyılın ortalarında bile, Prusya Kralı Büyük Frederik, "Alman şarkıcısını dinlemektense, kısrağının kişnemesini yeğlediğini" söylemiştir.

Alman'ların opera karikatürüne yönelmesine karşılık, Kuzey Almanya'da Dietrich Buxtehude (1637-1707), Güney'de Heinrich Biber (1644-1704), Alman Barok anlayışını İtalyan etkisine kapılmadan, özgün biçimde geliştirmişlerdir.

Besteci ve orgcu Buxtehude, "Ünlü orgçalar Franz Tunder'in yerine, Lübeck'in Meryemana Kilisesi'ne 11 Nisan 1668 günün orgçalar seçildi; günün göreneğine uyarak öncülü Tunder'ın kızıyla 3 Ağustos 1668 günü evlendi. Her yıl Noel'den önceki beş Pazar günü saat 4 ile 5 arasında düzenlediği akşam dinletilerini (Abendmusiken) 1673'de başlattı. Buxtehude'nin ününü tüm Almanya'ya yayan ve org küğüyle koro ve orkestra parçalarından bireşen bu dinletileri izleyebilmek için J. Sebastian Bach 1705 yılında Arnstadt'tan Lübeck'e dek 200 millik yolu gidip gelmiştir."(46)

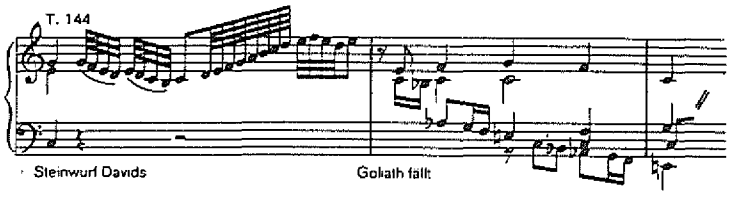
Çok sayıda org parçası, koral kantatlar, motetler ve oda müziği eserleri bırakan Buxtehude, "bu eserlerinde özgür, güçlü, akıcı ya da durgun, köşeli, hareketli, tempo değişimli deyişiyle tam Alman Barokunu gerçekleştirmiştir."(47)

Bestecinin ses eserleri (missa, oratoryo, kantat, motet, magnificat vb. gibi kilise müzikleri) 20. yüzyılda basılmıştır. Org için eserleri (prelüd ve füğler, canzona'lar, partita ve fantasia'lar) ise yine 20. yüzyılın başlarında plağa alınmıştır. Org için Mi Majör Prelüd'ü *ÖRNEK 51A*'da verilmektedir.(48)

Bohemya'lı besteci, kemancı ve orkestra şefi Heinrich Biber, Avusturya'da Salzburg Başpiskoposunun sarayında görevliydi. Dinsel müziğe yatkın olduğu ve soyluların beğenisine uymak zorunluluğunu duymadığı için, barok müziğin "süslemeci" tavrına soğuk bakan besteciyi Sachs şöyle tanımlamaktadır: "Başka çeşit bir Baroktu; daha az köşeli, daha az oyunlu, ama olağandışı yollara başvuran bir barok. Biber, polifon kilise müziği, solo keman için araştırmalı parçalar, çembalo ve keman için sonatlar, iki *viole d'amour* için parçalar yazdı."(49)

Dönemin öteki Alman bestecileri içinde Johann Kuhnau (1660-1722), klavikord ya da çembalo için 6 *İncil sonatı* yazmıştı. "Betimlemeli (tasvirci) müziğin ilginç örneklerinden biri olan bu eserde Kral Davut ile Calud arasındaki ölümcül kavga anlatılır. 1700 Yılında yazılmış olan bu Sonata No. 1'de Davud'un taş atması ve Calud'un yere düşmesi müzik diliyle şöyle verilmektedir:"(50)

(45) Sachs, a.g.y. sayfa 160.
(46) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 80.
(47) Sachs, a.g.y. sayfa 166.
(48) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 448.
(49) Sachs, a.g.y. sayfa 166.
(50) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 344.



A J. Kuhnau, Bibl. Historien, 1700. Sonate Nr.1: »Streit zwischen David und Goliath«

*

Dönemin öteki Alman bestecileri şöyle sayılabilir: J. Philippe Krieger (1649-1725), Wilhelm Zachov (1663-1712), J.K. Kerl (1627-1693), Georg Muffat (1653-1704), Johann Pachelbel (1653-1706).

ÇALGI MÜZİĞİ VE ÇALGILAR

Yaylı çalgılarda özellikle İtalyan'ların ve sonra Fransızların virtüozlar yetiştirmesi, Alman'ların org müziğinde Bach'a dayanak olacak ileri bir hareket yaratması, Avrupa'daki soyluların saraylarını bu dönemde "müziksel çiçeklenme"ye götürmüştür. "Halka açık operaevi" denen salonların izleyicisi ise genelde zengin kesimin insanlarıydı. Çalgı müziği, saray ve şatolara hapsedilmiş görünmesine karşın, İngiltere'de (İtalya ya da Fransa'da değil), ilk profesyonel konserler düzenlenmiştir. "Keman çalma sanatının İngiltere'deki ilk büyük temsilcisi John Banister, Kraliyet çevresindeki müzikseverlere sanatını ispat etmekle yetinmeyecek kadar hırslı ve inançlıydı. Daha geniş çevrelere ulaşabilmek amacıyla George Tavern'in White Friars mahallesinde küçük bir konser salonu açtı. Burada, sanatını daha rahat konuşturabileceği resital programlarıyla Londra'nın kültürlü beylerine 1672-1678 yılları arasında konserler verdi.(51)

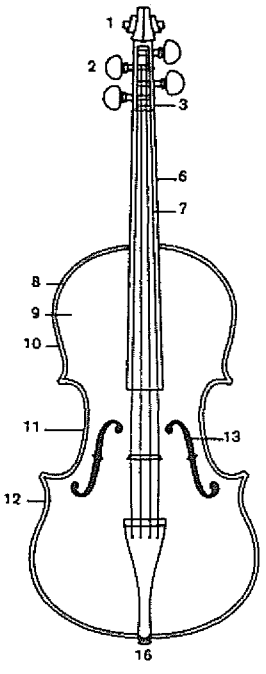
Aynı konuya Sachs da değinmekte ve yine Londra'daki başka bir gelişimi anlatmaktadır:

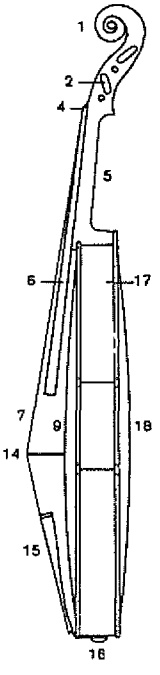
"Banister'den sonra, Londra'lı genç bir kömür tüccarı, müziksever kömürcü dedikleri Thomas Britton, Jerusalem Passage'deki deposunun tavan arasında haftalık konserler düzenlemeye başladı. Bunlar önceleri parasızdı, sonradan, yıllık peşin olarak kahve parası alınmaya başladı. Bu konserler tam 36 yıl, 1678'den 1714'de Britton'un beklenmedik ölümüne dek sürdü. Bu konserlerde, yetişmiş müzikseverlerle İngiltere'nin en önde gelen çalgıcıları, Banister'ler, Händel'ler, Pepush'lar çalmışlardır."(52)

Çalgı müziğinin gelişmesi ve yaygınlaşması, çalgıların gelişimi paralelinde olmuştur. Özellikle Fransa'da Lully'nin 40 kişilik opera orkestralarında üflemeli çalgıların yeri önem kazanmaya başlamıştır. İtalyan'ların ve Alman'ların oda müzi-

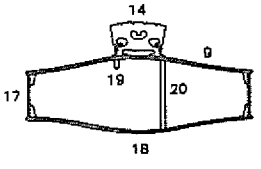
(51) E.H. Meyer, Ortaçağdan Purcell'e İngiliz Oda müziği, 2. basım, Londra 1982.
(52) Sachs, a.g.y. sayfa 167. 168.

ÖRNEK 52





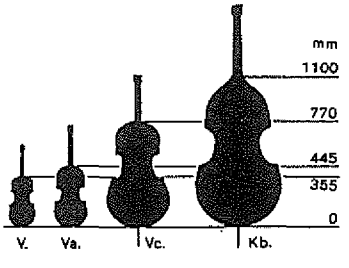
1 Salyangoz (baş)
2 Akord burguları
3 Burgu kutusu
4 Sap eşiği
5 Sap
6 Tuş
7 Teller
8 Kenar şeriti
9 Ön yüzey
10 Ön kavis
11 Orta kavis
12 Alt kavis
13 f delikleri
14 Ses eşiği (köprü)
15 Tel takacağı (kuyruk)
16 Kiriş düğmesi
17 Kasnak
18 Alt yüzey
19 Basbalkon
20 Can direği



A Keman



B Yayın gelişimi:
İlk biçim (üstte)
17. yy. (ortada)
1820'den sonra (altta)



C Keman ailesi:
(büyüklük)

ği alanında üflemeli çalgıları özenle kullanması, çalgıların gelişimindeki başka bir boyuttur.

Çalgıbilimin çağımızdaki önemli temsilcilerinden Sachs, üflemeli çalgıların bu dönemdeki gelişimi üzerine özetle şu bilgileri vermektedir:(*)

Fransızlar, Alman flütünü (yan flüt) geliştirdiler. Bu çalgı silindirseldi ve tek parçadan yapılmıştı, düzenlenmezdi.

O çağa dek cırlak ve gürültülü bir zurnadan başka bir şey olmayan obuaya önem verildi. Bu çalgı Fransızların elinde öylesine gelişti, sesi öylesine yumuşadı ki, dans topluluklarından, asker bandolarından orkestraya girdi. (İlk kez Luly'nin orkestrasında kullanılmış olabilir). İşte, Fransızca hautbois (obua okunur) sözcüğü, okunduğu gibi yazılan İtalyanca yazılışıyla dünyaya yayıldı.

Fransa'da opera orkestrasına kazandırılan önemli bir çalgı da korno'dur. İngiliz'ler bu çalgıya "Fransız kornosu", Fransızlar "Alman kornosu" derler. Bu çalgıyı orkestraya kazandıran hangi ulustan kim olursa olsun, eskiden av borusundan başka bir şey olmayan bu üflemeliye, dar, uzun, silindirsel bir boruyla birden oldukça genişleyen bir kalak takmış, böylece daha geniş armonikler kazandırmıştı.

Kornonun çıktığı ulus belirli değil ama, klarinet hiç kuşkusuz Almanya'da gelişmiştir. Başlangıçta silindirsel bir halk çalgısı olan bu alet, baba-oğul Denner'lerin Nürnberg'deki atölyesinde sanat müziği çalgısı haline getirilmiştir. Ancak orkestrada yer alabilmesi için daha yüz yıl beklemek gerekecekti.

İtalyan'lar bu arada keman ailesini geliştirmiş, viola da gamba, günümüzün viyolonseli boyutlarına gelmiştir. Boyunun biraz daha ufalması ve ses renginin değişmesiyle viyolonsel bir solo çalgı olmuştur. (Domenico Gabrielli de sayılı bas eşliğiyle ilk viyolonsel sonatını yazmıştır: *Ricercari per violoncello solo,* 1689).

"Keman, viola, viyolonsel ve kontrbas'tan oluşan keman ailesinin yapımı, İtalya'nın Cremona kasabasında 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyılın başlarında "kusursuz" çalgıları ortaya koymuştur. Keman yapımının ünlü ustaları şunlardır: Andrea Amati (öl. 1611), Nicolaus Amati (öl. 1684), onların öğrencileri olan Antonius Stradivari (öl. 1737), Andrea Guarneri (öl. 1698). G. Antonio Guarneri (öl. 1744), Francesco Ruggiero (öl. 1720) Ayrıca, bu İtalyan ustalar kadar ün kazanamayan Alman'lar şunlardır: Jakob Stainer (öl. 1683), Matthias Klotz (öl. 1743)."(53)

Kemanın ve keman ailesinin bu sıçramalı gelişimini göstermek amacıyla *ÖRNEK 52A* modern kemanın yapısını, *ÖRNEK 52B* yayın 17. yüzyıl öncesi, 17. yüzyıl ve sonrası değişimini, *ÖRNEK 52C* keman ailesinin ölçülerini vermektedir.(54)

KLAVYELİ ÇALGILARDA DÜZEN

Klavyeli çalgılarda (adı ne olursa olsun, çembalo, klavikord, klavsen vb.) bir oktavın (bir sekizliğin) 12 eşit aralığa bölünmesi ve matematiksel bir düzen kazanarak 12 majör, 12 minör tonda kesinliğe kavuşması olgusu, Johann Sebastian Bach'ın katkısıyla gerçekleşmiştir.

(*) Sachs, a.g.y. sayfa 168'den özet.
(53) dtv-Atlas zur Musik, 1. cilt, sayfa 41.
(54) dtv-Atlas zur Musik, 1. cilt, sayfa 40.

"Bach, *Wohltemperiertes Clavier* (eşit düzenli klavye)sinde, 12 majör, 12 minör tonda, Do, do diyez, Re, re diyez vb. sırasına göre prelüd ve füğler yazdı. Yirmi yıl sonra, 1742'de aynı yolla ikinci bir kitap daha çıkardı; böylece bütün eserde majör ve minör tonlar iki kez geçmiş oluyordu."(55)

Bu evrim uzun bir süreyi, yüzyılları kapsar. Ancak 18. yüzyıla gelindiğinde, "uzak tonlara özgür geçişlerin artık kaçınılmaz olduğu, ve kesinlikten uzak kara tuşların, *semitonia*'ların eşit haklarla ton içine girmek istediği bir çağda bu düzenler pek yetersiz kalmıştı."(56)

Bach'ın Eşit Düzenli Klavye'sine gelene kadar evrimin her aşamasına ilişkin katkıları değerlendiren Sachs, Bach'tan 200 yıl öncesinde İspanyol Ramis ve Paraja'nın, hatta Çin'lilerin, daha sonra 17. yüzyıl ortalarında Alman Andreas Werckmeister adlı bir orgcunun, 1714 yılında Neidhardt'ın, 1715 de Caspar Ferdinand Fischer'in, eşit aralıklı düzene geçme yolundaki çabalarını belirtmektedir. Bu ayrıntılar, günümüz çalgıbiliminde sadece "tarihçe" bölümünün malzemesi olarak kalmakta, "klavyeli çalgıların düzeni" söz konusu olduğunda, konuya Bach'tan girilmektedir.

SÜSLEMELER

Müzik yazısında süslemelerin işaretlenişi yüzyıllar içinde değişim göstermiştir. Bu yüzden "süslemeler" konusu "korkulu" olarak nitelenir. 17. Yüzyılın bir süsleme terimi ve onun yazıda gösterilişi, sonraları farklılıklar kazanmıştır. Bunun örneklerinden biri de *appogiatura* (Almancası Vorschlag) terimidir. O dönemde, vuruşun başında bir vurgulama demekti; bu nota armoninin gerektirdiği asıl sese komşu, ona bağlı, armoni dışı bir sesti; bugün olduğu gibi vuruştan önceki vurgusuz anlamında değil.(*)

Sonuçta, günümüz müzikçisinin ya da müzik öğrencisinin süsleme terim ve işaretlerini doğru biçimde bellemesi ve uygulaması gerekir.

Barok müzikte süslemeler yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun nedeni sadece süslemecilik eğilimi değildir:

Ses ya da çalgı müziği, özellikle klavyeli çalgı müziği, önemli sesleri renklendirmek ve belirtmek için açıklık-koyuluk ayrımı yapılamayan bir çağda, süslemesiz, çıplak ve cansız bırakılmış olurdu. 1700 dolaylarında müziğin gerektirdiği kaygan renk ve deyiş için kullanılan süslemeler, o zaman başvurulan yollardan yalnız biriydi. Çembalo çalan, yalnız yazılı notalara bağlı kalıp onları süslemekle yetinirken, şarkıcılar ve tek sesli çalanlar, çaldıkları partileri tıpkı Palestrina çağındaki yavaşlamalar ve hızlandırmalar gibi, özellikle ağır bölümlerde, sonu gelmeyen koloratura'larla doldurmak durumundaydılar.

Fransızlar, süsleme çeşitini notanın üzerinde gösterirler, Alman'lar ise boş bırakırlardı.

Günümüzde terim ve işaretlerin kesin biçimde açıklığa kavuşturulmuş olması gerekmektedir: Günümüz anlayışında "kayganlığa" yer yoktur.

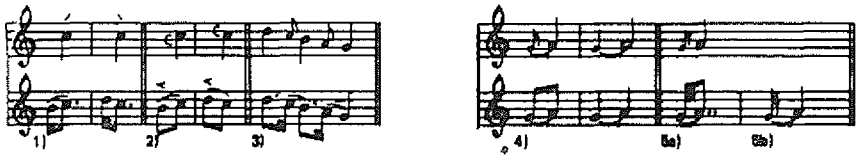
(55) Sachs, a.g.y. sayfa 169.
(56) Sachs, a.g.y. sayfa 168.
(*) Süsleme terimlerine ilişkin açıklama ve yazıdaki işaretler, Sachs, a.g.y. sayfa 170-171 ile dtv-Atlas zur Musik sayfa 70-80'den derlenmiştir.

Sachs, süslemeleri genel olarak iki çeşitte belirler:

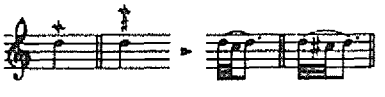
1. Tek notaya bir can, bir soluk vermeye yarayanlar: Appogiatura, mordent ve tril.

2. Bir notadan ötekine gidiş gelişi yumuşatan süslemeler: Grupetto, Trita vb.

Appogiatura, 17./18. yüzyıllarda 1)'de görüldüğü gibiydi. 18. Yüzyıldan sonra 2), 3) ve 4/'deki gibi uygulandı. 19. Yüzyılda 5a)'da, sonra 5b)'deki gibi yazılıp süslendirildi.

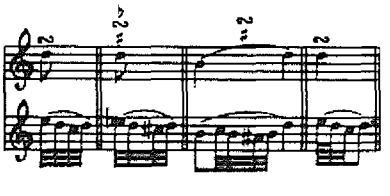


Mordent (mordan okunur, "ısırgan", "kapma" anlamındadır), asıl sesle komşusu arasında tek bir gidiş-geliştir. İşareti ve uygulanışı şöyledir:



Trille (tril okunur), asıl nota ile komşuları arasında, sürekli, hızlı bir gidiş-geliştir: İşaretleri ve uygulanış biçimleri *ÖRNEK 53*'de verilmektedir.

Grupetto (kümecik), bir sesin dolayında gideceği sese sarılmak istermiş gibi dolanan dört ya da beş notalık bir kümedir ve şöyledir:



ÖRNEK 53

SÜSLEMELER (TRİL)



XVIII. BÖLÜM

BAROK MÜZİKTE DORUK
(1710 - 1750)

TARİH

1700 Johann Sebastian Bach Lüneburg'da.
1703 Georg Friderich Händel Hamburg'da.
1708 J.S. Bach Weimar'da.
1709 Bartolomeo Cristofori'nin pianoforte'yi icadı.
1711 Händel'in *Rinaldo* operasının Londra'da sahnelenmesi.
1712 Antonio Vivaldi'nin *Op. 3. Concerto*'su.
1715 Mutlakıyetçiliğin simgesi Kral XIV. Louis'in ölümü.
1717 J.S. Bach Cöthen'de.
1719 Domenico Scarlatti'nin Portekiz'e yerleşmesi ve sonatları.
1722 Rameau'nun *Traite de l'Harmonie*'si.
1723 J.S. Bach'ın *Eşit Düzenli Klavye*'si.
1725 Johan Fux'un *Gradus ad Parnassum*'u.
1725 Antonio Vivaldi'nin *Mevsimler'i.*
1726 Jonathan Swift'in *Güliver'in Serüvenleri.*
1728 John Gay ve Pepush'un *Dilenci Operası.*
1729 J.S. Bach'ın *Leipzig'e yerleşmesi.*
1733 Giovanni Pergolesi'nin *Hanım Olan Hizmetçi*'si.
1735 Hogarth'ın *Hovardanın Yazgısı* tablolar dizisi.
1740 Büyük Frederick'in Prusya Kralı olması.
1742 Händel'in *Messiah* oratoryosu.
1749 J.S. Bach'ın *Füg Sanatı.*
1749 Rameau'nun *Zoroastre*'si.

18. YÜZYILIN İLK YARISI

Barok, soyluların beğenisini yansıtan "saray sanatı"dır. 18. Yüzyıla gelindiğinde, saray geleneğinden kopmalar başlamıştır. 18. Yüzyılın sanat anlayışı, soyluların törensel, görkemli ve ağır havasına duyduğu eğilimi yumuşatmış, içtenliği ve inceliği ön plana çıkartmıştır. Mimarlıkta bu sanat anlayışına "Rococo" denir. Müzikte ise rokoko, *style galant* adını almıştır.

Rokoko sanatı, aristokrasi ile burjuvazinin üst kesiminin sanatıdır. Yeni konser mekânlarını kral ya da devlet değil, özel sanat koruyucuları yapmışlardır. Zaten saray ve şatolar yerine, artık "konak"lar yapılıyordu. "Küçük odalar ve özel oturma odalarının içtenliği ve sıcaklığı, soğuk mermer ve bronz salonlara yeğlenmiş, kahverengi, mor, lacivert, altın sarısı gibi ciddi ve ağır renklerin yerini açık pastel renkler, gri ve gümüş rengi, muhabbet çiçeği yeşili ve pembesi almıştır. Rokoko, daha pahalı ve değerli, daha parlak, şen ve keyfince davranan bir sanat durumuna gelirken, duygusallık, incelik, yumuşaklık ve tinsellik kazanmıştır. Bir bakıma yetkin bir 'sosyete sanatı'na dönüşmesine karşın, bir yandan da orta sınıf beğenisine yaklaşmıştır. Büyük bir ustalık ve hüner gerektiren bu süslemeci sanatın, narin, etkileyici ve gerilimli havası, kitlesel, yontusal ve geniş mekânlar gerektiren Barok sanatın yerini almıştır."(1)

Genelde, 17. yüzyıl ile 18. yüzyılın ilk yarısı, *Klasik* çağa kadar olan süreç *"Barok"* olarak adlandırılmasına karşın, Barok ile Rokoko arasındaki sanat anlayışının ayrımları oldukça değişiktir. Rokoko'da renk ve ifade farkları, Barok dönemin belirgin ve sağlam çizgisine yeğlenmiş, duygusallık ve duyumsallık öne çıkmıştır.

Rokoko, Barok kalıplarını korumuştur. Bu iki sanat anlayışı arasında bu yüzden ilk bakışta derin farklılıklar görülmez, ancak duygusallık ve doğallık eğilimi, Fransız Devrimi ile *siyasal* doruğuna, Klasisizm ile de *sanatsal* amacına ulaşacaktır. 18. Yüzyılın sonlarında Avrupa'da egemen olan sanat anlayışı, genelde burjuvazinin beğenisini yansıtacaktır.

"Kuşkusuz, sanatta burjuva beğenisinin egemenliği ilk kez bu yüzyılda gerçekleşmiyordu. Daha 15. ve 16. yüzyıllarda, Avrupa'nın her köşesinde orta sınıf özelliklerini taşıyan bir sanat egemendi. *Saray üslubu* ile oluşturulan yapıtlar ancak Rönesans sonu ile Barok'a öncelik eden Maniyerist çağın başlarında orta sınıf sanatının yerini almaya başladı. Ancak orta sınıf 18. Yüzyılda ekonomik, toplumsal ve siyasal gücünü yeniden kazanınca, saray çevrelerine özgü törensel sanatın yeri yeniden sarsılacak ve çok daha geniş kapsamlı olan orta sınıf beğenisine yenik düşecektir."(2)

Roi Soleil (Güneş Kral) anlamına gelen XIV. Louis döneminin mutlakıyetçi zorbalık uygulaması, daha 18. yüzyılın başlarından itibaren aydınlar arasında eleştiriliyordu. Savaşlar yüzünden Fransa ekonomik bunalımlar yaşamış, hapis ve kamçı cezalarıyla halka vergi ödetmenin olanaksızlığı yüzünden devlet hazinesi boşalmıştı. Bach, Händel ve Scarlatti'nin doğduğu yıl olan 1685'de, Racine ve Moliére gibi büyük yazarlar son sözlerini söylemişlerdi. Özellikle XIV. Louis'nin ölümünden sonra (1715), Rokoko bir "sosyete sanatı"na, açıkçası, orta sınıfın zengin kesiminin beğenisine dönüşmeye başlamıştır. "Günlük yaşamın sınırlarını patırtılı bir biçimde aşmaya çalışıp onları zorlayan yabanıl ve heyecanlı Barok görüntülerle karşılaştırıldığında, Rokoko'da her şey hafif, olağan ve hoppaca gibi görünür. Rokoko, Rönesans ile başlayan ve dinamik çözüm getiren, özgürlüğe yönelik ve kendisini durağan, geleneksel ve örneksel olan ilkeye karşı devamlı olarak korunması gereken bir ilkenin zafere ulaşması ile sonuçlanan gelişimin son evresini temsil eder. Rönesansın sanatsal amaçları ancak Rokoko devrinde gerçekleşebilmiştir. Artık nesnel anlatımlar, doğalcılığın amacı olan rahatlık ve gerçeğe bağlılıkla yapılabilmektedir. Rokokodan sonra, hatta bir bölümü Rokokonun ortasında başlamış olan orta sınıf sanatı, bu sıralarda, Rönesanstan ve ondan sonra gelen evrelerden tü-

(1) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 41.
(2) A. Hauser, a.g.y. sayfa 18.

müyle değişik, yepyeni bir sanat durumuna gelmiştir. Bu sanat, öznellik ve demokratik düşünce ile şartlanmış olan bugünkü kültür çağının başlangıcını oluşturur."(3)

Barok sanatın eriyişi ise 1720'lerde belirginleşmiştir:

"Bu yıllarda 50 psalmus yazmış olan ünlü Venedik'li Benedetto Marcello (1686-1739), *Teatro alla moda* adıyla bir yergi yazısı yazmış, sonradan başka basımları yapılmış olan bu yergisinde Barok çağın operasını, şiir ve müzik yönünden zayıflıklarını ve şişirme gösterişçiliğini inceden inceye alaya almıştı. Bu, işin eleştiri yönüydü. Ne var ki, tiyatrolar da katıldı buna: Gittikçe yükselmeye başlayan burjuvazi, Yunan-Roma tarihinden alınmış kişileri, mitologyayı, Armida'ları, Dido'ları, dişi ve erkek kahramanları, erişilmeyecek insanları, en soyluca davranışları, coşkunlukları ve büyüklük taslamalarını, bütün bunları sahnede görünce gocunuyordu. Halk, gündelik yaşamdan böylesine uzak oyunları kanıksamıştı artık. Oysa hep bunlar getiriliyordu sahneye. Birazcık gevşemeye, gülmeye, anlamaya hiç mi hakkı yoktu?"(4)

Bu haklı istek, gerçekleri sanatta görmek özlemi, müzikte, resimde ve edebiyatta, saray sanatına karşı güçlü bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu akım, soylulara karşı bir tepkidir: İngiltere'de şair John Gay'in yazdığı ve John Christopher Pepush'un bestelediği *Dilenci Operası,* İtalya'da Giovanni Battista Pergolesi'nin *Hanım Olan Hizmetçi*'si (1733), Fransa'da Watteau'nun hovarda erkekler çevresindeki muhabbet ve aşk ilişkilerini anlatan resimleri, İngiltere'de ressam Hogart'ın *Hovarda Bedlam Tımarhanesinde* adlı "Hovardanın Yazgısı" (1735) resim dizisinin bölümü, Londra'lı bir kasabın oğlu olan Defoe'nin gazete ve dergilerdeki yazıları ve ünlü *Robinson* romanı, tipik "orta sınıf tepkileri"dir.

Sachs, Pergolesi'nin *Hanım Olan Hizmetçi*'sini şöyle tanımlar: "İlk güldürü operasının örneklerinden biri olan *La Serva Padrona,* opera seria'ların yapısını sarsan bir intermezzo olmaktan çok, kendi başına bir *buffa* operadır (komik operadır)"(5)

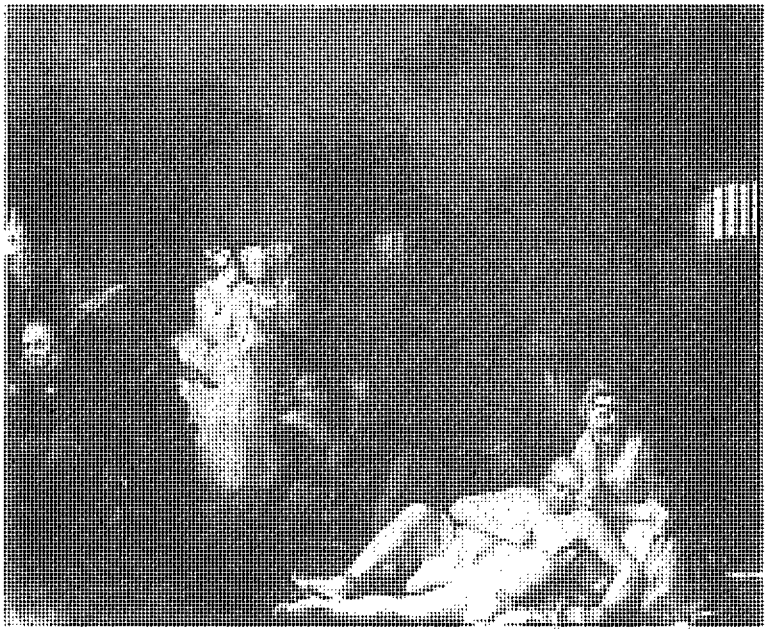
Gerçeği gündelik yaşamdan alarak yansıtmak amacındaki ressamlardan biri William Hogart'dır (1697-1764). Bu ressam, tam bir orta sınıf gerçekçiliğiyle, halka, "erdemin ödüllerini ve kötülüğün sonuçlarını anlatan belirli sayıda tablolar tasarladı. Sefahat ve tembellikten, cinayet ve ölüme dek *Hovardanın Yazgısı*'nı veya kediye eziyet eden çocuktan, bir büyüğün işlediği hayasız cinayete dek 'Acımasızlığın Dört Evresi'ni sergileyecekti. Bu tablolar, sessiz bir temsile benzetilebilir."(6)

Hogart'ın "Hovarda Bedlam Tımarhanesinde" adlı yapıtı *ÖRNEK 54 A*'da verilmektedir.(7)

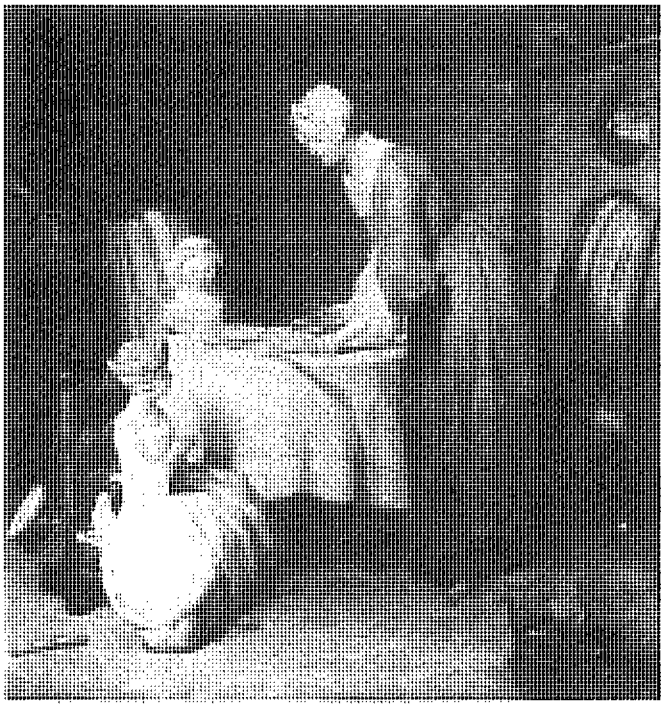
Başka bir çarpıcı örnek, Fransız Jean Siméon Chardin'in (1699-1779), "Yemek Duası" adlı tablosudur. *ÖRNEK 54 B*'de verilen(8) bu resim hakkında Gombrich şöyle yazmaktadır: "Basit bir oda, sofra kuran ve iki çocuğa yemek duası okutan bir kadın. Chardin, her günkü sıradan yaşamın bu sakin görünümlerini seviyor, bir ev sahnesinin şiirini duymak ve iletmekte Hollanda'lı Vermeer'e benziyordu."(9)

(3) A. Hauser, a.g.y. sayfa 41.
(4) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, İstanbul 1965, sayfa 179.
(5) Sachs, a.g.y. sayfa 179.
(6) E.H. Gombrich, Sanatın öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, sayfa 364.
(7) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 365.
(8) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 372.
(9) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 372.

ÖRNEK 54



A



B

Rokoko, özünde, saray sanatının çökmeye başlamasıyla onun yerini alan zengin sınıfın beğenisini yansıtmaktadır, ancak artistik açıdan taşıdığı özelliklerin üstünde biraz daha durmakta yarar vardır:

Rokoko, saf bir "sanat için sanat" anlayışını geliştirmiştir. Bu sanatın güzelliğe duyumcu açıdan yaklaşması, yapmacıklı olmakla birlikte hüner gerektiren müziksel zarif anlatımı, "bazı yönlerden 19. yüzyılın romantizminden çok daha gerçek ve içtendir. Çünkü bu sanat genel isteğe uyarak ya da önceden programlanarak yapılmamış, sanata dinlenmek, zevk duymak için sığınan yorgun, edilgin, hoppa bir toplumun doğal davranışı yön vermiştir. Rokoko gerçekten güzellik ilkesinin kesin olarak egemen olduğu bir beğeni kültürünün son evresi, 'güzel'in ve 'sanatsal olan'ın eşanlamda tutulduğu son üsluptur."(10)

Barok üslup sanki eriyip dağılmış, ama bu eriyikten daha berrak, daha bilinçli, daha incelikli yeni bir üslup hazırlanmıştır.

Bu evrensel üslubun iki ayrı koldan geliştiğini yinelemekte yarar vardır: *Style Bourgeois* (burjuva stili/üslubu) ve *style galant* (zarif, incelikli stil).

Style galant, tam anlamıyla rokoko'dur: Barok'un görkemli, törensel ağırlıklı havası yitmiş, ama soyluluğun kalıpsal özellikleri olduğu gibi kalmıştır.

Sachs, bu iki stil hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

"Her iki yazı yöntemi de bir önceki kuşağın kullandığı ağırbaşlı polifon yazıya sırtını çevirdi. Johann Joseph Fux'un kontrapuntun İncili demek olan *Gradus ad Parnassum*'u 1725'de Viyana'da yayınlamış olması, bütün bu çeşit kapsayıcı kitapların taşıdıkları anlamda, bir akımın en yüksek noktasını değil, sonunu bildirmesi anlamını taşır.

Her iki yazı da eskiye karşı, hafiflik ve açıklık kazanmaya çabalıyordu. Her iki yazı da salt ezgiye önem veriyor, bas'ı savsaklıyor, ara partiler üzerinde büsbütün gevşek davranıyordu. Müziğin *style galant*'ı mimarlığın Rococo'suyla, süsleme notalarında gösterdiği bollukla birleşmiş oldu; *style bourgeois* ise süslemelerden pek çoğunu bir yana bırakıp duygululuk taşıyan *appogiatura*'yı alıkoydu yalnız.

Bu çağın bestecilerinin hangisine *galant,* hangisine *bourgeois* demeli, kestirmek biraz zordur. Bunlar birbirinden esinlenmiş, her biri kendine göre bireşime varmak istemişlerdir."(11)

Sonuçta, 18. yüzyılın ilk yarısı, Fransa'da Rameau'nun (Ramo okunur), Almanya'da Telemann, Bach ve Händel'in, İtalya'da Vivaldi, Tartini ve Domenico Scarlatti'nin müziğe damgasını vurduğu bir çağdır.

RAMEAU

Kardinal Richeliaeu, XVI. Louis'ye şöyle demişti: "XIV. Louis döneminde kimse ağzını açamazdı, XV. Louis döneminde ancak fısıltılarla konuşulabiliyordu. Sizin döneminizdeyse herkes yüksek sesle, özgür ve rahat biçimde istediğini söylüyor."

Bu sözlerde gerçek payı vardır, ancak birbirini izleyen kral Louis'lerin özgürlüğe daha yatkın olmasından değil, burjuvazinin özgürlükten yana sürekli dayatması yüzünden. Yüzyılın sonlarına doğru ilerledikçe (Fransız Devrimi'ne doğru ilerle-

(10) A. Hauser, a.g.y. sayfa 43.
(11) Sachs, a.g.y. sayfa 180.

mek anlamındadır bu), Fransa'nın başındaki krallık geriliyordu: "Din ve toplum düzenini eleştiren yazılar yazmak ve bu konularda kitap basmak gibi eylemlere karşı uygulanan ölüm cezaları kâğıt üzerinde kalmaktaydı. Suçlulara uygulanan en ağır ceza ülkeyi terk etmeleriydi ki, bu kişiler de çoğunlukla cezaları uygulayacak yetkililer tarafından korunmaktaydı. XIV. Louis döneminde tüm entellektüel yaşam kralın koruyucuğu altındaydı; ondan başka ya da ona karşı olan hiç bir sanat koruyucusu yokken şimdi yeni koruyucular, yeni patronlar, yeni kültür merkezleri oluşmakta, sanat geniş alanlara yayılmakta, edebiyat ise tümüyle kraldan ve saraydan uzak olarak gelişmekteydi."(12)

Jean-Philippe Rameau (1683-1764), işte bu ortamda yetişen ve "yüksek sesle konuşan" bir aydın, 18. yüzyıl Fransa'sının en önemli müzikçisidir. Onu galant ya da bourgeois yanlısı olarak nitelemek yanlış olur: Her ikisini de temsil ediyordu.

Dijon'da bir kilise orgcusunun oğlu olarak dünyaya gelen Rameau, küçük yaşta yeteneğini belli etmiş, gençlik yıllarında gezici opera orkestralarında çalgıcılıkla yaşamını kazanmış, daha sonra kiliselerde orgculuk yapmıştır. 1706'da *Çembalo İçin İlk Defter*'i yayınlanmış, 1731 yılına kadar güçlü bir sanat koruyucusu bulamadığı için, bestecilik çalışmalarına ağırlık verememiştir. Neden sonra La Pouplinière tarafından desteklenerek özlemini duyduğu operalarını bestelemiştir.

La Pouplinière, dönemin gerçek bir sanat koruyucusuydu. Daha önce XV. Louis'nin vergi işlerine bakmış, Paris'teki üç konağında sanat çalışmalarını destekleyen etkinlikler düzenlenmiştir. "Voltaire, Rousseau (Ruso okunur) gibi yazarları, Van Loo ve La Tour gibi ünlü ressamları çevresinde toplayan bu sanat koruyucusunun konağında Rameau 1731-1753 yılları arasında orgcu, orkestra şefi ve besteci olarak çalışmıştır."(13)

Rameau'nun müzik tarihinde iz bırakan yapıtları, daha çok teorik çalışmalarıdır. 1722 Yılında yazdığı *Traité de L'Harmonie*'si (Armoni İncelemeleri), "çok akıllıca ve bilgilice olmasına karşın, daha sonra kendisinin de düzelteceği bir sürü yanlışlar ve belirsizliklerle doluydu. Konuyu ele alışında, geleneği ve salt simgeyi saymayıp, her şeyin üstesinden gelen *raison*'u (akıl'ı, us'u) sağlam bir sonuca varmak için tek yol olarak gören Rameau, tam bir 18. yüzyıl Fransız'ıydı. Şöyle diyordu: 'Müzik ancak usa, doğaya ve geometriye dayanır; matematiksel-fiziksel bir bilimdir.'

Bu *Traité*'nin çekirdeği, bugün bizim altılı ve dört-altılı dediğimiz uyguların, temel uyguların çevirmelerinden başka bir şey olmadığı kuralıdır. Bundan başka Rameau, majör uygunun bütün armoninin temeli olduğunu ileri sürmektedir. Bu uygu yalnız kendi çevirmelerini değil, yedilileri ve dokuzluları da doğurmuş, minör bile majörün bir çeşit tersine doğru okunuşundan çıkmıştır. Çevirme uyguları üçbeş uygusunun çevirmesi olduğuna göre, bu çevirmelerde temel ses önde geliyordu. Rameau bu temel seslerin ard arda gelişine 'temel bas' demiştir. Bu terimi 'sayılı bas' terimi ile karıştırmamak gerek. Rameau'nun bütün buluşları öylesine armoni üzerine dayanır ki, ezgisi çok kez kırık uygudan başka bir şey değildir. Kendisi de, müziğin armoni ve ezgi diye yanlış olarak ikiye ayrıldığını, aslında ezginin, armoninin bir parçası olduğunu öne sürer."(14)

"Rameau'nun başlıca savunucularından biri, bestecinin birçok operasının librettosunu (metnini) yazan Voltaire oldu. Voltaire, 'Rameau'nun temsil ettiği yeni üslubu ancak sonraki kuşaklar anlayabilir' diyordu. İlerilikleri, çağında gereğince

(12) Hauser, a.g.y. sayfa 20.
(13) Grout ve Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, New York 1988, sayfa 491.
(14) Sachs, a.g.y. sayfa 181.

anlaşılmış olsun olmasın, Rameau gene de *Castor et Pollux* operasıyla saygınlığının en üst katına erişti. Fransa'nın bu çağda en önemli bestecisi sayılmaya başladı."(15)

Bestecinin en önemli eseri olan bu operanın başarısı yalın bir anlatımla şöyle özetlenmiştir:

"Castor ile Pollux 1737'de daha da büyük başarı sağlayarak yıllarca Gluck operalarının yanı sıra oynandı, sanatçı rahata ve mutluluğa erişti. Çağının başçeken kuramcısı olarak kabul edildi, bilgisinden yararlanmak isteyenlerin sayısı gün geçtikçe çoğaldı."(16)

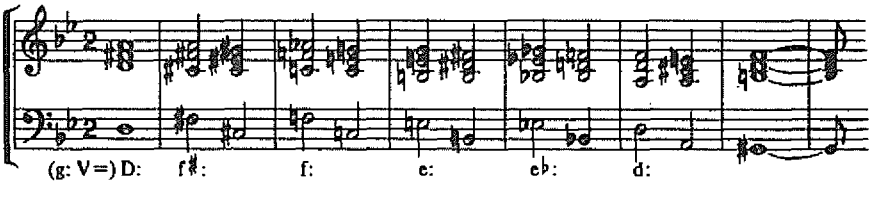
Rameau'nun teorik çalışmaları kapsamında 1726'da yayınladığı *Nouveau Systéme de Musique theorique* (Müzik Teorisinde Yeni Sistem) adlı kitabında armoni bilimi yine baş köşeye oturtulmuş ve "ezgi armoniden çıkar" tezi vurgulanmıştır.

Armoninin yüceltilmesi anlayışı, bestecinin operalarına geniş ölçüde yansımıştır. "Armoni eşliklerinde operayı zenginleştirmiş, orkestranın olanaklarını araştırmış ve geliştirmiş, *recitativo*'yu olsun, aryayı olsun, daha anlatımcı bir yola götürmüş, koroyu 'dramatik' etkiyi arttırma amacıyla kullanmıştır."(17)

Castor ile *Pollux* dışında, Rameau'nun başarı kazanan öteki iki operası şunlardır: *Hyppoliyte ve Aricie* (1733), *Dardanus* (1739). Çok sayıdaki bale müziklerinin içinde, Sachs'ın seçimine göre önemlileri şöyledir. *Les Indes galantes* (Çekici Doğulular), *Les Fêtes d'Hébé* (Hebe'nin Şenlikleri), *Platé, Zais.*

1733 Yılında bestelediği operası *Hyppolyte ve Aricie,* bestecinin armonik özelliklerini sergilemesi bakımından üzerinde en çok durulan eseridir. Bu opera, Lully döneminin alışkanlıkları ve sürüp giden beğenisi yüzünden tutunmamış, ancak Rameau'nun "ezgi de armoniden çıkmıştır" tezini örneklediği için, müzik tarihinde ayrı bir yer almıştır. Bestecinin bu eserdeki geçki teknikleri şöyle özetlenebilir.(18)

Jean-Philippe Rameau, Modulations in *Hippolyte et Aricie*



Rameau dinsel müzik eserleri de yazmıştır, ancak operaları, baleleri ve klavsen parçalarıyla tanınmıştır. *ÖRNEK 55*'de Hippolyte ve Aricie adlı 5 bölüm ve bir prolog'dan oluşan operasının 4. Bölüm 1. Sahne'sinin "Giriş"i verilmektedir.(19)

(15) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları 4. basım, İstanbul 1990, sayfa 58.
(16) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 99.
(17) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 57.
(18) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 495.
(19) Claude V. Palisca, Norton Anthology of Western Music, New York 1988, cilt 1, sayfa 407.

ÖRNEK 55

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)
Hippolyte et Aricie: Tragédie en 5 actes et un prologue (1733):
Act IV, Scene 1, *Ah! faut-il*



BÜYÜK BACH

Yüzyıllar boyunca müzikçi yetiştirmiş olan Thüringen'li *Bach ailesi* içinde "büyük" sıfatıyla anılan besteci, Johann Sebastian Bach'tır (1685-1750). Bu sıfat, aile içindeki "büyük" müzikçiyi belirlediği kadar, Bach'ın besteci olarak müzik tarihindeki yerini de işaret eder.

"Bach'ı, *yüzlerinden biri geçmişe, öbürü geleceğe dönmüş bir ayna* diye tanıtan söz, onun müzik tarihindeki durumunu anlatan uygun bir benzetmedir. O çağa kadar gelişedurmuş birçok biçimde (örneğin *süit* biçiminde), birçok yazı tekniğinde (örneğin füga tekniğinde) ileriki 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'm ondokuzuncu yüzyıl sonundaki durumuna benzetilebilir. Nasıl Brahms'tan sonra, o güne kadar olup bitenlerle ilintisini koparmış yenilikler gerekiyor idiyse, Bach'tan sonra da artık geçmişin büyük 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 bir müzik yazmak gibi bir amacı da yoktu. Kendinden önceki ustaların ve kendi çağının ileri gelen bestecilerinin yapıtlarını alçakgönüllülükle incelemiş, kopyalarını çıkartmış, sağlam işçiliğini bu yolla elde etmiş, kendine özgü bir müziğe de asıl sağlam işçiliğinden yararlanarak varmıştır."(20)

Bu değerlendirmeye Curt Sachs şunları eklemektedir:

"Bach bir öncü değildi. Oğulları bile onun yolundan ayrılmış, bilinmedik ülkelere doğru yelken açmışlardır. Bach, yüzlerce yıllık bir müzik çabasının dev yapılı bir tepesidir. Füğde, kanonda polifon yazıyla, kantata, passion, missa, süit, concerto grosso ve toccato en yüksek noktalarına, en büyük dolgunluğa, onun eserlerinde varmıştır. Böyle olmakla birlikte, onun sanatı geriye bakan, eskiyi tekrarlayan bir sanat değildir. Kaldı ki, gerçek büyük adam, başlanmış işi tamamlar, tahtına oturtur, tekrarlamaz.

Bu yüksek nokta, ruh ve çağ bakımından Alman Barok'unun da en yüksek noktasıyla birleşmişti. Bach'ın erişilmez anlatım gücü, en koyu ve sık dokunmuş yoğun bir polifonluk ve son bir birleştirimle o çağa değin görülmemiş büyüklükte eserler ortaya koyması, Almanya'da kapanmakta olan Barok anlayışının ta kendisidir. Aklın dışına taşan her şeyin gizemci yolda erimesi de öyle. Bach, Protestan şiirinin çok kez zayıf, şişirme, cilalı sözleri altında dinsel derinliklerin sözle anlatılamayacak, ölümsüz özünü görmüş ve iki yüze yakın kantatıyla pazar âyinlerinde orgun görevini genişleten, derinleştiren koral prelüdlerinde artık son saatına gelmiş ve akılcılığın egemenliği yüzünden gelişmesi durmuş olan dinsel aydınlanma çağına yeni bir anlam katmıştır.

Yine de tek bir Bach deyişi yoktur. Eserlerinin ve üstünlüğünün zenginliklerini kolayca açabilecek bir anahtar bulamıyoruz."(21)

(20) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 54.
(21) Sachs, a.g.y. sayfa 173.

Bach'ın eserlerindeki zenginlikleri açacak tek "anahtar" yoktu ama, daha sonraki yüzyıllarda yükselen müzik akımlarının öncüleri, ısrarla Bach'a dönerek bu zenginliklerin kaynağını kurcalamışlar, ondan yararlanmışlardır:

"Bach, yatay çizgilerin içindeki kontrpuan'a ve çoksesliliğin içindeki polifoni'ye dayanan biçimlemelerle yaratırken, klasik öncesi ve klasik müzik okulunun bestecilerinde, dikey düzenlere dayalı, armonik-ritmik bir müzik dilini sergileyen sonat biçimleri ağır basar. Klasik dönemde uzun bir süre ihmale uğratılmış olan polifonik ve kontrpuansal biçimler, Romantik dönemde yeniden ele alınmıştır. Romantik müziğin kromatizmi, yükseltilmiş akorları, polifonik ve homofonik tüm ilginç çalışmaları, Barok bestecilerden ve Bach'ın huzurlu sakin kaleminden çıkan rastlantısal gerilimlerinden de esinlenmiştir, denebilir. Schumann ve Mendelssohn'nun Bach üzerindeki yoğun çalışmaları, Brahms'ın her gün *Goldberg Çeşitlemeleri*'ne eğilmesi, boşuna değildir. Liszt de Bach'a çağdaş bir müzik dilinin içinde eğilmiştir. Cesar Franck da öyle. Wagner'in polifonisinde de Bach önemli bir yer alır. Ancak Wagner'in kontrpuanı bir mimari oluşturmaktan çok, dramatik bir kontrpuan etkisi bırakır. 20. yüzyılın müzik devrimcisi Arnold Schönberg'in 12 ses müziğinde de polifoni ve kontrpuan yöntemleri, bestecinin başlıca gereçleridir. Ayrıca yüzyılımızın Neo-Klasik müziği, Fransa'nın Altılar Grubu bestecileri, Stravinski ve Hindemith de son derece nesnel bir bakış açısını sergileyen yapıtlarıyla, Barok müziğe ve Bach'a dönmüşlerdir."(22)

Johann Sebastian Bach, olağanüstü müzikçi kişiliğiyle Lutherci Almanya'nın müzikteki doruğuna damgasını vurmuştur. Orgcu olarak başladığı müzik kariyerini Arnstadt'ta (1703-1707) ve Mühlhausen'da (1707-1708) sürdürmüş, Weimar Dükü'nün sarayında orgcu ve başkemancı olarak çalışmış (1708-1717), Cöthen Prensliğinde müzik yönetmeni olarak hizmet vermiş (1717-1723) ve Leipzig'deki St. Thomas Kilisesi'nde *kantor* (müzik yönetmeni) olarak yaşamının sonuna kadar görev yapmıştır (1723-1750).

Bach, yedi kuşaktan beri müzikçilik yapan bir ailenin beşinci çocuğuydu. O güne kadar yaşamış olan 60 Bach'tan yedisi dışında hepsi müzikçiydi. Johann Sebastian da ilk müzik derslerini babasından almış, on yaşındayken babası ölünce Ohrdurf'taki ağabeyi Johann Christoph'un yanında yetişmiştir. Ağabeyi, çocuğun müziğe tutkunluğunu gemlemek istemiş, Froberger ve Buxtehude'den örnekler içeren bir müzik kitabını ondan gizlemişti. Ancak Sebastian, kilit altındaki bu defteri bulup kopya etmiş, ağabeyi de durumu anlayınca defteri yeniden elinden almıştı (hemen bütün müzik tarihi kitaplarında, Bach'ın küçük yaşlarda müziğe düşkünlüğünü belirtmek amacıyla bu ayrıntı verilir.)

On beş yaşında Lüneburg Gymnasium'una (lisesine) gönderilen genç müzikçi, günde dört-beş saatını müziğe ayırabiliyordu. Bu kasabanın yakınındaki Johannes Kilisesi'nde 1698'den beri orgculuk yapan Georg Böhm'ün önerisi üzerine, sıkça 40 kilometrelik yolu yürüyerek Hamburg'daki Katharinen Kilisesi'ne gidiyordu. Bu kilisede dönemin Almanya'da en tanınmış orgcularından Adam Reinken'den ve Fransız müziğini tanımak amacıyla Celle'deki klavsencilerden yararlanıyor, bu arada Couperin'in klavsen parçalarını kopya ediyordu.

Bach'ın ilk eserleri Lüneburg'da yazılmıştır. Bunlar arasında prelüdler ve çeşitlemeler vardır. 1703'de Weimar Dükü Johann Ernst'in özel orkestrasına kemancı olarak giren Bach, kısa bir süre sonra Arnstadt'taki Bonifacius Kilisesi'nin orgculuğuna getirilmiş, 1704'de ilk kilise kantatını bestelemiştir.(*)

(22) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 15.

(*) J.S. Bach'ın özgeçmişine ilişkin bilgiler A. Say'ın Müzik Ansiklopedisi 1. cilt sayfa 136, 137, 138 ve 139'da yer alan bilgilerden derlenmiştir.

Do minör *prelüd ve füg* yine bu dönemde bestelenmiş, do majör *toccato* ve *füg* de ilk kez bu kilisede seslendirilmiştir.

1705 Yılında Buxtehude'den yararlanmak amacıyla yürüyerek Lübeck'e giden (yaklaşık 200 kilometre) Bach, Arnstadt'ta kiliseden izin aldığı halde, bu süreyi çok uzattığı için dönüşünde görevinden uzaklaştırılmıştır. Bu durum aslında Bach'ın işine geliyordu: 1707'de Mühlhausen'deki Blassius Kilisesi'nin orgculuğuna getirildi.

Aynı yıl kuzeni Maria Barbara ile evlenen besteci, müzik geleneği açısından geniş olanakları bulunan Mühlhausen'den hoşnuttu. Bu kentte *"Tanrı Kralımdır"* adlı ünlü kantatını bestelemiştir. Bu eser, sağlığında yayınlanmış olan tek kantatıdır.

1708'de ise Weimar Dükü Wilhelm Ernst'in yanında görev alan Bach, oda müziği topluluğunda kemancı, viyolacı ve orgcu olarak çalışıyordu. İtalyan stilinin merkezi olan Weimar'da orgcu Walter ile kurduğu arkadaşlık sonucunda, onun org yazısından da yararlandı. Böylece Fransız stilinden sonra İtalyan müziğini de inceleme fırsatını bulmuş, Albinoni, Legrenzi, Corelli, Bonaporti, Frescobaldi ve Vivaldi'nin müzikleri hakkında bilgi edinmişti. Vivaldi'nin bazı konçertolarını klavsene uygulamış, Frescobaldi'nin *"Fiori musicali"*sini analiz etmiştir.

1714 yılında her ay Saray Kilisesi için yeni eserler bestelemek koşuluyla Weimar'da orkestra şefliğine getirilen Bach, bu zorunluluk dolayısıyla çok sayıda kantat yazmıştır.

1717'de Cöthen Prensliğine çağrılan besteci, Prens Leopold'un orkestra şefliğine atanmış, böylece önünde yeni bir dönem açılmıştır: Oda müziği eserleri bu dönemde gelişmiştir. 1721'de Brandenburg Dükü Christian Ludwig'e ithaf ettiği konçertolardan başka, orkestra süitleri, keman konçertoları, keman, viyola, flüt ve viola da gamba için sonatları, burada yazdığı eserler arasındadır.

Cöthen onun sanatsal gelişiminde rol oynamıştır: Kromatik Fantazi ve Füg, İngiliz ve Fransız Süitleri, Küçük Prelüdler, Invensiyonlar bu dönemin başlıca ürünlerindendir.

1721'de karısının ölümünden kısa bir süre sonra trompetçi Wücken'in kızı soprano Anna Magdalena ile evlenen Bach, 1722 yılında Johann Kuhnau'dan boşalan Leipzig'deki ünlü Ermiş Thomas Kilisesi kantorluğuna adaylığını koymuştur. Öteki adaylar arasında Telemann ve Graupner de bulunuyordu. Telemann'ın adaylıktan çekilmesi üzerine bu görev, Kuhnau'un öğrencisi Graupner'e verildi. Ancak o da bu önemli işin sorumluluğunu yüklenemeyeceğini bildirince, seçiciler kurulu 5 Mayıs 1723'de Bach'ı bu göreve atadı.

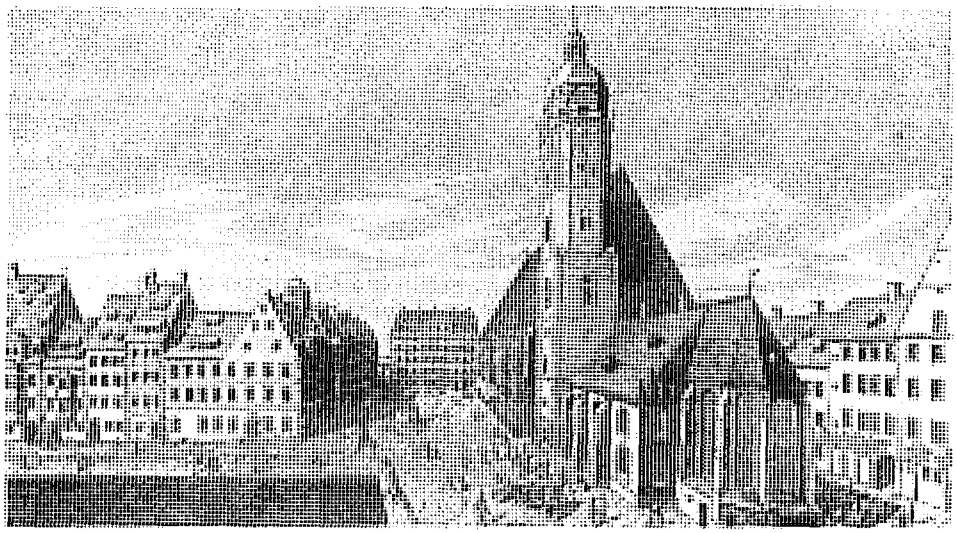
Thomas Kilisesi 1212 yılında yapılmış, müzik açısından da köklü bir kurumdu. (St. Thomas'ın 1722 yılındaki genel görünümü *ÖRNEK 56 A*'da verilmektedir.) (*) Bach'ın yeni görevi, üniversite rektörü ve kent konseyiyle ilişkiler kurmasını sağlamıştı. Ancak, üniversite yöneticileriyle ilişkileri olumsuz yönde gelişti. Onlarla sürekli anlaşmazlıklara düştü.

Bach'ın Leipzig'de geçirdiği bu uzun dönem (öldüğü güne kadar), müzik eğitimciliği, icracılık ve üniversite yönetimiyle anlaşmazlıkları çözümleme çabalarıyla geçmiştir. Arkadaşına yazdığı bir mektupta durumunu şöyle anlatıyordu: "Başlangıçta, bunca yıl orkestra şefliğinden sonra kantorluk yapmak beni pek çekmiyordu. Bu yüzden kararımı verinceye dek tam üç ay işi geciktirdim."(23)

(23) Sachs, a.g.y. sayfa 173.

(*) Orijinali Berlin'deki "Sanat ve Tarih Arşivi"nde olan bu belgesel resim, Grout-Palisca'nın a.g.y. sayfa 512'den aktarılmıştır.

ÖRNEK 56



A

Mm.21 (2nd half)–24 (1st half), in Bach's autograph



Mm.21–26, in Carl Czerny's edition



Mm.22–24, in Hans Bischoff's edition



B

Ancak Thomas Kilisesi kantorluğu, onun bestecilik çalışmalarını engellememiştir: Yüz kadarı kaybolmuş 300 kantat, St. Matheius ve St. Johannes Passion'ları, si minör Missa, İtalyan Konçertosu, Partita'lar, Goldberg Çeşitlemeleri bu yılların başlıca ürünlerindendir.

Bach, 1729'dan 1740 yılına kadar Telemann'ın 1704'de kurmuş olduğu *Collegium Musicum*'u da yönetmiştir. Bu kurumun programı gereğince, her hafta bir konser vermiştir.

Bu arada eski orgların onarımında uzmanlaşmıştır. 1731'de Dresden'de Silbermann'ın imal ettiği orgu denemiş ve bu yapımcının ürettiği ilk piyanoları da incelemiştir.

Oğlu Carl Philippe Emmanuel'in 1740 yılında Kral Frederick'in hizmetine girmesi, "büyük" Bach'a yeni ufuklar açmıştır. Bu yıllarda "orgcuların prensi" olarak tanımlanıyordu.

Müzik yaşamının başlarından beri sürdürdüğü "ünlü bestecilerin dikkate değer eserlerinin notasını kopya ederek bunları inceleme tutkusu", Bach'ın görme duyusunu giderek zayıflatmıştır. 1749 yılında yakın nesneleri pek seçemiyordu. Händel'i de tedavi etmiş olan C.J. Taylor tarafından ameliyat edilmesine rağmen, bir süre sonra görme duyusunu tümüyle yitirmiş, son günlerini Koral Prelüd'lerinden birinin düzeltisiyle geçirmiştir. Ölümünden on gün önce yeniden görmeye başlamış, ama geçirdiği felç ve onu izleyen yüksek ateş, doktorları çaresiz bırakmıştır: 28 Temmuz 1750'de akşam saat 21'de ölmüştür.

Bach'ın günümüze kalan yüzlerce eseri, genel olarak şu açılardan değerlendirilir:

1. Çalgı ve ses eserleri yönlerinden.

2. Alman, Fransız ve İtalyan geleneklerine yakınlıkları açısından.

3. Yaşamı içinde yer alan dönemlere göre: Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Cöthen ve Leipzig.

Bu değerlendirme yordamlarını sırasıyla özetlemekte yarar vardır:

Orgcu ve kemancı olan Bach, öncelikle org için prelüd ve füg'ler, toccata ya da fantasia'lar bestelemiştir. Bunlar arasında Re minör *toccata* (1708), Do minör *Passacaglia* (1709), iki ya da üç bölümden oluşan *prelüd*'ler, Sol minör *Füg* en dikkate değer olanları arasındadır. Onun füg temalarındaki çeşitlilik ve keskin melodik ve ritmik kompozisyon dehasının zenginliği *ÖRNEK 57*'de sunulmaktadır.(24)

Org eserleri sayısal olarak şöyledir: 167 *koral prelüd,* 30 *prelüd* ve *füg,* 6 *trio sonat,* 4 *trio,* 3 *toccata,* 1 *Passacaglia* ile *füg*, 1 *Pastoral.*(25)

Klavsen için, 2 ve 3 sesli *Invention*'lar (Buluş'lar), *İngiliz Süitleri, Fransız Süit*leri, 6 *Partita, İtalyan Konçertosu, Goldberg Variasyon*ları (çeşitlemeleri), *Fantazi*ler, *Prelüd*ler, *Toccata*'lar ilk akla gelenlerdir.(26)

Konçertolarının bir kısmı "solo çalgı" için, bir kısmı da orkestra içindir:

1721'de bestelediği 6 *Brandenburg Konçertosu*'nun tonları şöyledir: 1) Fa majör. 2) Fa majör. 3) Sol majör. 4) Sol majör. 5) Re majör. 6) Si bemol majör.

Keman konçertolarının sayısı ikidir: La minör ve Mi majör. Ayrıca 2 keman için Re minör bir konçerto bestelemiştir.

(24) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 501.
(25) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 107.
(26) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 107.

ÖRNEK 57

J. S. Bach, Organ Fugue Subjects

BWV 543



BWV 542



BWV 536



BWV 537



BWV 541



BWV 548 ("Wedge" fugue)



BWV 544



BWV 552 ("St. Anne" fugue)



Klavsen konçertoları 7 tanedir. İki klavsen için 3, üç klavsen için 2 konçerto yazmıştır.

Vivaldi'den esinlendiği dört çembalo için La minör konçertosu başyapıtları arasındadır.(27)

Curt Sachs, Bach'ın eserlerini Alman, Fransız ve İtalyan stillerine yakınlığına göre şöyle değerlendirmektedir:

"Alman Barokunun görkemli çokseslilığini, *Eşit Düzenli Klavye*'nin 48 Füg'ü (birinci defter 1722, ikinci defter 1742), org fügleri, Si minör missa'sının (1733) o soluk kesen fügleriyle, otuz *Goldberg Çeşitlemeleri*'ndeki kanonlarla ve kaleminin son eseri *Füg Sanatı* (1750) ile yüce tahtına çıkarmıştır.

Alman geleneğiyle Fransa'nın ince dokunmuş sanatını klavsen için Fransız Süitleri'nde (1717), ve org için koral prelüdlerinin zengin süslemelerinde birleştirmiştir. Ermiş Yohanna (Johannes) ve Ermiş Matta (Matthias) Passion'larında (1729) ve kantatalarındaki sayısız da capo aryalarıyla, concerto'ları ve concerto grosso'larıyla (Ludwig von Brandenburg için yazdığı altı Brandenburg konçertosunda olduğu gibi), orkestra eşliğinde bir, iki, üç, dört çembalo için konçertolarıyla bu çalgının iki klavyesini biri *solo* biri *ripieno* olarak kullandığı *İtalyan Konçertosu*'yla İtalyan müziğine olan bağlılığını ve saygısını göstermiştir. Gerçekten, çembalo konçertolarından pek çoğunu İtalyan Antonio Vivaldi'nin keman konçertolarından uyarlamış, Vivaldi'nin yalın uygularına yedililer katmış, baslara daha çok hareket vermiş ve bazen de katı ve düz olan asıllarını kıvılcımlanan ezgilerle zenginleştirmiştir.

Bunun yanında, eserlerinde bazı davranışlarla geleceğe doğru yönelmiştir. Bunlardan biri İtalyan Konçertosu'nda, öbürü Do majör iki çembalo konçertosunda çekingence ortaya çıkan *ikinci temalar*dır. İkinci tema, ilerde "klasik" ustaların sonat biçiminde iyice yerleşecektir. Diyebiliriz ki, geleceğe en çok kol atan öğe *Re majör Brandenburg Konçertosu*'nun duygulu ezgisidir. Bu, ilerde, 18. yüzyıl sonunun, kendi oğlu Johann Christian'ın ve Mozart'ın *allegro cantabile*'si olacaktır.

Bach'ın 47 ciltlik tüm eserleri içinde o çağdaki bütün formları görüyoruz: Missa'lar, passion'lar, kantata'lar, motet'ler, süit'ler, konçerto'lar, prelüdler ve füg'ler, toccata'lar ve fantezi'ler, en özgür, en rapsodik(*) biçimlerden füg'ün en sıkılarına, küçücük *Klavier Büchlein* (Klavye Kitapçığı) parçalarından Si minör Missa'nın dev yapısına dek her çeşit tür ele alınmıştır.

Bunların içinde bir tek çeşit yok: Opera. Bach'ın "Noel Oratoryosu" ise Händel anlamıyla dramatik bir oratoryo değil, daha çok bir *kantatalar zinciri*'dir." (28)

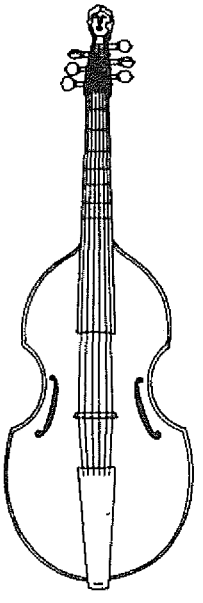
Sachs, Bach'ın Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Cöthen ve Leipzig dönemlerinde bestelediği eserlerin önemlilerinden bir seçme hazırlamıştır. Bu seçmelerin listesini alıntılarken, Bach'ın *Eşit Düzenli Klavyesi*'nden ilk Prelüd'ün birinci bölümünden 21-24. ölçüleri bestecinin el yazısından, yine aynı ölçüleri 1830 yılında Carl Czerny'nin yayınından ve 1883 yılında basılmış olan Hans Bischoff'un yayınından örnekliyoruz: *ÖRNEK 56 B.*(29)

(27) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 107.
(*) Sachs, burada "rapsodik" terimini kullanırken "özgür form"u kastetmektedir.
(28) Sachs, a.g.y. sayfa 174.
(29) Grout-Palisca, a.g.y. 507.

Bach'ın başlıca eserleri:

Arnstadt (1703-1707).
Capriccio sulla lontananza del fratello diletto, 1704.

Mühlhausen (1707-1708)
Kantata, Meine Seele rühmt, 1707-1710,
Weimar (1708-1717)
Do minör org Passacaglia'sı
Org Toccato'ları.



Cöten (1717-1723)
Brandenburg Konçertoları, 1721
Kromatik Fantazi ve Füg
İngiliz Süitleri
Inventionlar
Keman Sonatları
Keman Konçertoları
Eşit Düzenli Klavye, 1. Defter, 1722.

Leipzig (1723-1750)
Magnificat, 1723.
Ermiş Yohanna Passion, 1723
Ermiş Matta Passionu, 1729
Ermiş Markus Passionu, 1731
Klavierübung (1731 ile 1742 arası 4 defter)
Noel oratoryosu, 1733-1734
Si minör Missa, 1733
İtalyan Konçertosu, 1735
Paskalya oratoryosu, 1736
Goldberg Çeşitlemeleri, Çembalocu Johann T. Goldberg için 1742
Dört Missa, 1737-1740
Si minör Missa (Credo ve Sonrası) 1738
Eşit Düzenli Klavye II. Defter, 1742
Müzik Armağanı (Musikalisches Opfer), 1747
Füg Sanatı (Die Kunst der Füge) 1749
Altı Motet
Kantatalar

Bach'ın orkestra eserlerinde kullandığı bazı değişik ve geçici olan çalgılara Sachs dikkat çekmektedir. Bu çalgılar arasında Viola d'Amore'nin yukarda resmi verilmektedir.(30) Bu değişik çalgıların adları şöyledir: Violino piccolo (küçük keman); Violapomposa (dtv-Atlas'a göre beşinci bir Mi teli eklenmiş olan bu viyola çeşitindeki ek tel hakkında Sachs kuşkuludur); Viola d'gamba, viyola büyüklüğünde "gamba biçiminde" bir çalgıydı; Violocello piccolo (küçük viyolonsel); Bach trompeti (Re trompet, ince sesli küçük trompet); Oboe d'amore (sevgi obuası, La düzeninde, 1720-1800) arası; Oboe da caccia (Fa obua, dtv'ye göre, 1820-1830 yılları dolayında gövdesi bükülmüştür).

(30) dtv-Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 38.

HÄNDEL

Alman asıllı olan, ama uzun yıllar İngiltere'de yaşadığı ve bestelerinin çoğunu bu ülkede yazdığı için "İngiliz bestecisi" olarak tanınan George Frederick Händel (1685-1759), J.S. Bach'tan birkaç gün önce Almanya'nın Halle kentinde doğmuştur. Bir saray berberinin oğluydu. Yedi yaşında okula başlayan Händel (Hendel okunur), babasının işi gereği Weisenfells'e gitmesi dolayısıyla bu küçük geziye katılmış, kentin kilisesinde org çalma denemeleri yaptığı sırada Weisenfells Dükü'nün dikkatini çekmiştir. Dük, çocuğun yeteneğine duyduğu güvenle Halle'deki orgcu Sachau'dan dersler almasını sağlamıştır. Üç yıl süren bu müzik eğitimi döneminde Händel, armoni, kontrpuan, org, obua ve klavsen öğrenimine başlamıştır. On iki yaşındayken babası ölen küçük müzikçi, aynı yıl Halle'deki Domkirche'de orgcu yardımcılığına getirilmiştir. 1702'de üniversiteye girerek hukuk öğrenimini tamamladıktan sonra Domkirche'ye bu kez orgcu olarak atanmış, sanatındaki başarıyı gören Telemann'ın yardımıyla 1703 yılında Hamburg'daki opera orkestrasına kemancı ve klavsenci olarak girmiştir. Olağanüstü yeteneğini kısa sürede belli eden Händel'in henüz 20 yaşındayken Hamburg Operası'nda "Almira" ve "Nero" adlı operaları sahnelenmiştir.(*)

1707 Yılında Medici'lerin daveti üzerine İtalya'ya giden besteci, bu sırada çok sayıda kantat yazmış, "Rodrigo" adlı operasının başarı kazanmasıyla Roma'da kısa bir süre yerleşerek kentin müzik çevrelerine girmiş, Domenico Scarlatti ile tanışmış ve iki oratoryo'nun yanı sıra iki koro ve iki orkestra için "Gloria Patri"yi bestelemiştir. 1708'de Napoli'ye giderek burada bir yıl kalmış ve bu arada "Aci, Galatea e Polifemo" adlı serenad'ı yazdıkta sonra Roma'ya dönerek "Agrippina" operasının ilk sahnelenişine katılmıştır.

1710 Yılında İtalya'dan ayrılan Händel, Hannover Prensi'nin orkestra şefliğine getirilmiştir.

Händel'in 25 yaşına kadar yazdığı eserler hakkında şu değerlendirme yapılmaktadır: Hamburg'da bestelediği "Almira", "Nero", "Flarindo", "Defne" ve "Passion", gençlik dönemi yapıtları olduğu halde, bunların tümünde duyguların gelişkin bir ifadesi ve teknik başarı göze çarpar. Özellikle Passion, 19 yaşındaki bir besteci için "olağanüstü" sayılmaktadır. İtalya'da bulunduğu sırada yazdığı kantatlarda, çağdaşlarının eserlerini model olarak almıştır. "Deixit Dominus" ve "Nisi Dominus"ta Carissimi etkileri vardır. "La Resuzione"de ise Roma'lı bestecilerin vokal ve orkestra tekniklerini uygulamıştır. Händel'in ilk İtalyan operası "Rodrigo", Keiser etkileri taşımaktadır.

Händel'in 1710'da gittiği Londra'da müzik çevreleri İtalyan operasının etkisindeydi. Purcell'in ölümünden sonraki 15 yıl içinde hiç bir besteci kendini gösterememişti. İngiliz soylularının İtalyan operasında bulduğu parlaklığın üstüne çıkmak zordu. Ancak Händel'in Londra'da sahnelenen ilk operası "Rinaldo" başarı kazandı. Altı ay sonra Hannover'e dönen besteci, oda müziği eserleri, 9 Alman şarkısı, klavsen parçaları ve obua konçertoları yazdı. 1712'de tekrar İngiltere'ye dönerek birkaç hafta içinde "İl Pastor Firo" adlı operasını bitirdi. Utrecht barışının kutlamaları için 1713'te bestelediği "Utrecht te Deum" ile Kraliçe Anne'nin gözüne girdi. Kraliçenin doğum günü dolayısıyla yazdığı Ode, kendisine yılda 200 pound'luk gelir bağlanmasını sağladı. 1714'de sahnelenen "Tesec" ise Händel'e servet kazandırdı. 1715'de Amadigi operasını yazdı. Bu sırada Kraliçe Anne ölmüş, yerine Hannover Prensi geçmişti. Kralın nehir gezilerine katılan Händel'in bestelediği "Su Müziği",

(*) Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, Cilt 2, "Handel" maddesi, sayfa 571, 572, 573, 574, 575.

ÖRNEK 58



A Händel: "Julius Cesar"



B Händel: "Serse"

değişik zamanlarda yazdığı eserlerden oluşmaktadır. Su Müziği'nin tamamı 1740 yılında basılmıştır. Bu eseri çok beğenen Kral, besteciye daha önce bağlanan yıllık geliri iki katına çıkarmıştır.

1716'da Kralla birlikte Hannover'e giden Händel, yol boyunca "Passion"u bestelemiş, bir yıl aradan sonra Londra'ya dönerek Chandos Dükü'nün hizmetine girmiştir. 1719'da Dük'ün adına "Chandos Anthemleri"ni, "Acis ve Galatea" pastoralini ve "Esther" oratoryosunun ilk bölümünü tamamlamış, Kraliyet Müzik Akademisi adlı kuruluşun müzik direktörü olmuştur. Kralın adını taşıyan bu özel "Akademi"nin 1720'deki ilk sezonu hem artistik açıdan, hem de parasal açıdan büyük başarı kazanmıştır. Händel böylece "dikenlikler geçiti"ne benzeyen bir opera serüvenine girmiştir. Bu serüvende, Giovanni Maria Bononcini ile Atillio Ariosti ile amansız bir rekabete girişecek, İngiliz soylularının düşük düzeydeki beğenisine hoş görünmeye çalışırken, bir yandan da yaratıcı kişiliğini korumaya çalışacak, dönemin opera dünyasındaki akıl almaz sorunları çözmeye çalışacaktı. Kıskançlıkların, entrikaların, dolapların ve iflasın kucağına oturmuştu:

İlk sezon için yazdığı "Radamisto" operasından sonra, 1712'de "Muzio Scevola" operasını sahneledi. Üçüncü sezon "Floridante" operasıyla açıldı. Dördüncü sezon için ünlü soprano Cuzzoni ile anlaşma yaparak, rakibi Bononcini'yi gölgede bıraktı. 1723 ve 1724 yıllarında Londra'da sadece Händel operaları temsil edildi. "Culius Cesar" (1724), bestecinin yazdığı operaların içinde dikkate değer olanlarından biridir: Roma İmparatoru Cesar'ın düşman askerlerinden kaçıp yüzerek gittiği ıssız bir adadaki serüveni anlatılır. "Sahne, Sezar'ın aryasında hitabettiği deniz rüzgârlarını betimleyen bir ritornello ile başlar, ancak yaylıların eşlik ettiği bir reçitatif araya girer. Bu noktada Sezar durumunun farkına vararak heyecanla sorar: Nereye gidebilirim? Bana kim yardım edebilir? Askerlerim nerede? Bu sorular, hurdaya çıkmış tören boruları gibi, yaylılarda noktalı figürlerle belirtilmiştir. Sonra, rüzgâr müziğiyle eşlik edilen Sezar'ın arya'sına başlamadan, bir an için ritornella yeniden duyulur; "da Capo" tekrarının beklendiği yer olan orta bölümden sonra, Sezar durumunun çaresizliğini farkettiği sırada, eşlikli reçitatif girer. Ancak bundan sonra "da Capo" söylenir. Olayların akışındaki geleneksel müzikal sırayı bozan Händel, burada atmosfer, merak, heyecan ve gerçekçilik dolu bir sahne elde eder."(31) *ÖRNEK 58 A.* (32)

Händel'in opera yapımları serüveni de heyecanını sürdürüyordu: 1725 ve 1726 sezonları, Bononcini ile rekabetin yeniden alevlendiği yıllardı. 1726"da besteci (belki yararı olur düşüncesiyle) İngiliz uyruğuna geçti. 1727'de ölen Kral 1. George'un yerine geçen II. George'un taç giyme töreni için 4 "Coranation Anthem" besteledi.

1728 Yılı ise olaylarla doluydu: Metnini John Gay'in yazdığı ve Pepush tarafından bestelenen "Dilenci Operası" Londra'da olağanüstü bir başarı kazanmıştı. Händel'in opera programı ilgi çekmiyordu. ve besteci aynı yıl iflas etti; başka deyişle "Kraliyet Akademisi" iflas etmişti.

Bu durum Händel'i pek etkilemedi. Bu kez "Kral Tiyatrosu"nda ortağı Heidegger ile yeni bir başlangıç yaptı. Kadrosuna ünlü şarkıcılar aramak üzere gittiği İtalya'dan dönüşünde "Lotario" adlı operasını besteledi (1729). Bu eser pek başarı kazanmadı, çünkü "Dilenci Operası"nın etkilediği geniş kitleler, İtalyan operasına yüz çevirmişti. Händel bu eğilime bilinçle karşı çıkarak sanat açısından üstün olan yapıtlar bestelemeyi sürdürdü.

(31) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 529.
(32) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 529.

1733'de "Deborah" adlı oratoryosu seslendirildi ve Oxford'da yapıtlarını yönettiği bir konser verdi. Besteci olarak yerini koruyordu, ama soylular ve zenginler sınıfı tarafından eskisi gibi desteklenmiyordu. Oxford Üniversitesi'nin önerdiği "doktor" ünvanını da reddetti. 1734'de Heidegger ile sürdürdüğü ortaklığı sona erdi. Yılmadan operalar besteliyordu. 1737 yılından sonra ağırlığını hissettiren parasal sorunlar yüzünden oratoryolara döndü. Händel'in gerçek özellikleri ve dehasının yankısı, bu dönem yapıtlarında görülmektedir. "Orlando" ve daha önce yazdığı "Julius Cesar" gibi eserlerinde, opera geleneklerinin boyutlarını genişletmiş, orkestral renkleri etkin bir biçimde kullanmıştır.

1738 Yılında yazdığı "Serse" operası, bu türdeki eserlerinin parlak örnekleri arasındadır:

"Birinci perdenin üçüncü sahnesinde Arsamena ve Serse, özgürlük konusundaki tartışmayı sürdürerek Romilda'ya gelirler: *Và godendo vezzoso e bello.* Melodisi, aralıklı koloratur uzatmalarla zarif ve düzgün bir biçimde bağlanmış 2 ölçülük parçalardan oluşur. Flüt ve kemanlar araya girmeden bu güzel temaya eko yaparlar ve bir konçertato ilişkisinden kaçınırlar. Bunun yerine, parçayı bir özet halinde yinelerler. Zamanın zevkine verilen açıkça bir ödün olan bu sevimli tavır, eserin tipik özelliğidir. Bu eğilim, Händel'in olağan, ağır stiliyle birlikte, ara sıra sonraki oratoryalarında da görülür."(33) *ÖRNEK 58 B.*(34)

Händel'in 20 yıl süren opera serüveni, insanüstü bir çabanın öyküsüdür. Ancak bu çok yönlü mücadelenin sonunda sağlığı bozulmuş, 1739 yılında felç geçirerek opera serüvenini noktalamak zorunda kalmıştır. Yılmayan bir yaratılışta olduğu için gördüğü tedaviyle sağlığına kavuşmuştur. 1740'tan başlayarak oratoryolar bestelemiştir. 1742'de *Jephta* oratoryosunu yazarken görme gücünü yitirmiş, yedi yıl kör olarak yaşadığı halde besteciliği sürdürmüş, 14 Nisan1759'da Londra'da ölmüştür. Mezarı İngiliz soylularının gömüldüğü Westminster Abbey'dedir.

Sachs'a göre Händel'in oratoryoları geniş, belirsiz, adsız bir dinleyici kalabalığı için yazılmış, İncil'den aldığı yiğit kişilerin yüceliğiyle bunlara uygun düşen kocaman korolar kullanarak bestelerinin büyüklüğünü ve gücünü tanıtlamıştır.

45 Operasının yanı sıra, 31 oratoryo bestelemiştir. En önemli oratoryolarını Sachs şöyle sıralamıştır: *İsrail in Egypt* (1738), *Saul* (1738), *Messiah* (Mesih/ 1742), *Judas Maccabeus* (1746), *Joshua* (1747), *Jephta* (1751).

Bestecinin 100 kantatı vardır. 28'i çalgı eşlikli, 72'si sürekli bas eşliklidir. Çalgı müziği eserlerinin düzeyi, Händel'in büyüklüğünü sergiler: *Su Müziği* (1715-1717), *Orman Müziği* (1742), *Ateş Oyunları Müziği* (1749).

Ayrıca çok sayıda concerti grossi, org konçertoları ve oda müziği eserleri yazmıştır.

Händel ile Bach, döneminin iki dev müzikçisiydi. "Barok müziğin bütün insanüstü çabasını özetlemek için talih aynı güçte, fakat ayrı, dahası zıt yapıda iki dev yaratmıştı sanki. Biri yerinden kıpırdamayan, Saksonya'sına kök salmış oturan, öbürü Hamburg'da, Halle'de, Hannover'de, İtalya'da, İngiltere'de kendi evindeymiş gibi davranan; biri, kilise, okul, kent yöneticileriyle sürekli tartışma durumunda, öbürü, kastrati'lerle, diva'larla, opera yöneticileriyle, dinleyicilerle boğuşmada; biri opera ve oratoryo biçimlerinden hoşlanmayan, öbürü bütün gücünü bu dramatik bi-

(33) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 531.
(34) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 531.

çimlere veren, ruhbilimcilerin dediği gibi, biri içine dönük, öbürü dışa dönük, iki dev..."(35)

TELEMANN

George Philipp Telemann (1681-1767), Alman Barok müziğinin çok yönlü ve önemli bestecilerindendir. Müzik tarihinde "en fazla eser yazan" birkaç besteci arasındadır: 40 Opera, 44 Passion, 600 süit, orkestra ya da org eşlikli 3000 parçadan oluşan kantat ve motet, sayılamayacak kadar çok oda müziği eseri, oratoryolar, yüzlerce ısmarlama parça vb. yazmıştır.

Bestelerinin çoğunluğunu "el alışkanlığıyla" yazmış gibidir. Händel onun için "sekiz partili bir moteti mektup yazar gibi kolaylıkla yazıyor" demiştir. Sachs'a göre, "Bach gelenekleri içinde eğitim görmüşse de, ağır Alman polifonluğu geleneğini bir yana bırakmış, o çağın modası olan *style galant* içinde yazmaya başlamıştır. Bu deyişte öylesine başarı göstermiştir ki, ünlü oda müziği derlemesi olan Tafelmusik (Şölen Müziği) Fransa'da kapışılmıştır."(36) *"Collegium Musicum*'un kurucusu olan Telemann, bu köklü konser derneği aracılığıyla "sürekli konser" geleneğini yerleştirmiş, 1712'de Frankfurt'ta müzik yönetmenliği, 1721'de yaşamının sonuna kadar kalacağı Hamburg'da kentin müzik direktörlüğünü yapmıştır (5 büyük kilisenin müzik işlerini yönetmiştir.) Galant yazı stilini benimseyerek klasik öncesi dönemin öncüsü olmuştur."(37)

Telemann'ın müzik dili şöyle özetlenebilir: "Eski ağırbaşlılık ve ağırlık yok olmuştu. Ezgi çizgisi hafif ve ince, çalgısal doku dupdurudur. 17. yüzyılda vazgeçilmez bir şey olan sürekli bas eski öneminde değildir artık. Çembalonun basını katlayacak yerde çello, ezgi çalgılarına sık sık katılır, dokuyu doldurmamak için çembalo, uzun ölçüler boyunca susabilir."(38)

"Telemann'ın bir özelliği de ilkini 12 yaşındayken bestelediği 40 kadar opera yazmasıdır. Bu operaların çoğunluğu "komik-opera"dır. Bu da onun Josepf Fux (1660-1741) geleneğini geliştiren "orta sınıfla bütünleşme eğilimi"ni açıklar."(*)

*

Almanya'da 18. yüzyılın ilk yarısındaki opera hareketi birkaç isimle sınırlı değildir. Kent/devletlerindeki saraylarda yaygınlaşmaya başlayan operaların yönetmenleri üzerinde durmak gerekir:

"Hamburg'da 1678 yılından başlayarak orta sınıfın zengin kesimine hitabeden "halka açık" operanın yanı sıra, Braunschweig'ta 1639'dan beri "singspiel"lerin (şarkılı oyunların) temsil edildiği bilinmektedir. Bu kentte, 17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın ilk yarısında, Alman bestecilerin öncülüğünde Fransız stili operalar sahnelenmiştir: 1672-1751 yılları arasında Braunschweig operasında görev yapan besteci ve yönetmenler şöyle sayılabilir: J. Löve, J.S. Kusser, R. Reiser, G.C. Schürmann, J.A. Hasse, ve C.H. Graun.

Hannover saray operasında İtalyan besteci Agostino Steffani, 1689'da operanın açılışında sahnelenen *Enrico Leone* eserinden sonra burada uzun yıllar çalışmıştır. Bu kentte Händel'in de birkaç operası temsil edilmiştir.

(35) Sachs, a.g.y. sayfa 177.
(36) Sachs, a.g.y. sayfa 182.
(37) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 333.
(38) Sachs, a.g.y. sayfa 182.
(*) H.C. Wolff, Opern Szene und Darstellung von 1600 bis 1900, Leipzig 1978, (Palisca'nın alıntısı).

Händel'i gençliğinde etkilemiş olan Johann Philippe Krieger (1649-1725), Weisenfells saray operasının yönetmeniydi.

"Dresden saray operasında İtalyan stili egemendi ve besteciler de İtalyan'dı: G.A. Bontempi (1624-1705), C. Pallavicino (1630-1688), A. Lotti (1666-1740). Ünlü Alman opera bestecisi J.A. Hasse (1699-1783), bu kentte 1731 yılından başlayarak çalışmıştır."(39)

Münih saray operasında önce bir Alman, J.K. Kerl, (1627-1693) hizmet vermiş, 1650-1737 yılları arasında iki İtalyan besteci A. Steffani ile P. Torri temsilleri sürdürmüşlerdir.

Stuttgart yakınlarındaki Durlach sarayında, *Roma'lı Lucretia* adlı oyunuyla ün yapan C. Schweizelsberg operalar sahnelemiştir.

"Viyana, Venedik stilinin etkisindeydi. Cesti, A. Draghi ve Rimini, Viyana saray operasını başlatmış, sonra Giovanni Bonocini (1670-1747), F.B. Conti (1682-1732), Antonio Caldara (1670-1736), çok sayıda operanın sahnelenmesini sağlamışlardır. Daha sonra Joseph Fux 18 opera bestelemiştir.

Öteki Alman opera bestecileri ise şunlardır: Johann Sigmund Kusser (1660-1727), Johann Matteson (1681-1764)."(40)

VİVALDİ

Operanın doğuşuyla müzikte dev bir dalga yaratan, sonra da Barok'un gelişimini bu dev dalganın köpükleriyle ince ince işleyen İtalyan müziğinin yanı sıra, 18. yüzyılın ilk yarısında "meseleyi kavrayıp" öncülüğe aday olan Almanya ve Fransa vardı. Müzik artık ulusalüstü bir nitelik kazanıyor, daha doğru bir deyişle "evrensel"leşiyordu. "Şu garip duruma bakınız: Alman Händel, İngiliz'ler için İtalyan operaları yazıyordu.(*) Bu durum garip olmakla birlikte, o çağ için olağan bir şeydi. İtalyan müziğinin büyük ustası Gluck, gençlik yıllarında Londra'da, Kopenhag'da ve Viyana'da aynı şeyi yapmıştı. İtalyanların *il caro Sassone* (sevgiliSaksonyalı) dedikleri, Napoli operası deyişinde yüzden fazla opera yazmış olan Johann Adolf Hasse'yi (1699-1783) buna katarsak, sahne kurallarıyla pek ilişkisi kalmamış olan bu müzikli dramın uluslararası yaygınlığının artık son kertesine gelmiş olduğunu kolayca anlarız."(41)

Müziğin evrensel dili, öteki Avrupa uluslarının da evrensel yücelişe katkıda bulunmasını getirmişti: "Alman'ların havlamaktan ve haykırmaktan başka bir şey yapamadıklarının söylenmesi, İtalya'nın kuzeydeki ülkeleri ciddiye almaya başladığının bir tanıtıydı."(42)

Alman'ların Bach, Händel ve Telemann'ı, Fransız'ların Couperin ve Rameau'su gibi, İtalyan'ların da Albinoni, Vivaldi ve Domenico Scarlatti'si vardı bu çağda. İtalya, Avrupa'da müziğin odağı olma konumunu sürdürüyordu. Fransız'lar ve Alman'lar, müziksel gelişimi İtalyan'lardan öğreniyorlardı. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden yüzlerce müzikçi, bilgisini arttırmak amacıyla İtalya'ya geliyor, İtalya'daki "bestecilik kumaşından giyiniyor"du. Dahası, Fransız'lar ve Alman'lar, müzikteki gelişmeleri izleyebilmek için İtalyan bestecilerini inceliyorlardı. En çok da Vivaldi'yi.

(39) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 321.
(40) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 321.
(*) Händel'in Londra'da sahnelenen operaları İtalyancadır.
(41) Sachs, a.g.y. sayfa 178.
(42) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 50-51.

Antonio Vivaldi (1678-1741), çağının önemli bestecilerindendir. Yapıtlarına yüklediği anlam ve anlatım olanaklarıyla 20. yüzyılda yeniden değerlendirilmiş büyük bir yaratıcıdır. Çalgı müziğinin ilerlemesine yol açması, "salt müzik"in gelişmesini hızlandırmıştır: "Bir zamanlar, daha çok keman konçertolarıyla ve bu arada *Mevsimler* adını taşıyan ve her biri bir mevsimi anlatan dört tane keman konçertosundan kurulmuş dizisiyle tanınan Vivaldi'nin başka biçimlerde yazdığı eserleri, operaları, oratoryoları, *senfoni*'leri bugün gitgide tanınmaktadır."(43)

Venedik'li kemancılardan Giovanni Battista'nın oğlu olan Vivaldi, babasından ve Giovanni Legrenzi'den keman dersleri alarak müziğe başlamış, olağanüstü yeteneğiyle henüz çocukluğunda ustalaşmıştır. Genç yaşta din adamlığına özenen bu usta kemancı, papazlığı seçmesine karşın kendini dine değil, müziğe adamıştır. 1703'de Venedik'teki Ospedale della Pieta adlı yetimevine öğretmen olarak atanmış, 1709'da bu kurumun müzik yöneticiliğine getirilmiştir. Darmstadt Kontu Philipp'in Mantua'daki sarayında dört yıl müzik yönetmenliği de yapan Vivaldi, Almanya'da soyluların saraylarında görevler almış, 1735'de Venedik yetimevindeki görevine dönmüştür. Yaşamının son döneminde Viyana sarayının geniş olanaklarına kapılarak bu kente yerleşmiş, ancak umduğunu bulamadığı için İtalya'ya döndüğünde bu kez işsiz kalmıştır. 28 Temmuz 1741 günü, yoksulluk içinde ölmüştür.

Vivaldi'nin 40 operası, 2 oratoryosu, 24 dindışı kantatı, serenatları, aryaları, kilise müziği parçaları ve 500'ü aşkın çalgı müziği eseri vardır. "Bunlardan pek azı sağlığında opus sayısı almış defterler biçiminde yayınlanmış, çoğu yazma kitaplıklarda korunmuştur. Marc Pincherle'nin kütüğüne göre 454 konçertosu, 23 senfonisi, 75 sonat ve üçül'ü, 2 org parçası olmak üzere 554 parçası elimizdedir. Çağında yayınlanmışlar 14 defterdir."(44)

Vivaldi'nin konçertoları, bestecinin müzik tarihindeki önemli yerini belirlemiştir. Bach bu eserleri örnek alarak çembalo için konçertolar yazmış, bazılarını da çembaloya uyarlamıştır. Vivaldi'nin keman için (bir ya da daha fazla sayıda solo keman ve yaylılar orkestrası için) bestelediği konçertoların sayısı 238'dir. Viyolonsel için 27, flüt için 16, obua için 17, fagot için 38, viola da gamba için 6, korno için 2, mandolin için 2, trompet için 1 konçerto yazmıştır.

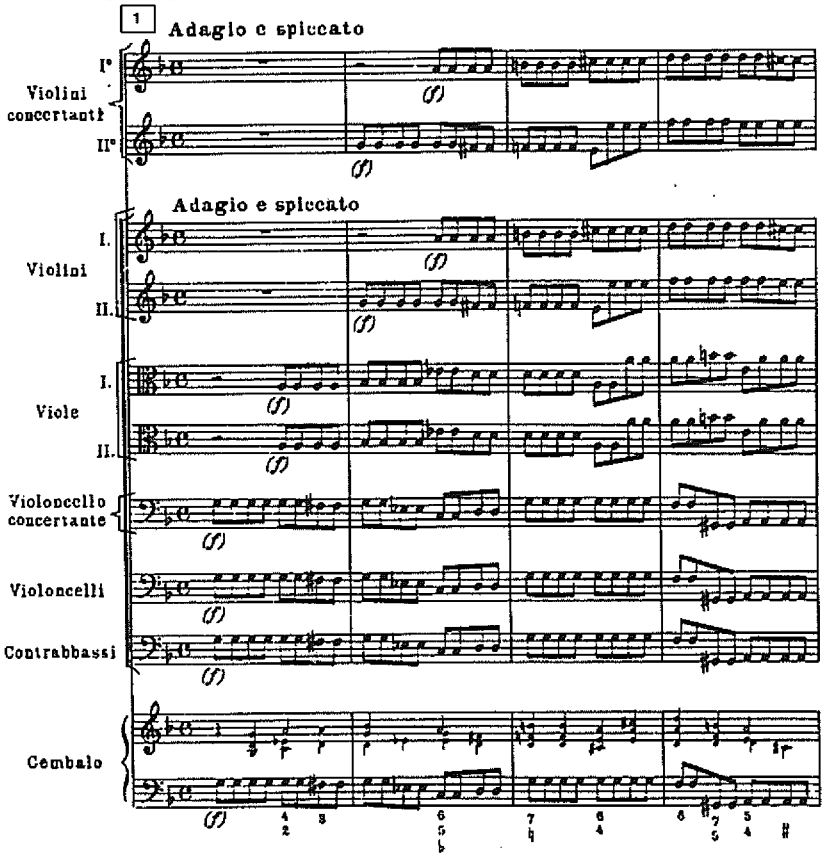
Bestecinin *concerto grosso*'larının içinde, Op. 3 No. 2 Sol minör, dikkat çekicidir. "İlk Allegro, bu konçertonun ikinci bölümündedir. Bu eser 2 keman ve bir viyolonsel içindir. *ÖRNEK 59*'da(45) eserin ilk sayfası, *ÖRNEK 60*'da(46) Allegro'nun (ikinci bölümün) girişi verilmektedir. Açılıştaki ritornello üç motiflidir. Bunlardan sonuncusu, ikincinin tersine çevrilmiş kontrpuanıdır. Solo bölümler, daha çok figüratif çalışmayı içerir, ama ikinci solo bölümün 38. ölçüsünde "tutti" motifine üstü kapalı bir gönderme bulunmaktadır. Olağandışı özellik, kapanıştaki ritornello'nun, motiflerin sırasını terse çevirmesi ve açılış motifinin konçerto ile seslendirilmesidir. Son yedi ölçü, açılış motifinin aşağıya doğru olan oktavının yeni bir bireşimi olan epilog'dan oluşur. Bu bölüm de sıra dışı sayılır; çünkü 4 temel tutti olmasına karşın, sadece bir tanesi, üçüncüsü, farklı bir tondadır: Re minör. Vivaldi'nin Allegro yapısı, bilinen teorik planların dışında, buluşçuluğunun sınır tanımazlığını gösterir."(47)

(43) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 52.
(44) Gültekin Oransay a.g.y. sayfa 93.
(45) Claude V. Palisca, a.g.y. sayfa 562.
(46) Claude V. Palisca, a.g.y. sayfa 565.
(47) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 487.

ÖRNEK 59

Antonio Vivaldi (1678–1741)
Concerto grosso in G minor, Op. 3, No. 2

a) Adagio e spiccato (first movement)



ÖRNEK 60

Vivaldi, Concerto grosso

b) Allegro (second movement)



Doğaldır, ki her eserin buluşçu yönlerini sergileyen ayrıntılar vardır. Örneklerin sayısı oranında artan bu ayrıntıların her biri üzerinde durmak, bir müzik tarihi çalışmasının değil, özel çözümleme çalışmalarının görevidir. Vivaldi müziğinin kısa bir özeti şöyle olabilir: Onun yaylılar için yazdığı tüm eserleri, müzikçilere seslendirme coşkusunu yaşatmış, dinleyiciyi ise konsere doyurmuştur.

DOMENİCO SCARLATTİ

Ünlü opera bestecisi Alessandro Scarlatti'nin oğlu olan Domenico Scarlatti (1685-1757), klavsen için yazdığı eserlerle çağının tanımı içinde yenilikçi ve ilerici olarak müzik tarihine geçmiştir. Babası tarafından yetiştirilen besteci, 16 yaşındayken Napoli Krallık sarayına orgcu ve besteci olarak atanmış, 18 yaşındayken yazdığı iki operası sahnelenmiştir. Babasının Roma'da görev alması üzerine, genç Scarlatti de bu kente giderek Gasparini'den dersler almıştır. 1709'da Roma'da dönemin başka bir klavsen ustasıyla girdiği yarışmada üstünlük kazanarak sanatını tanıtlamıştır: Yarışmanın öteki klavsencisi Händel'di. Ancak Händel de org'ta üstünlüğünü kabul ettirmiştir. 1709-1714 Yılları arasında Polonya Kraliçesi Casimira'nın Roma'daki sarayında müzik yönetmenliği yapan Scarlatti, Kraliçenin Roma'dan ayrılması üzerine, Vatikan'daki Giulia Kilisesi müzik yönetmenliğine atanmıştır. 1719 Yılında Portekiz'e giderek Lizbon'da Kraliyet Sarayına yönetmen ve Prenses Maria Barbara'nın öğretmeni olmuştur. Prensese adadığı "Alıştırmalar" *(ecersizi*'ler) klavsen için yazılan en değerli eserler arasındadır.

Klavye müziğinin "babası" olarak anılan D. Scarlatti'nin bu parçaları, "klasik çağda gelişecek olan sonat biçiminin hazırlayıcıları olarak tanındığı gibi, yepyeni bir klavsen çalma üslubu getirmiş olmaları bakımından da müzik tarihinde sağlam bir yer edinmişlerdir. Bugün piyano resitallerinde sık sık yer almaları da önemlerinin yalnız bestelendikleri çağın sınırlarına kapalı kalmadığının başka bir kanıtıdır."(48)

Scarlatti, klavsen için "ilerici bir deyişte yüzlerce sonat yazmıştır. İyimserlik ve buluş dolu, aydınlık, uçarı olan bu sonatlar, kısa, kendilerine özgü biçimlerde, boyna değişen tempolarıyla çembaloya uygun eserlerdi. Klavye tekniğinde bulunabilecek her şeyi, çabuk arpejleri, atlamaları, ellerin çapraz duruma geçmeleri, bunlarda bulabiliriz. Bu eserlerde tek tek partilerde aranılacak kontrapunt gözetimi büsbütün yoktur artık."(49)

Prenses Maria Barbara 1746'da Kraliçe olunca, Scarlatti onun oda müziği besteciliğine atanmış, yaşamını bundan böyle Madrit'te geçirerek 23 Temmuz 1757'de bu kentte ölmüştür.

Bestecinin operaları günümüze kalmamıştır. Vatikan'da görev yaptığı sırada dinsel eserler yazmış, 1756'da Madrit'te bestelediği soprano ve yaylılar için *Salve Regina,* son yaratıcı çalışması olmuştur.

Fuga estemporanea per orchestra Scarlatti'nin tek orkestra eseridir.

"Çembalo yaratıları 600'ü aşkındır. Bunların çoğu Alıştırma (itl. Ecercizo) başlığıyla yayınlanan, fakat özlü bir sonat yürüğüne benzediği için bugün sonat olarak anılan parçalardır."(50) Bestecinin 1749 yılında yazdığı re majör Sonat'ın gi-

(48) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 51.
(49) Sachs, a.g.y. sayfa 182.
(50) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 112.

riş sayfası *ÖRNEK 61*'de(51) verilmektedir. Onun tüm klavsen eserlerinde olduğu gibi, açık, yalın, yumuşak ve iyimserlik dolu bu yazı, Scarlatti'nin akıcı klavsen anlatımını örneklemektedir.

TARTİNİ

Keman çalma sanatına yenilikler getiren ve döneminin keman virtüozu olan Giuseppe Tartini (1692-1770), Kardinal'ın koruduğu bir kızla evlenip kız kaçırmakla suçlandığı için manastıra kapanmak ve iki yıl boyunca keman çalışmak zorunda kalmasaydı, belki tarihe geçemeyecekti.

İtalya'nın Pirano kentinde doğan Tartini, papaz olmak için öğrenim görürken, bir yandan da keman dersleri almış ve müzik onu dindışı bir serüvene sürüklemiştir: Hukuk öğrenimine geçebilmek için babasını ikna eden genç müzikçi, keman tutkusunun yanı sıra, bu kez de eskrime merak salmıştır. Kardinal Cornaro'nun hizmetindeki kızlardan biriyle gizlice evlenmesi yüzünden Assisi'deki manastıra sığındıktan sonra çalgısında ustalaşan Tartini, Kardinal'in kendisini bağışlaması üzerine Padua'ya yerleşmiştir. Dönemin ünlü kemancısı Veracini'yi dinleyen ve tekniğini geliştirmesi gerektiğine inandığı için yeniden yoğun bir çalışmaya girişen besteci, 1721'de Padua'daki Ermiş Antonio Kilisesi orkestrasına solo kemancı ve müzik yönetmeni olarak atanmıştır. Ünü yaygınlaştığı için VI. Karl'ın taç giyme kutlamaları dolayısıyla Prag'a davet edilmiş, bu kentte iki yıl müzik yönetmenliği yapmıştır. 1728'de ülkesine dönünce, Padua'da bir keman okulu kurarak, Nardini, Manfredini ve Pasqualino gibi değerli kemancılar yetiştirmiştir. "Yaşamının son yıllarında kolunu sakatladığından keman çalamaz olmuş ve kuramsal (teorik) çalışmalara ağırlık vermiştir. 1754'de yayınlanan *Küğ Bilgisi,* basında sert tartışmalara yol açmıştır."(52)

Tartini'nin "yay tekniği" yüzyıllar boyunca örnek kabul edilmiş, keman eserleri ise bu çalgının edebiyatında yerleşmiştir.

"Bugün daha çok *Şeytan Trili* ve *Didone Abbandonata* adlarını taşıyan sonatlarıyla tanınan Giuseppe Tartini, kendini yetiştirmiş bu taşkın kişi, Corelli'nin yaydığı keman çalma geleneklerine yenilerini eklemiş ve bütün Avrupa'da etkisini duyurmuş bir çalgıcı ve besteciydi. Çalış üslubuna kazandırdığı öğeler bir yandan da keman yapımına kazandırdığı ilerlemelerle koşullanmış, kemanda daha hafif bir yay, daha kalın teller kullanılması ilk Tartini'nin deneyleriyle başlamıştır. Keman müziğinde Tartini özellikle karşıt ögeler kullanmasıyla, melodik çizgilerle gösterişli geçitler arasında nitelik ayrılıklarını gözetmesiyle anılır."(53)

140 Konçertosunun keman için olanları 100'den fazladır. Flüt, trompet, viyolonsel, viola da gamba, viola d'Amore için de çok sayıda konçerto besteleyen Tartini'nin trio sonatları günümüzde sıkça seslendirilmektedir.

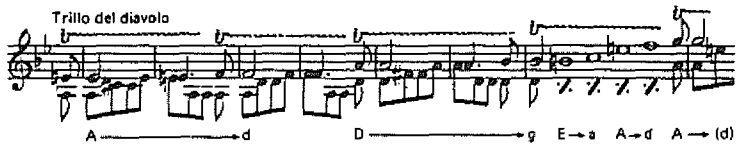
251. sayfada verilen ve adıyla amacını açıklayan "Şeytan Trili Sonatı" (ya da, tril'lerden adını alan bu sonat), Barok çokseslilığinin tipik bir örneğidir:(54)

(51) Claude V. Palisca, a.g.y. Cilt 2, sayfa 1.
(52) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 115.
(53) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 51-52.
(54) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 350.

ÖRNEK 61

Domenico Scarlatti (1685–1757)
Sonata in D Major, K.119 (1749)





D G.Tartini, Teufelstrillersonate, nach 1735

*

Burada Arjantin'e kadar uzanan ilginç bir müzik serüvenine de değinelim: Napoli Konservatuvarında yetişen İtalyan besteci ve orgcu Domenico Zipoli, gençlik çağında Cizvit tarikatına girerek 1696 yılında Roma Cizvit Kilisesi'ne orgcu olarak atanmış, 1712 ve 1714'de iki oratoryosu burada seslendirilmiştir. Org ve çembalo için yazdığı sonatların yayınlanmasından sonra İspanya'ya yerleşen besteci, 1717'de Arjantin'e gitmiş, Cordoba'daki Cizvit Kilisesi'nde orgculuk yapmıştır. 37 Yaşında ölen Zipoli'nin org için yazdığı sonatlar günümüzde seslendirilerek plağa alınmıştır.

PERGOLESİ

Sadece 26 yıl yaşayan ve tarihin tanıdığı en yetenekli müzikçilerden biri olan Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Jesi Katedralinde Francesco Santini'den keman dersleri almış, üstün yeteneğini gören Kont Mannelli'nin yardımıyla Napoli Konservatuvarı'nda öğrenimini sürdürmüştür. 15 Yaşındayken Loreto Konservatuvarına öğretmen olarak atanan Pergolesi, 1731'de gülünç öğeler de taşıyan *La Conversione di St. Guglielmo d'Aquitania* (Ermiş Guglielmo'nun Hristiyan Oluşu) adlı dinsel eserinin başarısı üzerine Stigliano Prensi'nin koruyuculuğunu kazanmış, ikinci oratoryosundan sonra *Salustia* ve *Nerino e Nıbbia* (Tutkun Karaderili) adlı iki opera bestelemiştir. İkinci operası da komik öğeleri içerir. 1732'de Napoli kent yöneticileri, üst üste yaşanan deprem felaketi dolayısıyla Pergolesi'den bir missa yazmasını istemişlerdir. 1733'de *opera seria* (Ciddi konulu opera) niteliğindeki *İl Prigioner suberbo*'yu yazan besteci, bu eserin perde arasında sahnelenen intermezzo (gülünç araoyunu) *Hanım Olan Hizmetçi* ile müzik tarihinde olay yaratacak bir gelişmeye imzasını atmıştır: Daha sonra Paris'te 1746 ve 1753 yıllarında sahnelenen Hanım Olan Hizmetçi'nin gördüğü büyük ilgi, Fransa'da aydınlar arasındaki ünlü "Buffonlar Savaşı" tartışmasına malzeme olmuştur. Orijinal adı *La Serva padrona* olan Hanım Olan Hizmetçi, kazandığı yaygın ünüyle tüm ülkelerin opera repertuvarına girmiş, Türkiye'de de birkaç kez sahnelenmiştir.(*)

Pergolesi 1734'de Maddoloni Dükü'yle Roma'ya gitmiş, *Livietta e Tracollo* adlı intermezzosu Teatro di Bartolomeo'da sahnelenmiştir.

Yakalandığı verem hastalığının ağırlaşması üzerine 1736 Şubatında tedavi amacıyla Capuchin Manastırı'na götürülen besteci, yaşamı hafife alan güldürü öğesinin verdiği güçle burada tenor ve bas için *Scherzo fatto ai Cappuccini di Pozzuoli* adlı yapıtını yazmış ve kısa bir süre sonra, 16 Mart 1736'da ölmüştür.

(*) A. Say, a.g.y. cilt 4, sayfa 1030, "Pergelosi" maddesi.

Pergolesi'nin "Hanım Olan Hizmetçi"sinin yanı sıra, iki solo ses, koro ve yaylılar orkestrası için yazdığı *Stabat Mater,* en değerli eserlerindendir. Dinsel yapıtları içinde, günümüze kalan 5 missa'sı ve bu ünlü Stabat Mater'i vardır. Ancak Pergolesi'nin ün kazanan bu iki yapıtından başka, çembalo için 5 ve (14'ü trio olan) 19 sonatı önemlidir: "Asıl etkisini iki keman, çembalo ve bas için trio-sonatlarıyla göstermiştir. Başka hiç bir eserde yeni bir çalgısal ezgi anlayışını, hızlı bölümlerde bile şarkıya uygunluğu, zıt tema yapısını, şaka dolu giriş çıkışları bu eserde olduğu gibi bulamıyoruz."(55)

Bu büyük yeteneğin Hanım Olan Hizmetçi adlı intermezzo'sundan Uberto ile Serpina'nın reçitatif dialogu *ÖRNEK 62*'de verilmektedir.(56)

Pergolesi'nin sanatta büyüklük taslamayı reddeden, içten, yalın ve hafif müziği, özellikle sonatlarında kazandığı melodik incelikle ileri çağların klasisizmine, hatta romantizmine ipucu veren bir anlayışı temsil eder.

PİANOFORTE

Tarihin en önemli keman yapım ustalarından Antonio Stradivari 1737'de öldüğü zaman yüz yaşına yakındı ve yılda birkaç keman yapmış olsa, bu hesapça dünyaya yüzlerce "Stradivari keman" bırakmıştır. Ancak bu üstün kemanlar doğaldır ki sayısal açıdan değil, nitelik açısından değerlendirilmelidir. İtalya'nın Cremona kentinde keman yapımını sürdüren Carlo Bergonzi (doğumu bilinmiyor, ölüm tarihi 1747) ve Giuseppe Antonio Guarneri (1687-1748), bu sanatı doruğa çıkartmışlardır. Çalgıbilimin çağımızdaki uzmanlarından Sachs, kemanın uğradığı değişiklikleri şöyle anlatır:

"Yüksek pozisyonlarda daha kolaylıkla çalabilmek için saplar dörtte bir pus kadar uzatıldı. Demek ki, incelerde kolaylık elde etmek için el biraz daha yukarıya getirilmiş oluyordu. Bundan başka, dokunağın (klavyenin) bir yanına biraz daha yatıklık verilmiş, eşiğin bir yanı biraz daha yukarı kaldırılmıştı. Bir de (tellerin de değiştirilmesi bir yana), Sol telinin altında bulunan, göğsün direncini artırmaya yarayan bas balkonu, yükselmiş olan La teli yüzünden kısa ve zayıf bulunmuş, daha uzatılmış ve kalınlaştırılmıştır."(57)

Çalgılarda asıl gelişim, çembalo'nun piyanoya dönüşmesiyle gerçekleşmiştir. Bilindiği gibi, çembalo, tuşlara yumuşak veya sert de dokunulsa, aynı gürlükte ses veriyordu. 18. Yüzyıla gelindiğinde, daha iyi müzik yapmanın yolları araştırılmış ve klavye müziğinde yumuşak basıldığı zaman hafif ses, güçlü basıldığında yüksek hacımlı ses elde etme gereksinimi doğmuştur.

1709'da İtalya'nın Floransa kentinde Bartolomeo Cristofori, *gravicembalo col pian e forte,* kısaltılmış adıyla *pianoforte,* ya da *fortepiano* yapmayı başarmıştır.

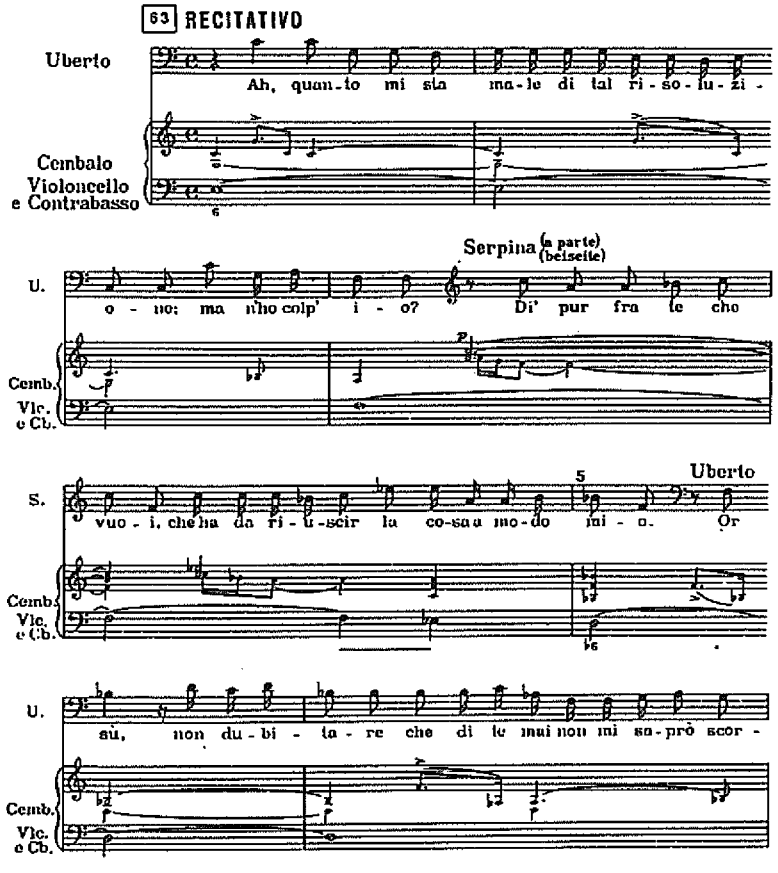
Cristofori'nin bu icadı üzerinde durmadan önce, piyano'nun atası olan klavyeli çalgıların gelişimini özetleyelim:(*)

(55) Sachs, a.g.y. sayfa 182.
(56) Claude Palisca, a.g.y. 2. cilt sayfa 156.
(57) Sachs, a.g.y. sayfa 185.
(*) Mithat Fenmen, Piyanistin Kitabı, Ankara 1947. (Dili sadeleştirilerek derlenmiştir.)

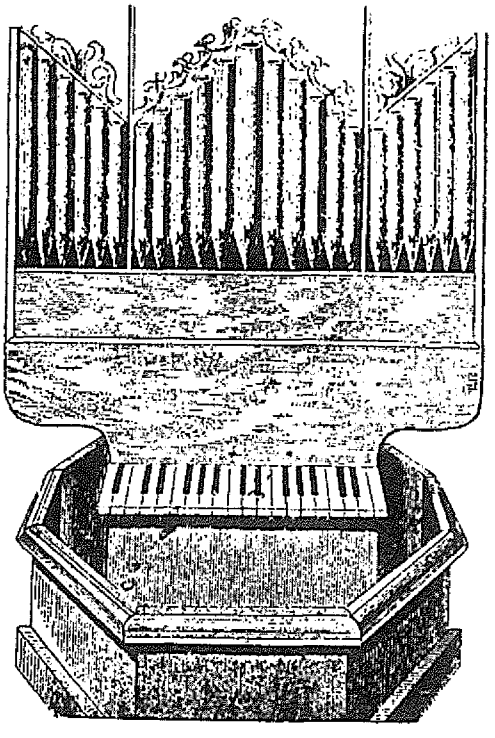
ÖRNEK 62

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710–36)

La serva padrona (1733): *Ah quanto mi sa male—Son imbrogliato io*

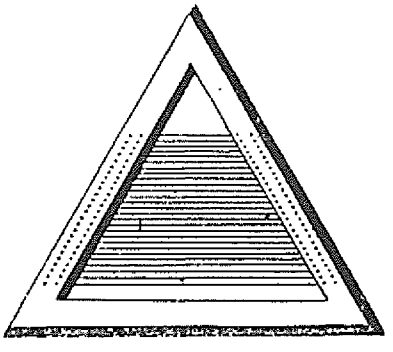


ÖRNEK 63



Organum

PİYANONUN
ECDADI



Psalterion



Tympanon

12. Yüzyılda Asya'dan Avrupa'ya iki müzik aleti geldi: Timpanon ve Psalterion. Timpanon, üzerine teller gerilmiş bir tahta kutudan ibaretti. Bu aleti çalan, iki eline birer tahta çomak alır ve bu çomaklarla aletin tellerine vurarak ses çıkartırdı. Geleneksel çalgılarımızdan *santur* ile çigan orkestralarında kullanılan *çembal*, timpanon'un bugün kullanılan gelişmiş biçimleridir.

Psalterion, üzerine teller gerilmiş üç köşe bir tahta kutuydu. Çalınışı timpanon'a benzemeyip göğüse dayayarak ve telleri parmakla mızraplayarak yapılırdı. Günümüzde psalterion aletinin gelişmiş biçimini geleneksel çalgılarımızdan *kanun*'da görüyoruz.

Bu iki çalgı, Avrupa'da 15. yüzyılda birer mekanizma eklenerek geliştirilmişti. Mekanizma, çalgı arasında bir araç rolü oynuyordu: Yani insan eli artık doğrudan doğruya tele değmiyor, telleri bu mekanizma aracılığıyla titretiyordu.

Mekanizma sayesinde bu aletlerin çalınması kolaylaşmıştı. Çalgının telleri sayısında tuş yapılmış, bu tuşların hepsine birden de *Klavye* adı verilmişti. Ancak, klavyenin ilkel biçimini M.Ö. 200 yıl önce, *organum* aletinde görüyoruz. Klavye 15. yüzyıla kadar bu dinsel çalgının tekelindeydi. Organum, psalterion ve timpanon, *ÖRNEK 63*'de verilmektedir.(58)

Klavyenin ve mekanizmanın eklenmesiyle gelişen timpanon ve psalterion yeni birer çalgı oldular. Timpanon'un yeni adı *klavikord, psalterion*'unki *epinet* oldu.

Klavikord'da mekanizmanın özelliği, tuşların çalgı içindeki bitimlerine, dikine tutturulmuş bir bakır çubuktu. Bu bakır çubuk, tuşa basıldığı zaman tele vurarak ses çıkartmaktaydı. Ancak çubuğun tele vurması sırasında, tel eşit olmayan iki kısma bölünüyordu. Her iki tel kısmının aynı zamanda titreşmesine engel olmak için, kısa olanı üzerine ses söndürücü çuha iniyordu. Böylece her telden temiz bir ses elde etmek olanağı doğdu. Tuşa basıldığı sürece ses uzar, parmak tuştan kaldırıldığı anda, ikinci bir çuha telin uzun kısmı üzerine inerek titreşimi söndürürdü. *ÖRNEK 64*.(59)

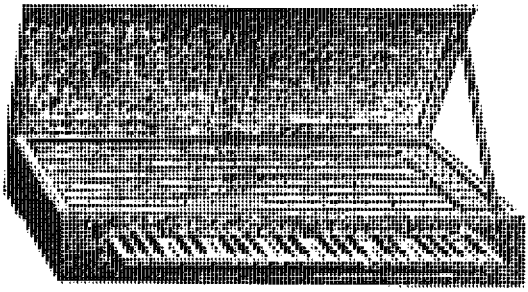
Epinet adlı çalgıyı Spinetti adında bir Venedik'li, psalterion'a klavye ve mekanizma ekleyerek oluşturmuştur. Tuşların ucunda, klavikord'daki bakır çubuklar yerine, dik bir tahta çubuk ve bu çubuğun yan tarafına tutturulmuş, genelde kuştüyünden bir mızrap bulunuyordu. Tuşa basılınca tahta çubuk yukarı kalkarak mızrap tele dokunuyor ve ses çıkartıyordu.

Epinet'in ses genişliği iki oktavı aşmıyordu. Bu çalgı, dönemin başlıca eşlik çalgısıydı; aynı zamanda da orkestrada kullanılan ilk klavyeli çalgıdır. 16. yüzyılda İngiltere'de rağbet gören *virginal* ise, epinet'in bir çeşitidir. Virginal için müzik tarihinde *virginal edebiyatı* diye anılan besteler yazılmış ve Kraliçe Elizabeth döneminde bu aleti çalmak moda olmuştu. Virginal, biçim bakımından, tahtadan yapılma üç köşe, küçük bir portatif kutuydu *ÖRNEK 64*.(60)

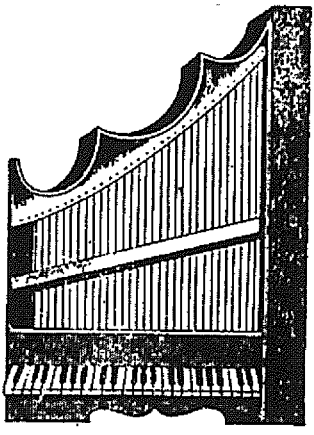
Gerek klavikord, gerekse epinet, güçlü ve dolgun ses çıkartamıyordu: Konuşma sırasında sesleri duyulmuyordu. Daha güçlü ses elde etmek amacıyla bu çalgılarda bazı değişiklikler yapmak zorunluluğu doğmuş ve 16. yüzyılda her nota için bir yerine iki tel denenmişti. Bu *ikişer tel*, ya aynı ses üzerine, ya da oktav aralıkla düzenleniyordu. Bu değişiklikten pek yarar görmediyse de, epinetin sesi biraz dolgunlaştı. Sonuçta bu ikinci çalgıya ilgi arttı. Epinet, bu son değişikler dolayısıyla

(58) Mithat Fenmen, Piyanistin Kitabı, Ankara 1947, sayfa 2.
(59) Mithat Fenmen, a.g.y. sayfa 4.
(60) Mithat Fenmen, a.g.y. sayfa 4.
(61) Mithat Fenmen, a.g.y. sayfa 4.

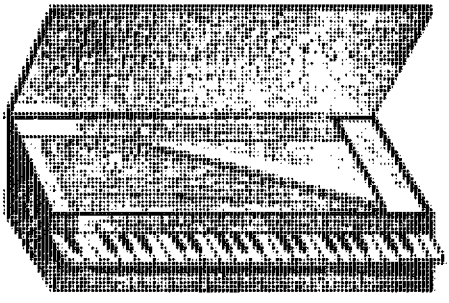
ÖRNEK 64



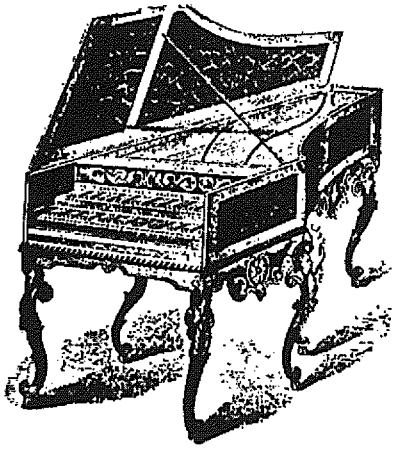
Klavikord



Klavisiterion



Epinet



İki klavyeli - Klavsen

biçimsel bir büyümeyle klavsen adını almıştır. *ÖRNEK 64.*(61) Klavsenin mekanizması epinetin aynıdır. Ancak her nota için üçer tel titreşmekteydi. Bu tellerin ikisi aynı ses üzerine, üçüncüsü ise bir oktav pes olarak düzenlenirdi. Tuşa basılınca tellerin üçü birden mızraplanarak oldukça güçlü ve dolgun bir ses çıkardı. Hafif ses elde etmek için bir mekanizma kolu kullanılırdı. Bu kol çekildiği zaman tuşların sonundaki mızrap yalnız iki tele değiyordu. Ancak aleti çalarken her iki el çalıştığı için bu mekanizma kolunu kullanmak zordu. Bu zorluğu önlemek üzere *iki klavyeli-klavsen* icadedildi. Bu yeni klavsende üst klavyenin her tuşu iki teli, alt klavyenin tuşları ise üç teli birden mızraplıyordu. Üst klavye hafif sesler için, alt klavye güçlü sesler için kullanılıyordu.

Klavsen 17. yüzyıl sonlarına doğru ilgi gördü ve orkestralarda yer almaya başladı. Epinet ise o tarihlerde yavaş yavaş ortadan kayboldu. Sonunda klavsen de bir yüzyıl daha yaşadıktan sonra, yerini daha gelişkin bir çalgı olan piyanoya bırakmıştır.

Floransa'lı Cristofori'nin *piano e forte* (yani üzerinde hem hafif hem kuvvetli çalınabilir) klavyeli çalgısının aynı adı alması doğaldı. Piyanonun sesleri, meşin kaplı küçük çekiçlerin tuşlar aracılığıyla harekete getirilerek tellere vurmasıyla elde ediliyordu. Demek ki piyanonun mekanizması, sesler sayısında küçük çekiçler, o çekici harekete getiren manivelalar ve bir de tellerin titreşimini söndüren "ses söndürücü çuha"dan oluşuyordu.

Çekiçli mekanizmayı Cristofori'den önce iki kişi bulduğunu iddia etmiştir. Biri, Marius adlı Fransız klavsen yapımcısıydı. 1716'da "clavecin à maillet" (çekiçli klavsen) adını taktığı dört mekanizma modelini Paris Akademisi'ne sunmuştur.

Burada okurların bir noktaya dikkatini çekmek istiyoruz: 17. ve 18. yüzyıl klavyeli çalgıları arasında sıkça adı geçen "Çembalo", klavsenin İtalyancasıdır. Terim karışıklığına yer vermemek amacıyla klavsenin batı dillerindeki karşılıklarını belirtelim:

Clavecin (Fr.). *Harpsicord, Harmonium* (İng.), *Cembalo (İt.),* Cembalo (Alm.)

Piyano ise başlıca batı dillerinde şu terimlerle söylenir:

Piano (Fr.), *Piano* (İng.), *Pianoforte* (İt.), *Klavier* (Alm.)

Almanya'da org yapımcısı Silbermann 1726'da iki piyano yaparak Cristofori'nin icat ettiği mekanizmayı kullanmaya başlamıştı. Silbermann, piyanolarını J.S. Bach'a göstermiş, besteci bu çalgıların ince seslerinin zayıflığından ve tuşlarının sertliğinden şikayet etmişti. Ancak Silbermann, çalışmalarını sürdürerek Bach'ın bu konudaki isteklerini karşılamayı başarmıştır.

İlk piyanolar kuyrukluydu. Ünlü org yapımcısı Frederici, dört köşe piyanoyu icadetti. Zumpe adlı bir Alman yapımcısı da dört köşe piyanoyu (günümüzdeki duvar piyanolarının ilk modeli) Londra'da imal ederek İngiltere'ye yaydı.

1762'de Christian Bach Londra'ya geldiğinde, klavsen ustalarının artık piyano yapmaya başladığını görmüştü. Backers adlı Hollandalı bir usta, Christofori'nin mekanizmasını geliştirerek (Tuşun sonuna ayarlanabilen bir vida ekleyerek) "İngiliz mekanizması"nı icadetti. Broadwood adlı bir İngiliz ustası da kendi adını verdiği piyano markasında bu mekanizmayı kullanmıştır.

1770 Yılına kadar piyano için eser yazılmamasının nedeni, piyano sesinin klavsene göre cılız ve tuşlarının sertliğiydi. Piyano için ilk eser veren besteci Muzio Clementi'dir. 1773'de henüz 18 yaşındayken piyano için üç sonat yazmıştır.

Klavsen ile piyano arasındaki rekabet 1775'e kadar sürmüş ve klavsen tercih edilmişti. Ancak C.Bach, Schroter ve Clementi'nin klavsen yerine piyanoyu kullanmaları, piyano yapımcılarını cesaretlendirmiştir.

Broadwood 1783'de piyanoya iki pedal eklemiştir. Pedallardan birine basıldığı zaman ses söndürücü çuhalar tamamen kalkıyor, öteki pedal kullanıldığında tellerin titreşimini söndüren bir çuha yapışıyordu.

Viyana'lı yapım ustalarından Stein, yeni bir mekanizma çeşiti kullanmaya başlamıştı. 1777'de Mozart bunlardan birini görmüş ve babasına yazdığı mektupta bu piyanoların üstünlüğünü anlatmıştı.

Erard 1777'de ilk Fransız dört köşe piyanosunu yapmayı başardı. Fransız Devriminde Londra'ya kaçıp 1796'da yeniden Paris'e dönen Erard, bu kez org yapımına önem verdiği için piyano üretimini sürdürmemişti.

Piyano yapımcılarını düşündüren başka bir sorun da gergin telleri taşıyabilecek bir kasnağın (şase'nin) sağlamlığıydı. Özelikle kalın tellerin gerilimi kasnak üzerinde yüksek bir basınç yarattığından, tahta yerine çelik şaşe kullanılması uygun görülmüş ve 1788'den başlayarak çelik şase yeğlenmiştir.

1808'de Erard "çift maşalı" mekanizmayı icadetti. Piyano yapımında büyük bir evrim olan bu mekanizmayı yeğeni Pierre Erard geliştirerek 1821'de "tekrarlı mekanizma"yı oluşturdu. Günümüz kuyruklu piyanolarında kullanılan mekanizma böylece başlatılmış oldu.

Tekrarlı mekanizmanın icadı, Hummel ve Liszt gibi birçok piyanistin yeni piyanolara ilgi göstermesini getirmiştir. Almanya'da Blüthner, Paris'te Pleyel ve Herz, Londra'da Collard ve Soutwell, New York'ta Steinway piyano fabrikaları hep "tekrarlı mekanizma"yı bazı değişikliklerle kullanmaya başlamışlardır.

20. Yüzyılda piyanonun çeşitli parçaları laboratuvarlarda incelenerek geliştirilmiş ve günümüzün kusursuz çalgıları oluşturulmuştur.

Modern piyanonun ses genişliği kalın La'dan ince Do'ya kadar yedi oktav ve bir minör üçlü'dür. Ancak klasik piyano edebiyatını seslendirmeye altı buçuk oktav yetmektedir.

Modern bir piyanonun tuşları piyanisti yoracak kadar ne sert, ne de parmakları dayanaksız bırakacak kadar yumuşak olmalıdır. Steinway piyanolarında bulunan sesleri uzatmaya yarayan üçüncü pedal 1862'de Montal adlı bir Fransız tarafından eklenmiştir.

Sonuç olarak piyano, klasisizmden başlayıp günümüze değin bütün müzik çığırlarının gözde çalgısı olarak hem "solo çalgı" özelliği, hem oda müziği ve orkestradaki yeriyle parlak tını olanaklarını insanlığa sunan *"evrensel çalgı"* niteliğini kanıtlamıştır.

ORG VE ÖTEKİ ÇALGILARIN GELİŞİMİ

Almanya'da org yapımcısı Silbermann, orgun seslerini ve tınısını, kulak tırmalayıcı halinden çıkartmış ve bu geleneksel çalgıyı geliştirmiştir. "Freiberg'li Gottfried Silbermann ve yardımcıları orgun parlak renklerini yumuşatmışlar, bunlara bir belirlilik, bir gümüş parıltısı vermişlerdi: "Gelişimde önem kazanan nokta, cırlak sesli 4 ve 16 ayaklık dizilerden, görkemli sekiz ayaklılara, koyu renkli birleşimlerden açık renklilere, kulak tırmalayıcı kamışlardan, tatlı, yumuşak kamışlara doğru kayıyordu."(62)

(62) Sachs, a.g.y. sayfa 185.

18. Yüzyılın ilk yarısında keman ailesi gelişirken, düz flüt (blok flüt) gerilemiş ve yerine yan flüt çıkmıştır. "Fransızlar düz flütü çoktan bırakmışlar, yan flüt için ilk değerli besteleri Michel Blavet'nin (1700-1768) sonatlarıyla vermişlerdi.

Zamanla lavta'nın da sonu gelmişti. Bu çalgının bakımı ve çalması zordu. Yüzyıl önce Dowland, bu çalgı için 'taşınabilir çalgılar arasında en yaygını olmakla birlikte, düzen tutturulması en zor; doğaya uygun parmak kullanılması en güç çalgılardan biridir' demişti. Bach'ın arkadaşlarından Johann Mattheson da 'seksen yaşında bir çalgıcı, altmış yılını bu çalgıyı düzenlemekle geçirir' demişti. Pek karışık olmayan şarkılara, daha kolay olan gitar ile lavta kadar iyi eşlik edilebiliyordu. Daha gelişkin solo parçalar için de klavikordlar, çembalolar ve piyanolar çok daha uygun düşüyordu. 1750'lerden kısa bir süre sonra bas ortadan kalkınca, lavta varlık nedenini yitirdi, yok oldu.

LA sesi, bugüne göre daha düşüktü: 1720 ile 1730 arasında İtalya'da 395-404 arasındaydı. Bugünkü 440 titreşimle karşılaştırınca 187-148 gibi bir ayrılık vardır ki, bir perdenin dörtte üçü demektir. Almanya'daki La biraz daha yüksekti; Bach'ın çağına ve yaşadığı yere yakın iki orgun La'sı, 415-420 arasındaydı. Ayrılık 102 ya da 81 eder ki, aşağı yukarı yarım perde demektir."(63)

Çalgıların gelişimi, özellikle mekanizmaların icadı, sanayileşmenin sonuçlarıdır. Bu dönüşüm, "sanayici"lerin ya da Fransız Devrimi çağının adıyla burjuvazi'nin, soylular sınıfının yerini alması anlamına gelir. Soyluların beğenisi ve düşünce yöntemleri çağı artık kapanmış, felsefede, bilimde, sanat teorisi ve teknolojisinde yeni araştırmalar, yeni buluşlar birbirini kovalamaya başlamıştı.

Müziğe de yansıyan bu gelişim, iki yönde ilerlemiştir: Bestecilikte, seslendirmede ve ayrıca teoride yenilik.

Çalgıların gelişiminden kaynaklanan "daha gelişkin olanaklarla müzik yapma" özlemi, orkestralarda da kendini göstermiştir. Önderliğini Johann Stamitz'in yaptığı Mannheim'deki orkestral gelişim XIX. Bölüm'de ele alınacaktır. Müziğe ilişkin düşünce üretimi ise, yayınlanmaya başlayan müzik dergilerinde ve "müzik eleştirisi"ni meslek edinen "eleştirmen"lerde somutlaşmıştır.

(63) Sachs, a.g.y. sayfa 186.

XIX. BÖLÜM

KLASİSİZM: DOĞA, YALINLIK, TUTKU
(1750 - 1791)

TARİH

1747 Johann Stamitz'in Mannheim'da senfoni hareketini başlatması.
1748 Emmanuel Kant'ın *Aydınlanma Nedir?* yapıtının yayınlanması.
1751 Rousseau'nun da katıldığı *Fransız Ansiklopedisi*'nin yayınlanmaya başlaması.
1752 "Oyuncular Savaşı" ve Rousseau'nun *Köyün Falcısı* hafif operası.
1755 Haydn'ın ilk *Dörtlü*'leri.
1756 Leopold Mozart'ın *Keman Çalma Metodu* ve W.A. Mozart'ın doğumu.
1759 Voltaire'in *Candide*'i.
1761 Haydn'ın Prens Esterhazy'nin sarayına müzikçi olarak getirilmesi.
1762 Gluck'un *Orfeo ile Euridice* operasının sahnelenmesi.
1768 J. Christian Bach'ın piyano resitali. (Dinleyicinin piyanoyu tanıması).
1770 Mozart'ın ilk yaylılar dörtlüsü.
Beethoven'in doğumu.
Clementi'nin ilk piyano sonatlarını bestelemesi.
1774 Goethe'nin *Erwin ile Elmira*'sı.
1775 Amerikan Devrimi (1783'e kadar).
1776 J. Hawkins ve Charles Burney'nin *Genel Müzik Tarihi*.
1778 Milano'da *La Scala* Operaevi'nin açılışı.
1779 C.P. Emmanuel Bach'ın *Müzikçiler ve Müzikseverler İçin Sonatlar*'ı.
1781 E. Kant'ın *Saf Aklın Kritiği* adlı felsefe kitabının yayınlanması.
Haydn'ın "yeni ve özel" *Jungfern Dörtlüsü*.
1785 Mozart'ın *"Haydn Dörtlüleri"*.
1787 Leopold Mozart'ın ölümü.
W. Amadeus Mozart'ın *Don Juan* operası.
Christoph Koch'un *Kompozisyona Giriş Denemesi*.
1789 Fransız Devrimi (1794'e kadar).
1791 Mozart'ın ölümü.
Haydn'ın ilk *Londra Senfonileri*.
1798 J. Louis David'in *Marat'nın öldürülmesi* tablosu.
1799 Beethoven'in *1. Senfonisi*.
1800 Haydn'ın *Mevsimler* oratoryosu.

AYDINLANMA ÇAĞI

İnsanlık tarihinde toplumsal yaşamı düzenleyen değerler, gün gelip yetersizleşerek canlılığını yitirince, *yeni bir düzen*'e kılavuzluk edecek düşünceler aranır. 18. Yüzyılın ikinci yarısı, işte bu yeni düzen özlemini temsil eder. Bu döneme "Aydınlanma Çağı" da denir.

Nedir "Aydınlanma"? Kim aydınlatılacaktır? Aydınlatılmak istenen nedir? Kuşkusuz ki, aydınlanmak isteyen *insanın kendisi,* aydınlatılması istenen şey de *insan hayatının anlam ve düzeni*'dir.

Yüzyılın sonlarına doğru patlayan Fransız Devrimi, yeni düşüncelerin toplumsal ve siyasal yaşama uygulanması gereğinden doğmuştur.

"Aydınlanma, insanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup, *kendi aklı, kendi görgüleri* ile yaşamını aydınlatmaya girişmesidir, diyebiliriz. Buna bir de Kant'ın klasikleşmiş tanımını ekleyelim: Kant, *Aydınlanma Nedir?* adlı yapıtında (1748) şu tanımı getirir: 'Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin-olmayış durumundan kurtulup aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır.' Ona göre, insan bu duruma aklın kendisi yüzünden değil, onu kullanmaması yüzünden düşmüştür; çünkü insan şimdiye kadar aklını kendi başına kullanamamış, hep başkalarının kılavuzluğunu aramıştır. Şimdi, *aklını kendin kullanmak cesaretini göster!* sözü, bundan böyle parola olmalıdır."(1)

Doğa bilimlerindeki gelişmeler, Laplace'ın gök mekaniğini aydınlatması, fiziğin, ısı ve elektrik üstüne araştırmalarla büyük gelişmeler kaydetmesi, kimya'nın Lavasier ile gerçek bir bilim halini alması, Dr. Jeenner'in aşıyı, Fahrenheit'in termometreyi bulması, doğanın yapısını doğru kavramış olan insanın doğa karşısındaki egemenlik güdüsünü sürükleyen örneklerdendir. "Şimdi yapılacak şey, doğa karşısında başarı kazanan aynı aklı *kültür dünyası*'na uygulamak, doğa bilimleri paralelinde *kültür bilimleri*'ni de kurmak, kültür dünyasını akılla aydınlatıp ona akılla egemen olmaktır. İşte 18. yüzyıla *Aydınlanma Çağı* adını verdiren bu düşüncedir, bu inançtır; bu inancı gerçekleştirmeye, onu kültürün *bütün* alanlarında yürütmeye girişmesidir."(2)

Böylece, yüzyılın ilk yarısında egemen olan saray kültüründen, soyluların beğeni anlayışını temsil eden Rokoko stilinden kopulmuştur. 18. Yüzyılın sonlarında Avrupa'da egemen olan sanat anlayışı burjuva sanatıdır. "Orta sınıf içinde sonraları biri ilerici, öteki tutucu olmak üzere iki farklı akım oluşacak, ancak soyluların ve sarayın amaç ve isteklerine uyacak bir sanat da tarihe karışacaktır."(3)

Kültürel ve sanatsal değerleri artık burjuvazinin belirlediği dönem yaşanacaktır: "Sanat ve kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan diğerine bu denli kesin bir biçimde geçmesi ender rastlanan bir olaydır. Orta sınıf tamamiyle soyluların yerini almış ve süslemeciliğin yerini alan *ifadeciliği* yeğleyen beğeni farkı şimdiye kadar bu denli belirgin olmamıştır."(4)

Sonuçta, Barok-Rokoko geleneğine karşı güçlü bir muhalefet belirmiş, çok kısa bir süre öncesine kadar göklere çıkartılan bu incelikli sanat anlayışı, saray geleneği ile örtüştüğü için saldırıya uğramıştır:

(1) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, sayfa 326.
(2) Macit Gökberk, a.g.y. sayfa 327, 328.
(3) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 21, 22.
(4) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 18.

"Johann Sebastian Bach ve ondan sonra gelenler arasındaki sert çatışma, genç kuşağın Bach'ın modası geçmiş olan füg türü ile saygısızca alay etmesi; geç Barok devrinin geleneksel ve görkemli üslubundan, erken romantiklerin sade ve içten üslubuna geçildiğini gösterir.

Sadece Bach değil, o çağın tüm müziği, diğer sanatların standartları ile ölçülmüş ve tutucu müzik olarak nitelendirilmiştir. Bach'tan hemen sonra gelenler, onun üslubunun skolastik olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu üslup, her ne kadar derinden duyulsa da, anlatımın heyecansal derinliği dinleyiciyi ne denli büyülese de, Bach'ın kompozisyonlarındaki sert, eğilmez form anlayışı; arılaştırılmış, teknik nitelikli kontrpuan; nihayet kişisel olmayan geleneksel ifade tarzı, sadeliği, içtenliği ve doğrudanlığı sanatın amacı olarak kabul eden yeni öznel (sübjektif) eğilime, eskimiş, modası geçmiş müzik olarak görünmüştür. Yeni kuşak için en önemli nokta, yapıttaki tüm devinime eşit oranlarda yayılmış sürekli bir duygu yerine, heyecan akımlarının yavaş yavaş yoğunlaşarak bir çözüm ya da çatışmadan oluşan doruk noktasına doğru ilerleyen tek bir süreç halinde ifade bulmasıdır."(5)

Yeni kuşağın bu atılımcı ve "eskiyi silen" sanat anlayışı şöyle açıklanabilir: "J.S. Bach öldüğü zaman, bütün sanat dallarında yeni akımlar olgunluğa ermişti. Büyük sanatçılar sanattan söz açtılar mı, kullandıkları sözcüklerin çoğu, *doğa, yalınlık, tutku* gibi sözlerdi. Bu bayrak sözcükler herkesin ağzında, ressamların, mimarların, heykeltraşların sözlerinde, Paris'in önde gelen dergilerindeki eleştiri yazılarında, her yerde, drama bourgeois'larda (burjuva dramlarında) ve comédie larmoyante'lerde (ağlamaklı güldürülerde) boyna geçiyordu. Aynı sözleri bale ustası Noverre, cansız, katı olan eski baleyi yererken kullanmıştı. Yeniler, çıtkırıldım menuet'ye karşı valsi öne sürerlerken de bu terimlere dayanıyorlardı."(6)

Eleştirilerin acımasızlığına bakılırsa, akla şu soru gelir: Yeni kuşak insanlarının ve sanatçılarının duyguları, kendilerinden önceki kuşaktan daha derin ve yoğun muydu? Hayır; ancak yeniler, duygularını daha ciddiye almışlar, onları olduğundan daha önemli görmek istemişler ve bu nedenle de dramlaştırmışlardır. "Bu dramatize etme eğilimi, *Lied* ve *Sonat*'ın yeni, kendine yeten biçimleri ile; *füg*'ün eski, ardışık biçimleri; *passacaglia, chaconne ve taklitler, çeşitlemeler* üzerine kurulmuş diğer türler arasındaki en büyük ayrıcalıktı. Eski müzikteki izlenimler ölçülü ve kontrolluydu. Bunun nedeni de duygusal içeriğin tekdüze işlenmesiydi. Yeni müzik ise sürekli iniş çıkışlar, gerilim ve çözülümler, anlatım ve gelişimlerle insanı uyarır, heyecanlandırır, nerdeyse rahatsız eder. Besteci, sesleneceği yeni toplumun ilgisini çekmek için, eski topluma uygulanandan daha etkileyici yollara başvurması gerektiğinden, daha keskin etkiler yaratacak sonuçlara doğru yönelmiş olan *dramatik* ifade biçimini kullanmıştır. Dinleyicileri ile ilişkisini kaybetmekten korkan sanatçı, bestelerini sürekli olarak yinelenen dürtü ve uyarılar dizisi olarak geliştirmiş ve ifade gücü yüksek olan bir yoğunluktan, diğerine atlamıştır."(7)

Aslında, Fransız Devrimi, Rönesans'ta olduğu gibi, özellikle resim sanatında tarihsel tasvirlere ve kahramanlık konusunu işleyen tablolara duyulan ilginin olağanüstü bir hız kazandığı dönemi temsil eder. "Fransız devrimcileri, kendilerini dirilmiş Yunan'lılar ya da Roma'lılar saymayı seviyorlardı." (8) Bu eğilimin kayna-

(5) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 81. (Hauser, yukardaki cümleyi Emile Zola'nın "Doğalcı Romancılar" adlı kitabından alıntılamıştır: 1881, 2. basım, sayfa 129.)
(6) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 188.
(7) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 81.
(8) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, sayfa 382.

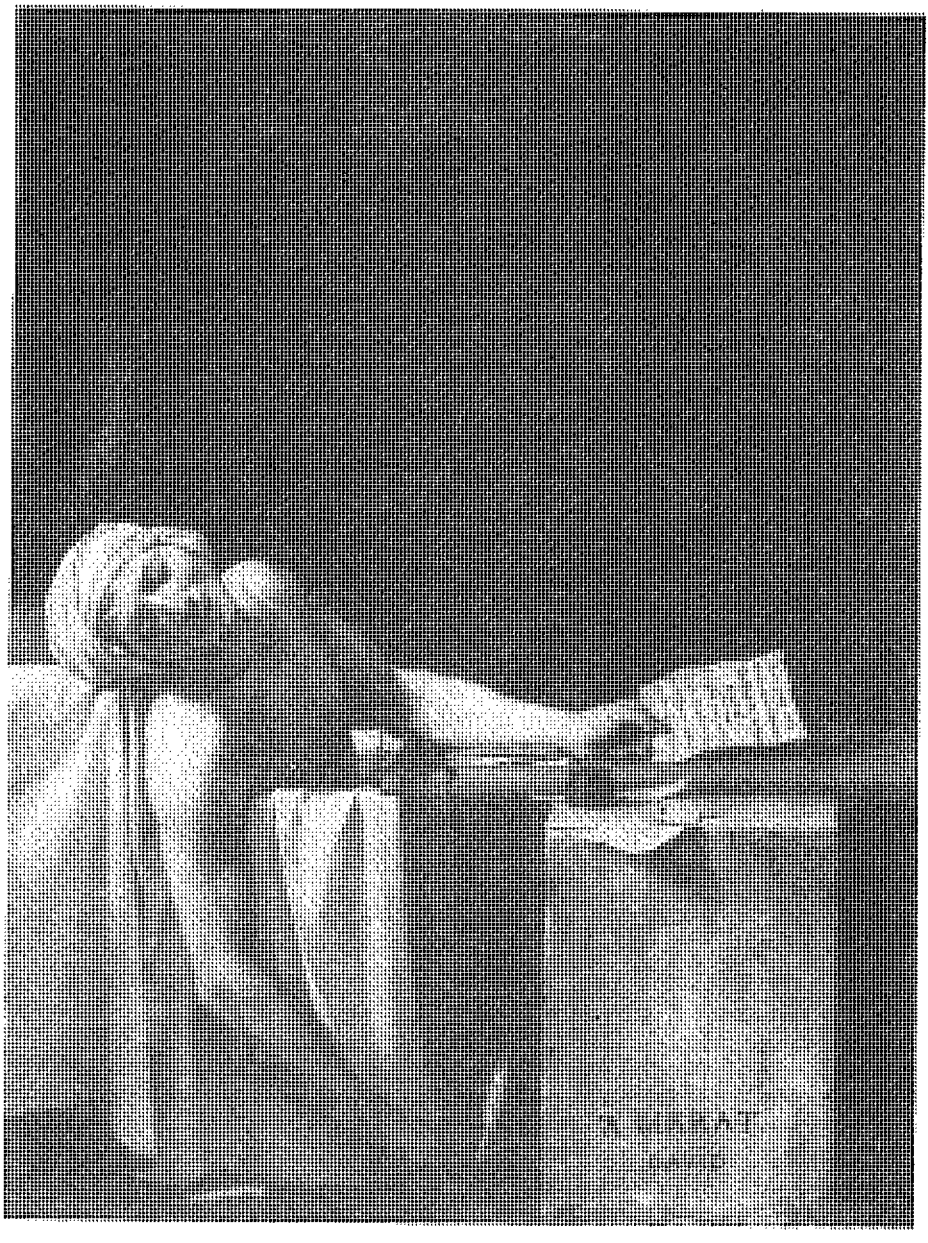
ğında, gücünü tarihsel köklerden alan bir devrimci coşkunun "klasikleşme" özlemi yatar. Resimde Klasik üslubun başlıca temsilcisi Jacques-Louis David'dir (1748-1825). "David, devrim hükümetinin resmî sanatçısıydı. Robespierre'in sahte başrahip giysileri içinde tören yönettiği *Üstün Varlık Bayramı* türünden propaganda geçitlerinin giysi ve dekorlarının yaratıcısıydı. Fransızlar kahramanlık çağında yaşadıkları duygusundaydılar ve o yılların olayları, ressam için, Yunan ve Roma tarihinin olayları kadar dikkate değer nitelikteydi. Devrimin yöneticilerinden olan Marat, gözü kararmış genç bir kadın tarafından banyoda öldürülünce, David, onu dava uğruna canını veren bir şehit olarak resmetti. *ÖRNEK 65.*(9) Saldırgan kadın bir dilekçeyle ulaşmıştı Marat'nın yanına. O da dilekçeyi imzalamak üzereyken öldürülmüştü. Durum, büyük ve görkemli bir tablo için elverişsiz gibi görünüyor, ama David, polis raporlarının gerçek ayrıntılarına sıkı sıkıya bağlı kalarak bu duruma bir kahramanlık havası vermeyi başarmıştır. David, Yunan-Roma sanatından, vücutlara soyluluk ve güzellik veren kas ve sinir oylumlamasını öğrenmişti. Yine klasik sanattan, temel etkiye gerekli olmayan ayrıntıları ayıklamasını ve yalınlığı aramayı öğrenmişti. Tabloda ne çeşit çeşit renk, ne de karışık bir perspektif var."(10)

Bu sözleri müzik planına şöyle aktarabiliriz: David, Barok ve Rokoko'nun ayrıntılardan oluşan süslemeciliğine yer vermemiş, kontrpuanı kullanmaktan kaçınmış, kesin uygularla yalın ve kesin bir form çerçevesinde çalışarak söylemek istediği ana temayı karışıklığa meydan vermeden dile getirmiştir. Hauser'in yukardaki saptamasını burada yineleyebiliriz: "Besteci, sesleneceği yeni toplumun ilgisini çekmek için etkileyici yollara başvurması gerektiğinden, keskin etkiler yaratacak dramatik ifade biçimini kullanmıştır. Dinleyicileri ile ilişkisini kaybetmekten korkan sanatçı...."

Bu son sözcükler, "dinleyicileriyle ilişkisini kaybetmekten korkan sanatçı", ne anlama geliyordu? Kimdi bestecinin dinleyicileri? Kimleri kaybedecekti? Kralları, prensleri, kontları, kilise çevresini, kent meclisini mi? Sanatın bu eski koruyucuları, şimdi sanatsal beğeniye egemen değildiler. Onların yerine, felsefede, edebiyatta, resimde ve müzikte, burjuva sanatını temsil eden bir orta sınıf vardı. Beğeniyi belirlediği gibi, müziği dinleyen de orta sınıftı. *Collegia musica*'dan sonra, kent konserleri düzenleyen çok sayıda dernek kurulmuştu. Bu konserlerle birlikte orta sınıfa özgü bir müzik yaşamı gelişiyordu. Konser dernekleri geniş salonlar kiralamaya, müzikçiler de sayısı giderek artan *dinleyicileri* için para karşılığında konserler vermeye başlamıştı. "Bu gelişim sonucu, aynı, gazete, dergi ve yayınevlerinin oluşturduğu edebiyat pazarına benzeyen bir müzik ürünleri pazarı oluşmuştu. Orta sınıf artık müziğin baş müşterisi durumuna gelmiş ve böylece müzik, bu sınıfın en çok tuttuğu sanat türü olmuştu. Bunun nedeni, müzik yoluyla heyecansal yaşamın, öteki sanat türlerinden çok daha rahatlıkla ifade edilebileceği kanısıdır. Müzik artık bir amaca hizmet etmek yerine, yalnızca duyguları ifade etmek için bestelendiğinden,sanatçı, belirli olaylar veya bir görevi yerine getirmek için bestelenmiş müzikten ve resmî görev olarak yapılmış bestelerden nefret ediyordu. Philipp Emmanuel Bach, daha şimdiden yalnız kendi zevki için bestelediği yapıtlarının en iyi ürünler olduğunu düşünmektedir. Bu durum, sanatçıda bir vicdan hesaplaşması ve bunalımın başlamasına yol açtı. Yeni gelişmeye başlayan öznelciliğin neden olduğu en çarpıcı çatışma örneği, Mozart'ın, patronu Salzburg Başpiskoposu'ndan uzaklaşmasıdır.

(9) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 383.
(10) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 382.

ÖRNEK 65



David: Marat'nın öldürülmesi

Resmî görevli müzikçiyle yaratıcı sanatçı; icracı ile besteci ve orkestrada çalan herhangi bir kimseyle orkestra şefi arasında belirgin farklılıklar, hatta zıtlıklar ortaya çıkmıştır. Bu gelişim olağanüstü bir hızla ilerlemiş, modern bestecinin en belirgin özelliği olan tek bir müzik aleti üzerinde bile tam egemenlik kuramaması, daha o zaman Haydn'da görülmeye başlamıştır.

Orta sınıftan oluşan konser toplumunun ortaya çıkması ile sanatsal etkilerin doğası gereği sanatçının toplumsal durumu değiştiği gibi, müzik yapıtları da yeni bir yön kazanmış, besteci, tüm yapıtları içinde, bireysel olanın özel bir anlamı bulunduğuna inanmıştır. Bir soylu ya da bir koruyucu için bestelenen müzik ile sanatçının yüzünü görmediği konser halkı için yazdığı yapıt arasında önemli farklar vardır: Ismarlanmış yapıt, bir tek kez dinlenmek için hazırlanmışken, konser müziği birkaç kez tekrarlanmak için yazılmıştır. Bu nedenle halk için yazılmış yapıtlara daha çok özen göstermek gerektiği gibi, titizlik ve oldukça büyük çaba gerektiren bir sunuş biçimi bulunmalıdır. Artık ısmarlanmış yapıtlar gibi çabucak unutulmaya terk edilmeyen besteler yazma olanağı doğduğundan, sanatçı *ölümsüz* yapıtlar yaratmaya başlar. Örneğin Haydn, bestelerine kendinden önce gelenlerden çok daha fazla dikkat göstermeye ve daha çok zaman ayırmaya başlamış, fakat yine de 100'den fazla senfoni yazmıştır. Mozart bunun ancak yarısını, Beethoven ise sadece 9 tane yazmıştır. Ismarlama olarak hazırlanmış nesnel yapıtlardan, kişisel anlatım olarak bestelenmiş yapıtlara geçiş, Mozart ile Beethoven'in arasındaki zaman süresinde gerçekleşmiştir. Zamanı daha kesin olarak saptamak gerekirse, bu geçiş, Beethoven'in olgunluk çağına ve Eroica'nın bestelenmesinin hemen öncesine rastlar. Bu sıralarda halk konserlerinin düzenlenme işi artık tam olarak gelişmiş, bu konserlerin tekrarlanmasına duyulan gereksinimle gerçekleşen müzik ticareti, bestecinin başlıca gelir kaynağı olmuştu. Beethoven'de, bundan böyle, ister uzun olsun ister kısa, bir yapıt, yeni bir düşüncenin ifadesi olduğu kadar, sanatçının gelişiminde yeni bir evreyi de oluşturmaktadır. Böyle bir gelişim Mozart için de söz konusudur, ama onun sanatsal gelişiminin yeni bir evresinde, her zaman yeni bir senfoninin önkoşulu bulunmaz. O, ancak gerektiği zaman ya da yeni bir fikir edindiğinde senfoni yazar, fakat yeni yazdığı yapıtın üslubu da daha önceki senfonisi hakkındaki düşüncelerinden tümüyle değişik ve tümüyle yenilik gösteren bir üslup değildir. Sanat ve hüner, Mozart'da henüz tam olarak birbirlerinden ayrılmamış olsalar bile, Beethoven'de tamamen ayrılmıştır. Resmin hüner gerektiren işçilikten yüzyıllar önce ayrılmış olmasına karşın, eşi olmayan, tekrar edilmesi olanaksız ve tümüyle bireysel olan sanat yapıtı, müzikte, resimde olduğundan çok daha yalın bir biçimde gerçekleşebilmektedir. Beethoven'in yaşadığı sırada, edebiyatta da sanatsal amaç, pratik amaçtan tümüyle kurtulmuş durumdaydı."(11)

Arnold Hauser'in yukarda verdiğimiz saptamaları gibi, kültürel olguların değerlendirilmesine yönelik araştırmalar, ele alınan dönemi genel çizgileriyle, egemen rengiyle sunmayı amaçlar. Ancak, tarihin hiç bir döneminde, düzenli biçimde sürüp giden bir kültürel akış söz konusu değildir. Evrim, bir ülkede hızlı, bir başkasında yavaş olabilir. Bazen evrimin durakladığı ve daha sonra yeniden canlandığı da görülebilir. Aynı dönem içinde, hatta aynı kuşak içinde, yönlerin çatallaşması da yaşanmıştır: İlerici bir akımın karşıtı olarak, tutucu bir akım varlığını sürdürebilir.

(11) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 83.

Hatta bir tutucu eğilim, karşıtlıktan doğan bir etkiyle daha da ifadeli bir karakter kazanabilir.

Tarihçi özeni, genel değerlendirmeye aykırı düşen, hesaba gelmeyen bu zıtlıkları da belirlemekle yükümlüdür.

GLUCK

Opera sanatında klasisizmin doğuşunu simgeleyen bestecilerden en önemlisi Christoph Willibald Gluck'tur (1714-1787). Doğa, yalınlık ve tutku, klasisizmin bu üç temel kavramı, Gluck'un yenilikçi anlayışında tam bir yetkinlikle kullanılmıştır.

Kralın avcılarından birinin oğlu olarak Almanya'nın Erasbach köyünde doğan besteci, çocukluğunu köy ortamında geçirmiş, 18 yaşındayken eğitim yapmak üzere Prag'a gitmiştir. Burada geçimini sağlamak amacıyla çalgıcılık ve kilise korolarında şarkıcılık yapmış, 1736'da Viyana'da yerleşmiştir. Bir yıl sonra Prens Melzi'nin koruyuculuğu altında ciddi bir müzik öğrenimi yapmak için Milano'ya gitmiş, dönemin ünlü bestecisi ve armoni öğretmeni Giovanni Battista Sammartini'den dersler alarak İtalyan stili besteciliği öğrenmiştir. Dört yıllık öğrenimden sonra ilk operası *Artasere*'yi besteleyen Gluck, bu eserin 1741 yılında sahnelenmesiyle büyük başarı kazanmıştır. Hemen ardından kendisine ısmarlanan *Demetrio, Demofonte, Tigrane, Sofonisba, Ipermestra* ve *Poro* adlı operaları yazarak ününü yaygınlaştırmıştır. 1745'de bestelediği *Ippolito*'nun olağanüstü başarısı üzerine Londra'ya davet edilmiş, daha sonra Almanya, Danimarka ve Avusturya'ya gitmiştir. "1747'de Pillnitz'deki Saksonya sarayında bir düğün şenliği dolayısıyla *Herkül ile Hebe'nin Düğünü* başlıklı serenadını sahneye koyduktan sonra Viyana'da *Semiramis* operasını (1848), Kopenhag'da *Tanrıların Yarışması* başlıklı şenlik operasını (1749) sunmuştur."(12) 1750'de evlenerek Viyana'ya yerleşen besteci, Fransızca operalar yazmaya başlamıştır. "1756'da *Antigone*'yi besteleyen Gluck, bu yapıtıyla Golden Spur nişanını almıştır."(13) Viyana evresinin en başarılı operası, 1762'de sahnelenen *Orfeo ile Euridike*'dir. "Beş yıl sonra 1767'de oynanan *Alkeste*'yi bastırırken, opera sanatı konusundaki inançlarını bir önsöz'de dile getirmiş, Fransızca operalarının Viyana'da kazandığı başarıdan yüreklenerek Fransa Elçiliğinde görevli olan Roullet'nin de şevklendirmesiyle Paris'te talihini denemeye karar vermiştir. Geleneksel İtalyan operasına bağlı olanlarla Gluck'un yeni Fransız operasından yana olanlar arasında başlayan tartışma gitgide kızışarak günün en önemli konusu haline gelmiştir. *Orfeo*'sunun Fransızca biçimi olağanüstü bir başarı kazandıktan sonra 1777'de sunulan *Armide* de büyük beğeni toplamıştır."(14) Birkaç yıl sonra yazdığı *Iphigenie en Tauride* operası (1779), bestecinin başyapıtı sayılır.

İphigenia'nın başarısından sonra Viyana'ya dönen Gluck, sağlığının bozulmasına karşın yaşamının son yıllarını koro ve orkestra için *De Profindis*'i bestelemekle geçirmiş ve 15 Kasım 1787'de Viyana'da ölmüştür.

Gluck'un opera besteciliği üç evrede ele alınabilir: İtalyan stili operalar yazdığı (1741-1746) dönemi; Londra gezisinden sonra başlayan 1748-1762 evresi; değerli bir opera söz yazarı olan Raniero Calzabigi'nin yapıtları üzerine bestelediği yeni

(12) Gültekin Oransay, Bağdatlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 121.
(13) A. Say, Müzik Ansiklopedisi, cilt 2, sayfa 546, "Gluck" maddesi.
(14) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 122.

opera anlayışını kapsayan 1762-1779 evresi.Bestecinin evrensel değeri, son evrede yazdığı operaların bu sanata getirdiği yeniliklerden gelir. "Şunu da belirtmek gerekir ki, Gluck bütün bu hareketlerde tek başına değildi. Parma'lı besteci Tommasso Traetta (1727-1779) aynı yolda 'Eski Yunanlıların o denli övdükleri o büyük sanatın tansıklarını' geri getirmeyi denemişti; operanın genel müdürü Kont Burazzo'nun Viyana'sında kapılar yeniliklere ardına kadar açıktı; bu yenileşme hareketlerinin ikinci vatanı Paris, İtalyan operasını zaten pek tutmazdı; operaseverlerden bir bölümünün Gluck yeniliklerine karşı İtalyan Piccini'yi öne sürmeleri geçici bir olaydır."(15)

Opera sanatında Gluck'un önüne klasisizmin yollarını asıl açan, ozan ve söz yazarı Raniero Calzabigi'dir (1714-1795). Bu yazara göre, opera 17. yüzyılın dram ideallerine dönmelidir. "Dram yeniden baş yeri almalı, müzik, salt müzik olarak sahnedeki oyunun akışına engel olmamalı, dramın dışında salt müzik olarak dikkati çekmemeliydi. 'Böylece' diyor Calzabigi, 'Gluck'a bütün *i passagi*'leri, *i ritornelli*'leri, *le cadenzi*'leri ve müziğe girmiş olan Gotik barbarlıkları bir kenara atmasını söyledim.' Bu öğütlerin önemini, ünlü şarkıcıların, Czerny alıştırmalarının kuruluğuna bile taş çıkartacak diziler ve trillerle opera ezgilerini ne denli bozduklarını yakından bilenler anlayabilir."(16)

Sachs, Calzabigi'nin öğütlerini Gluck'un benimsediğini, aynı ülkülere bağlandığını belirtirken, 1769'da basılan *Alceste* operasına bestecinin yazdığı önsözü bile, bu ozan ve söz yazarının kaleme almış olabileceğinden kuşkulanmaktadır. Önsöz'de şu görüşler yer alır:

"Müziği anlatım gücüyle ve konudaki durumları izlemekle şiire yardımcı kılmaya ve yerine oturtmaya, öte yandan işe yaramayan süslemelerle onu bozmasına, dramın akışını kesmesine engel olmaya çalıştım. Bir konuşmanın en alevli bir yerinde bir oyuncunun durup, yorucu bir ritornello ile oyunu bekletmesine, sesine uygun bir hece gelince sözünü yarıda kesmesine, uzun bir gösteriş bölümüyle güzel sesinin çevikliğini gereksiz bir yolda ortaya koymasına, ya da kadanstan sonra, soluk alabilmesi için orkestranın ona zaman kazandırmaya çalışması gibi şeylere karşı koymaya çalıştım."(17)

Kimin tarafından söylenirse söylensin, bu sözler Gluck'un operaya getirdiği yeniliklerin özetidir. Besteci, "doğal ve yalın" olmaktan kaynaklanan yeni opera anlayışını özellikle 1762 yılından sonra yazdığı yapıtlarında ortaya koymuştur.

107 Opera besteleyen Gluck'un en değerli yapıtlarından biri de *Don Juan* balesi için yazdığı müziktir. "Dönemin ünlü bale öğretmeni koreograf Jean-Georges Noverre'in doğallık anlayışını baleye getirerek bu alanda klasisizmin yolunu açmış olması ile Gluck'un bu yapıtı aynı döneme rastlar. Baleyi danslı-eğlenceli hafif bir sahne sanatı olmaktan çıkartıp pantomim sanatının katkısıyla güçlendiren ve gerçek bir sahne sanatı düzeyine yükselten Noverre'in amacı, dans düzenlemelerinden oluşan koreografiyi balenin temel gereci yapmaktı. Don Juan balesi Viyana'da 40 yıl boyunca sahnelenmiştir."(18)

Gluck'un Fransız stilindeki birkaç komik-opera'sı da üzerinde durmaya değer: *Aldatılan Kadı* (1761) ve *Umulmadık Karşılaşma* (1764), Viyana Sarayında temsil

(15) Sachs, a.g.y. sayfa 189.
(16) Sachs, a.g.y. sayfa 189.
(17) Sachs, a.g.y. sayfa 189.
(18) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2 München 1994, sayfa 423.

edilmiştir. Bu ikinci komik-opera Sachs'a göre, Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasının bir öncüsüdür: "Bu sevimli operaların varlığı da gösteriyor ki, prensler ve soylular bile, sahne kişilerinin erişilmeyecek büyüklüklerini aryalarla kasıla kasıla ortaya dökmelerine artık dayanamıyorlardı."(19)

John Hawkins ile birlikte ilk ciddi müzik tarihi çalışmasının yazarı olan Charles Burney, incelemeler yapmak üzere gittiği ülkelerin müziği hakkında yayınladığı gezi notlarında Gluck'un opera anlayışını şöyle tanımlamıştır:

"Kulağı okşamaktan çok, kafayı doyurmaya çalışıyor. Operanın içinden bir arya çıkarıp tek başına söylemenin büyük bir etkisi yok; eserleri bir halkalar zinciridir; bu zincirlerden ayrılmış tek bir halkanın kendi başına ne önemi olabilir?"(20)

OYUNCULARIN SAVAŞI (BOUFFONLAR SAVAŞI)

Pergolesi'nin *Hanım Olan Hizmetçi*'si 1752'de Paris'te sahnelendiğinde görülmemiş bir başarı kazanmıştı. Halk tabakalarının "hizmetçilikten gelen bir kişinin nasıl hanımefendi olduğu" merakını gidermek istemesinden değildi bu ilgi. Tek bölümlük bu sevimli ve kısa gülünçlü operacık, konunun akışıyla Pergolesi'nin değerli müziğinin nasıl içtenlikli bir bireşime ulaştığını sergiliyordu. Böyle olunca da, İtalyan *opera buffa*'larının sanatsal değeri irdelenmeye başlamış, Paris'in aydınları konuya önemle eğilerek değerlendirmelerini açıklamaya girmişlerdi. Giderek kızışan tartışmalar, Diderot, Holbach, Rameau, Fréron ve Rousseau gibi düşünür, yazar ve bestecilerin bu konuda saf tutmasını getirmişti: Bir yanda İtalyan komik operasını tutanlar, bir yanda Fransız opera stilinden yana olanlar. Üstelik Kral XV. Louis ile Kraliçe de karşıt görüşteydiler. Her temsil, günümüz futbol maçlarının trübin gösterilerine dönüşmüştü. Fransız stili taraftarları, Kralın locası çevresinde toplanıyor, "Kral köşesi" ile "kraliçe köşesi" taraftarları arasında alaylı, dokundurucu, hatta bazen espiye bulandırılmış sövgülü sözler atıştırılıyordu.

Hemen bütün müzik tarihi çalışmalarında yer alan bu ilginç tartışmaya Guerre des Bouffons (Oyuncular Savaşı) ya da (Palyaçolarla Savaş) denmiştir.

Olayın özünde şu vardır:

"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 dinlemesini sağlayan kısa bir ara-oyun'du. Ancak opera buffa'nın eğlendiriciliği, asıl operadan, ciddi operadan halkın daha çok hoşuna gidiyordu. İtalyan hafif operası bunun üzerine ciddi operadan ayrı olarak oynamaya başlamış, bağımsızlığa kavuşmuştu"(21)

Bu olgu, devrim hazırlığı içinde olan ve her konuya ciddiyetle eğilen Paris'li aydınları da doğal olarak ilgilendirmişti. Dönemin düşünür ve yazarlarından Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), İtalyan operasından yana amatör bir müzikçi olarak *Le Devin du village* (Köyün Falcısı) adlı (1752) bir komik opera yazmıştı. Bu yapıt, Sachs'a göre müziğiyle "çok hafif, beceriksiz, araştırmasız" olduğu kadar, konusuyla da koftur. Armoni yanlışlarıyla doludur. Belgesel değeri, Rousseau'nun böyle önemsiz bir komik opera bestelediğinin anımsanmasında kalır.

(19) Sachs, a.g.y. sayfa 190.
(20) Sachs, a.g.y. sayfa 189.
(21) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, dördüncü basım, İstanbul 1990, sayfa 59.

İtalyan operasına karşı tepkiler, daha sonra Gluck'un Paris'te sergilenen değerli operaları fırsatıyla da gündeme gelmiş, Gluck operasına karşı Napoli'li bir opera bestecisi olan Piccini'nin Paris'e yerleşerek sahnelediği yapıtlarının "seçenek" gibi gösterilmesiyle yeniden alevlenmiştir.

Niccolo Piccini (1728-1800), 139 opera bestelemiş yetenekli bir müzikçiydi. İtalyan opera geleneğinden geldiği için, Oransay'ın nitelemesiyle "tiyatro içgüdüsü sağlam olduğundan, dramsal içeriği bol cönkler seçerek" besteliyordu. Ezgileri taze, aryaları şan sanatına yatkın ve kulağa hoş gelen parçalardı. Ancak, Gluck ile yarışacak güçte değildi. Operaları gibi, küçük ve ince yapılı, yumuşak yaratılışlıydı. Gluck'a seçenek olarak gösterilmesi ve yarıştırılması, onun yapısına aykırıydı. Ayrıca, Gluck'un sanat anlayışına saygılıydı. Gluck öldükten sonra onun anısına konserler düzenlemek istemişti.

Bütün bu tartışmalar, deneyler, eleştiriler sonucunda, Fransız komik operası kimlik kazanmıştır. Rousseau'nun attığı amatör ilk adımdan sonra, Pierre-Alexandres Monsigny (1729-1817) ve Andre-Ernest-Modeste Gretry (1741-1813), bu alanda yetkin yapıtlar vermişlerdir. Roussea'nun *Köyün Falcısı*'ndan "Collette'in aryası" *ÖRNEK 66 A*'da, Monsigny'nin *Le déserteur* adlı yapıtından "Louise'nin aryası" *ÖRNEK 66 B*'de, Gretry'nin *Arslan Yürekli Rişar*'ından "Uvertür"ün ilk ölçüleri *ÖRNEK 66 C*'de verilmektedir.

İtalyan komik operası (opera buffa), yalnızca Pergolesi'nin ünlü intermezzo'su ile değil, genelde Napoli'de kaynaklanan geleneğin yeni yapıtlarıyla tarihteki yerini almıştır. Paris'e yerleşen Piccini'nin yapıtları bu olgunun küçük bir görünümüdür. Napoli opera-buffası, birçok değerli bestecinin yazdığı yüzlerce yapıtın bütünleşmesiyle gelenekselleşmiştir. Bu İtalyan bestecilerin önemlileri şöyle sıralanabilir:

Leonardo Vinci (1690-1730) *Lo cecato fauzo,* Napoli ağzıyla yazılmıştır.

Leonardo Leo (1694-1744) Napoli'li besteci.

Baldassare Galuppi (1706-1785), Venedikli besteci, Londra ve St. Petesburg'ta yapıtları sahnelenmiştir. Piccini ve Haydn'ın öncülü sayılır.

Niccolo Jommelli (1714-1774), Napoli'li besteci; 1753'den 1768'e kadar Stuttgart'ta çalışmıştır.

Giovanni Paisiello (1740-1816), Napoli'li besteci, *Sevil Berberi* adlı yapıtı 1782'de St. Petesburg'da başarı kazanmıştır. *ÖRNEK 66 D.*(22)

Pasquale Anfossi (1727-1797) Napoli'li besteci.

Domenico Cimarosa (1749-1801), Napoli'li besteci, Viyana'da yapıtları sahnelenmiştir.

FRANSA'DA MELODRAM

Rousseau, komik opera alanındaki *Köyün Falcısı* denemesinde olduğu gibi, "dramın geçirdiği çıkmaza başka bir yolla, pek başarı kazanamayan *melodrama* yoluyla bir çözüm bulmak istemiştir."(23) 1762'de yazdığı *Pygmalion,* bu türün ilk örneği sayılır.

(22) dtv-Atlas zur Musik: 66 A, B, C, D.
(23) Sachs, a.g.y. sayfa 191.

ÖRNEK 66



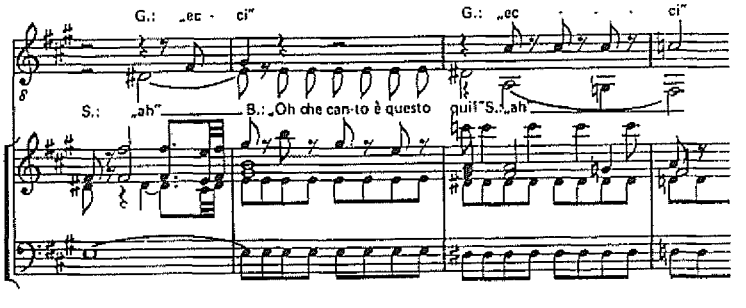
A J.J. Rousseau: "Le devin du village", Colette'in şarkısı



B Monsigny, "La déserteur", 1769



C Gretry: "Arslan Yürekli Richard"



D G. Paisiello: Il barbiere di Siviglia: 1782

Müzikçiliğin yanı sıra, Fransız Devrimi'ni hazırlayan aydın hareketinin önde gelen kültür adamlarından Rousseau'yu kısaca tanımakta yarar vardır. Çünkü o, klasisizme temel olan Aydınlanma düşüncesinin müziğe yansıması yollarını araştıran simgesel bir kişiliktir:

Devrimi duygu yönünden besleyip coşturan ve Yakınçağın kültür sorununu ilk ortaya koyan Rousseau'dur. Avrupa kültürü ilkin onun kişiliğinde, kendisini irdeleyerek ne olduğuna, neyi başarıp neyi başaramadığına bakmıştır. "Başka bir deyişle, Rönesans'tan beri hızla gelişen, 18. yüzyıl Aydınlanması'nın kendisiyle çok övündüğü yeniçağ kültürünün hesabını ilk yapan, bu kültürün bilançosunu ilk defa çıkaran Rousseau'dur."(24)

Fransız Aydınlanmasının başarılarından biri *Fransız Ansiklopedisi*'dir. 1751 Yılında yayınlanmayan başlayan ve dönemin ileri aydınlarının araştırma ve birikimlerini aktardığı bu ansiklopedi 1780'de tamamlanmıştır. 35 Ciltlik yapıt, felsefe, bilim ve sanatın temel bilgilerini Avrupa ölçüsünde yaymış, toplumsal sınıfların yaratıcı düşüncelerini birbirine tanıtmakla genel eğitime yol açmıştır. Ansiklopediyi yaratanlar arasında Voltaire, Rousseau, Holbach, d'Alembert ve Diderot vardır.

Avrupa kültürünün bilançosunu çıkarabilen Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Konuşma,İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı, Toplum Sözleşmesi, Emile ya da Eğitim Üzerine* gibi temel yapıtlarının yanı sıra, müziğe ilişkin makaleler yazmış, bir de *Müzik Sözlüğü* yayınlamıştır. Rousseau'nun bestelediği yapıtların zayıf olması önemli değildir; doğrultuyu görmesi ve uygulamış olması, çıkmazı ya da tıkanmayı gördüğü alanda hem teorik, hem de pratik ürünler vererek "gerçek aydın"a örnek oluşturması önemlidir.

Fransız melodramını örneklemesi de bu açıdan değerlendirilmelidir.

Melodram, "bugün anladığımız gibi, duygulu, tatlı gözyaşları döktüren bir tür gibi anlaşılmamalıdır. 18. Yüzyılın melodramı bunun tam tersi, tek oyunculu (monodrama) ya da iki oyunculu gerçek bir dramdı. Oyuncular (ikiden çok olmazdı) şarkı söylemezlerdi, çünkü doğallığa bunca bağlı bir çağda şarkı söylemek doğal sayılmıyordu. Eşlik eden orkestra ise yalnız müziğin verebileceği şeyleri, insanoğlunun sözleri ve davranışları altındaki gizli derinlikleri belirtecek çizgileri çizmekle yetiniyordu."(25)

Rousseau'dan yüreklenen "B. Georg Benda, Gotha Sarayı'nda 1775'de sahnelenen *Ariadne* ve 1775'de Leipzig'de oynanan *Medea* adlı melodramlarıyla başarı kazanmıştır."(26)

"Bu ilk başarılardan sonra melodram türü pek yaşamadı ama, pek de unutulmadı: Bu tür, Beethoven'in *Fidelio*'sunda hapisane sahnesinden, Richard Strauss'un *Enoch Arden*'ine (1898), Arnold Schonberg'in *Erwartung*'u (1909) ve *Pierre Lunaire*'ine (1912), Honegger'in *Roi Lavid*'i(1923) ile Stravinski'nin *Persephone*'una (1934) kadar yaşamıştır."(27) L. v. Beethoven'in Fidelio operasından (1805) Melodram ve Finale'nin 2. perdedeki Kurtuluş sahnesi (Rocco ve Leonore'nin konuşmaları) şöyledir:(28)

(24) Macit Gökberk, a.g.y. sayfa 382.
(25) Sachs, a.g.y. sayfa 191.
(26) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 383.
(27) Sachs, a.g.y. sayfa 191.
(28) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 384.



B L. v. Beethoven, Fidelio, 1805, Melodram und Finale II Akt Befreiungsszene

SİNGSPİEL VE LİED

Klasisizm, soyluların ve kilise çevresinin dışında kalan halk tabakalarının, özellikle orta sınıfın ileri beğenisini temsil ettiği için, sahne sanatlarında ve "şarkı"larda doğal olarak halkla bütünleşmiştir. Bu yönelim, Almanya'da "singpiel" adı verilen şarkılı oyunlarla ve halk şarkılarıyla yeni bir görünüm kazanmıştır.

Singspiel ve Lied'in kazandığı yeni aşamanın tabii ki başka boyutları da vardır:

İtalya,Fransa, Almanya ve İngiltere arasındaki etkileşimin yoğunluğu, bu ülkelerdeki müziksel gelişimin benzer ve ortak yönlerini belirginleştirmiştir. Ülkesine göre ayrı adlar altında olsa bile, hemen aynı türlere yönelinmiştir. Bu benzerliğin örneklerini gülünçlü oyunlarda görüyoruz: İtalyan *opera buffa*'sı Fransa'da *Opéra comique*, İngiltere'de *Ballad Opera*, Almanya'da ise *Singspiel* (şarkılı oyun) adlarıyla gerçekleştirilmiştir. Doğaldır ki bu gülünçlü oyunlar kendi ülkesinin havasını taşıyordu, ama genelde aynı eğilimden kaynaklanıyordu.

Almanya'da gülünçlü oyunun sevilmesine ortam hazırlayan, Charles Coffey'in İngiltere'de çok tutulan *The Devil to Pay* (1731) adlı oyunu ile benzerlerinin, gezgin bir tiyatro trupu tarafından daha sonra Almanya'da sahnelenmiş olmasıdır. *Şeytan Kaçtı* adlı bir oyunun 1743'de Berlin'de görülmemiş başarısından sonra, Christian Felix Weiss adındaki bir Alman söz yazarı, İngiliz oyunlarının sözlerini değiştirerek Johann Standfuss'un müziğiyle 1752'de Leipzig'de sahnelenmesini sağlamıştır. Bu girişimin başarısı üzerine değerli bir besteci olan J. Adam Hiller, aynı oyuna yeni bir müzik yazmış ve 1766'da Berlin'de olağanüstü ilgi toplamıştır. Alman *Singspiel*'i böylece kendi özgün yolunda gelişmiştir.(*)

"Hiller,Fransa'da Monsigny'nin yaptığı gibi, 1760'lı yıllarda boyna Singspiel'ler yazdı ve özellikle *Die Jagd* (Av) adlı oyunuyla büyük bir başarı kazandı: Die Jagd öylesine canlı, öylesine ileri bir oyundu ki, bundan iki kuşak sonra, Hiller'in son izleyicisi Albert Lorzing (1801-1851) Berlin'de o çağın sahne anlayışına göre bunu yeniden sahneye koydu. Almanya'da gezmekte olan Charles Burney, Hiller'in yaygınlığını şaşkınlıkla karşılar: 'Müziği o denli doğaldı ve beğenilmekteydi ki, hoşa

(*) dtv-Atlas zur Musik'ten derlenmiştir, sayfa 383.

giden bütün şarkıları, İngiltere'de Dr. Arne'nin şarkıları gibi, her basamaktaki halk tarafından söylenmektedir. En kolayları sokaklarda bile söyleniyor.' Bugün, Alman halk şarkıları diye bildiğimiz birçok şarkı aslında Hiller ve ardından gelen bestecilerce bestelenmiştir".(29)

Burney'nin sözlerinden de anlaşıldığı gibi, Johann Adam Hiller (1728-1804), Singspiel geleneğinin kurucusudur. *Lied*'leri (Alman Şarkılarını) da içeren bu hareketli ve sevimli oyun, 18. yüzyılın sonlarında Almanya'da moda olmuştur. Goethe bile Singspiel'ler için şiirler yazmıştır; onun şiirlerinden oluşan şarkılı-gülünçlü oyunlar (Lustpiel mit Gesängen) arasında *Erwin ile Elmire* (1774) ünlüdür.

Öteki Alman Singspiel bestecileri ve yapıtları şunlardır: G. Benda, *Dorjahrmarkt* (1775) *Julie ve Romeo* (1776); J. André, *Entführung* (1781); C.G. Neefe, *Adelheid von Weltheim* (1780); J.F. Reichardt, *Amors Guckkasten* (1773).

İmparator II. Joseph Viyana'da "ulusal Singspiel" geleneğini başlatmıştır. Viyana Singspiel'lerinde tiyatro oyuncuları yerine opera şarkıcıları yer alıyordu ve bu oyunlar gerçek bir müziksel çekirdekten oluşuyordu. "Masalların ve destanların büyülü havası, duygusal ve gülümlü öğelerle besleniyordu. Haydn'ın *Der krumme Teufel* (Kambur Şeytan) bu tip oyunların güzel bir örneğidir (1758). Gluck, Wranitzky ve Müller de Viyana Singspiel'leri yazmıştır. Önemlilerinden biri de Dittersdorf'un *Doktor und Apotheker*'i (Doktor ve Eczacı)sıdır."(30)

Singspiel geleneğini doruğa taşıyan Mozart'tır. Rousseau'nun Köy Falcısı'ndan alınan konu üzerinde Favart'ın *Les amours de Bastien et Bastienne* (Bastien ile Bastienne'nin Aşkı) adlı metin üzerine bestelediği bu nefis gülümlü oyunu *Saraydan Kız Kaçırma* izlemiştir. Aynı kapsamda yazdığı *Tiyatro Müdürü* (Viyana 1786) ve *Sihirli Flüt* (1791), Mozart'ın gülünçlü parlak sahne yapıtları içinde yer alır.

Doğaldır ki Singspiel geleneği, Almanya'da *Lied* sevgisini yaygınlaştırmış ve kökleştirmiştir. "Singspiel'i İtalyan Opera Seria'sına (ciddi operasına) karşı çıkaran doğallık ve yalınlık ülküleri, Almanya'da doğma büyüme yalın *Lied*'i İtalyan deyişindeki *aria*'ya karşı çıkarmıştır."(31)

Klasik anlamıyla lied, Almanya'da *"1. Berliner Liederschule"* (birinci Berlin Lied Okulu) adıyla Christian G. Krause'nin (1719-1770) önderliğinde başlamıştır. "Bu okulun (ekolün) lied sanatı anlayışı,dönemin yalınlık ve doğallık özlemini yansıtıyordu. Krause yapıtlarını *Oden mit Melodien* başlığı altında iki ciltte yayınlamıştır (1753-1755). Bu yapıtlarda, Rousseau'nun öğütleri doğrultusunda halk şarkılarına yaklaşan Fransız *Arietta*'ları örnek alınmıştır. Esas olan melodiydi ve eşlik ikinci plandaydı. Bu çizgiye Carl P. Emmanuel Bach, Quantz ve Graun gibi besteciler de katılmıştı. Daha sonra Kraus, Berlin'de 1768'de *Lieder der Deutschen mit Melodien* (Melodileriyle Alman Şarkıları) adlı dört ciltlik yapıtlar dizisini yayınladı."(32)

Sach'a göre C.P. Emmanuel Bach ve C. Heinrich Graun'un Lied'leri "bilgiççe bir kuruluğun ötesine geçememiştir. Ancak İkinci Berlin Okulu adı verilen kuşakta Kuzey Almanya'lı bir başka besteci, Johann Abraham Peter Schulz (1747-1788), Schubert'i önceleyen yalınlığı içinde sözlerin şiirsel havasını veren Lied çeşitini yaratabilmiştir."(33)

(29) Sachs, a.g.y. sayfa 192.
(30) H. Kretmeyer, Geschichte der Oper, Hildesheim 1970, s. 204.
(31) Sachs, a.g.y. sayfa 192.
(32) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 395.
(33) Sachs, a.g.y. sayfa 192.

ÖRNEK 67

Johann Friedrich Reichardt, Lied: *Erlkönig*





B C.F. Zelter: Thule Kralı (Goethe)

2. *Berlin Lied Okulu*'nun başta gelen bestecileri, Schulz'un yanı sıra, Johann Friedrich Reichardt (1725-1814) ve Carl Friedrich Zelter'dir (1758-1832).

Reichardt, Goethe'nin şiirlerini bestelemekle ünlüdür. Bu şarkılar gerçek bir "Sanatsal Şarkı" (Kunstlied)dir. Melodiye daima piyano eşlik eder. *ÖRNEK 67 A*'da Goethe'nin *Erlkönig* adlı Lied'i üzerine bestecinin piyano eşlikli melodisi verilmektedir.(34)

C.F. Zelter, Alman Lied sanatının kurumsallaşması yolunda, 1791'de Fasch'ın kurduğu Berlin Şarkı Akademisi'nin (Berliner Singakademie'nin) yöneticiliğini yapmıştır. Hümanist bir kavrayışla bilim ve sanatın daha çok müzikte gerçekleşeceği görüşünde olan Zelter, 1809'da 24 erkek şarkıcıdan oluşan *Liedertafel* adlı koroyu kurmuş, gelenekselleşen bu kurumda Mendelssohn öğretmenlik yapmış, Goethe de çalışmaları desteklemiştir.

Örnek 67 B'de Goethe'nin *Der König von Thule* (Thule Kralı) adlı 6 kıtalık Lied'i üzerine Zelter'in yazdığı melodi verilmektedir.(35)

3. *Berlin Lied Okulu,* Mendelssohn'un önderliğinde sürdürülmüştür.

Lied sanatının derin ve incelikli deyişinin temelindeki yalınlık ve doğallık, "çocukların bile hoşlanacağı, dahası söyleyeceği şarkılarla çocuk dünyasına girebilme ereğini de yerine getirmiştir. J. Adam Hiller'in gerçek çocuk şarkıları (Kinderlieder) bu kapsamda yayınlanmıştır."(36)

Sachs, Londra'da da şarkıların yaygınlaşarak gelenek kazandığını ve 1783'den sonra İngiltere'de, günümüzün çok sayıdaki "Glee-Club"ın, 18. yüzyıl sonlarında genel olarak "glee" adını taşıyan halk şarkılarının evlerde topluca söylenmesi olgusundan geldiğini belirtir.

Şarkıların yaygınlaşması ve gelenekselleşmesi olgusundan şöyle bir genellemeye gidilebilir: İnsanlar başlangıçtan beri hep "şarkı söylemek" istemişler ve söylemişlerdir. Tarih içindeki yerine göre şarkı değişik adlar taşımış, 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde "klasik" ya da "kalıcı" sanatsal kimliğini kazanmıştır.

SENFONİNİN KAYNAKLARI

Klasik Çağ'ın başlıca göstergelerinden biri, müziğin sadece kendi diliyle ifade edilen çalgı müziğine getirdiği yeni yerleşik biçimlerdir (formlardır). Müziksel ifadeye belirgin ve yerleşik bir çerçevenin kazandırılması, onun *klasikleşmesini* sağlamıştır. Klasisizim bu açıdan, *formların klasikleşmesi*dir.

Klasik formlar, sonat, yaylılar dörtlüsü ve senfoni alanlarında kesin ve oturmuş biçimine 18. yüzyılın ikinci yarısında kavuşmuştur. Bu üç alandaki yapısal biçimlenmenin temeli *Sonat formu*'dur. Fakat gelişim, birlikte ve iç içe yürümüştür. Sonat'ın, kuartet'in ve senfoni'nin kazanmış olduğu kesin form, her üçünde de ürünlerin aynı dönemde verilmesini getirmiştir. Aslında kuartet yaylılar dörtlüsü için bir sonat; senfoni ise orkestra için bir sonattır.

Burada, 18. yüzyılın tam ortasında Almanya'da filizlenen *senfonik müzik hareketi* üzerinde durmak gerekir. İtalyan'ların ve Fransız'ların geleneğinde "salt müzik"ten çok, genelde sahne müziğine yakınlık vardır. Öte yandan Senfoninin doğuşunu İtalya ve Fransa'daki opera müzikleri, uvertürler hazırlamıştır. Oysa "salt müzik" olarak senfoniye kesin biçimini veren Alman'lardır.

(34) Grout-Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, New York 1988, sayfa 579.
(35) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 394.
(36) Sachs, a.g.y. sayfa 192.

"Geç Barok dönemde İtalyan'ların *sinfonia*'sı, salt bir orkestra müziği olarak kilisede (örneğin kantatlardan önce), sahnede (örneğin opera ve bale öncesi), oda müziğinde, hatta *Akademie*'lerde konser müziği niteliğiyle sunulmuştur. 18. Yüzyılın klasik *symphonie*'si bu temel üzerinde gelişmiştir.

İtalya'da Sinfonia, çok sayıda yeni çalgı topluluğu tarafından seslendiriliyordu. Bu orkestralar profesyonel çalgıcıların yanı sıra, amatör müzikçileri de kapsıyordu. Çalgılar şöyleydi: Yaylılar dörtlüsü (kontrbasla birlikte) ve üflemeli çalgılar (2 korno, 2 obua, 2 flüt). Yapıtlar genelde seslendirmesi kolay parçalardı. Belki de bu yüzden, 1720-1810 yılları arasında İtalya'da yaklaşık yirmi bin sinfonia yazılmıştır. Hepsi de opera bestecilerinin yapıtlarıdır."(37)

1740'dan başlayarak Almanya'da sinfonia yeni boyutlar kazanmıştır: Melodide, harekette, anlamda ve ifadede. Bu dönemde sinfonia üç bölümden oluşuyordu: Hızlı-ağır-hızlı. Johann Christian Bach, İtalyan stili senfoniden 60 kadar yazmıştır. Bu yapıtlar, ana temada motif karşıtlıklarını içeriyordu ve İtalyan melodi anlayışına uygun olarak şarkı doluydu. Form açısından Scarlatti'nin bıraktığı üç bölümlü biçimi koruyordu.

Kısa sürede geniş bir müziksever tabanın sevgisini kazanan senfoni, konser müziğinde baş köşeye oturarak süit'in yerini almıştır. Konser müziğinde ağırlıklı bir yeri olan *concerto grosso*'nun yıldızı kararmaya başlamış, orkestra eşlikli solo çalgı için *concerto* varlığını sürdürmüştür. Ama o da sinfonia'nın üç bölümlü formuna uymuştur.

Senfoni'nin önemli bir kaynağı da Lully'nin uvertürlerde kullandığı orkestralardır. Orkestralama tekniği ve yeni orkestra renkleri elde etmek açısından, Lully ile ardıllarının hazırladığı düzey, senfoninin gelişim yollarını açmıştır.

18. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak senfoni'nin yeni bir kimlik kazanması, müziği özünde değiştirmiştir. Klasisizmin yalın, doğal ve kişisel duyarlıkları içeren stili, ilk bakışta pek "dolgun" gözükmez, ama daha akıcıdır ve düş dünyasını daha özgür biçimde izleme olanağını yaratır. Bu yazı, "doğal" olduğu kadar "dolaysız"dır: Bestecinin kimliğini, kişisel/yaratısal duyarlığını tanıma fırsatı verir. 18. yüzyıl felsefesinde olduğu gibi, açıktır, gerçekçidir ve özlemlerini tutkuyla dile getirir.

Senfoninin ve senfonik orkestranın öncülerinden sayılan Johann Stamitz, 1755'de Paris'e geldiğinde, senfonilerinden birkaçını seslendirmiştir. Stamitz'i örnek alan F.J. Gossec (1734-1829), çok sayıda senfoni bestelemiştir. Fransa'da Gossec'in öncülük yaptığı bu hareket, aslında zayıf olduğu kadar, sırıtan bir gösterişçiliği ele veriyordu: Dokunaklı akorlarla insanı titretmeye meraklı olan bu besteci, "dev dalgaların seslerine karışan gök gürültülerine, doğanın alt üst olmasına, evrenin yıkılışına" öykünüyordu.

Gossec'in olumlu yönlerinden biri, "Amatörler için konserler" ve "tinsel konserler" adlı etkinlikler düzenlemiş olmasıdır. 1781 Yılında "Amatörler konseri"nin yerini "Concert de la loge Olympique" almıştır. Ancak 1789 yılında patlayan Fransız Devrimi, senfoninin bu ülkedeki gelişimini ertelemiş, Gossec "Ulusal Bayramlar ve Törenler Müdürlüğü"ne atanmıştır.

"Kuzey Almanya'da, Berlin'de Prusya Kralı II. Friedrich'in (1740-1786) saray orkestrası Barok geleneğin üç bölümlü sinfonia'sını sürdürüyordu. Bu senfonilerde süit içindeki danslardan biri olan Menuet yoktu. Cümle yapısı kontrapunktal'dı ve

(37) C. Dahlhaus, Die Musik des 18. Jahrhunderts, Neues Handbuch, Laaber 1985, cilt 5, sayfa 71.

genel karakteri güney Almanya'ya göre asık suratlıydı. Berlin'deki senfoni okulunun başlıca bestecileri, J.G. Graun (1702-1771) ve C.H. Graun (1703-1754) kardeşler, Franz Benda (1709-1786) ve Bach'ın oğullarıdır."(38)

Güney Almanya'da "Mannheim Okulu" senfoninin gelişimini sürüklemiştir.

MANNHEİM OKULU

Mannheim'daki senfonik hareketin özelliklerine geçmeden, senfoni'nin neden öncelikle Almanya'da filizlendiği ve serpildiği üzerinde durmak gerekir:

Salt müziğe Alman'lar ulus olarak daha yatkındı: Alman Felsefesinin kökleri ve Alman'ların imgelem gücü, dış öğelerden arınmış bir *"salt müzik"* kavrayışının doğal ortamını sergiliyordu. Sanatların en soyutu ve biçimseli olan müzikte, biçim ve öz karşıtlıklarının çözümlenmesine ilişkin önveriler hazırdı.

Öteki sanatlar bir şeyin "gölgesini" dile getirirken, müzik "özünü" dile getirir. Alman'lar bunu biliyor, "müziğin en öznel ve özgür bir yaşantıyı içerdiğini" (Hegel) kavrayabiliyorlardı.(39) Aydınlanma Felsefesi Alman'ların kolayına gelmişti. Onu müzikte derinleştirmek, bu ulusun o dönemdeki doğal göreviydi, denebilir.

Almanya'da *salt müziğe* olan yatkınlığın toplumsal-ekonomik nedenleri de vardı: 18. Yüzyılda bu ülke siyasal bakımdan parçalara ayrılmıştı. Krallıklar, prenslikler ve öteki soyluların yönettiği küçük devletlerin ekonomik gücü, opera gibi büyük ve masraflı yapımları kaldıramıyor, operanın görkemli lüksünü Alman sarayları karşılayamıyordu. Bu küçük devletler, saray orkestraları ile yetinmek durumundaydılar. Örneğin Darmstadt gibi opera kurması olanaksız küçük bir kentte, konserler sarayın müzik gereksinimini karşılayabiliyordu.

Mannheim ise, Almanya'da köklü ve üst düzey bir müzik ortamını barındırıyordu. Gerçek bir müziksever olan Pfalz Prensi Karl Theodor (1742-1799), Mannheim sarayında Avrupa'nın en ileri, en düzeyli orkestrasını kurmayı amaçlamıştı.

Bohemya'lı kemancı, oda müzikçisi ve besteci Johann Stamitz (1717-1757), Manheim sarayı orkestra şefliğine 1747'de getirilmiş, çevresine Almanya'nın en değerli müzikçilerini toplayarak burada yöntemli ve amaçlı çalışmalara girişmiştir. Stamitz'e destek olan besteciler ve çalgıcılar arasında şu adlar vardır: Franz Xaver Richter (1709-1789), Ignaz Holzbauer (1711-1783), Anton Filtz (1733-1760), C.G. Toeschi (1731-1788). Stamitz'in ölümünden sonra, 1759'dan başlayarak Mannheim Okulu'nu sürdüren müzikçiler ise şunlardır: Stamitz'in oğulları Carl (1745 - 1801) ve Anton (1750 - 1776), Franz Beck (1730 - 1809), Christian Cannabich (1731 - 1798).

"Stamitz ve çevresi, ellerindeki ortamdan yararlanmak için yöntemli 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. Çevresine toplanan müzikçilerle birlikte Stamitz, yetkin çalgıcılardan kurulmuş bu orkestrayı bir tür *deney tavşanı* gibi kul-

(38) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 415.
(39) Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, de Yayınları, çeviren Cevat Çapan, İstanbul 1968, sayfa 204.

ÖRNEK 68

JOHANN ANTON WENZEL STAMITZ (1717–57)
Sinfonia a 8
(La Melodia Germanica No. 3) (1754–55):
Allegro assai (first movement)



lanarak çalgı müziği yazısı, bu ara özellikle senfonik yazı sorunları üzerine eğildi. Biçimleri çalgı niteliklerine uyguladı; çalgıların tını, ayırtı (nüance) özelliklerini inceledi, tını ve ayırtı karşıtlıklarını dengelemeye girişti. Stamitz'in çalışmaları ilk günlerde Almanya'da olduğundan daha çok, çevre ülkelerde, bu ara Fransa'da ilgi gördü. Besteci Fransa'ya çağrıldı ve orada, üflemeli tahta ve bakır çalgıların, yaylılar yanında bir eşitlik dengesi içinde kullanıldıkları yapıtları çalındı. *Usta* Stamitz'in ve çevresindeki *işçilerin* ortak çalışması sonucu olan yenilikler, artık çağın müziğinin gerçek yaratıcıları için, verimli, sağlam, dengeli, güvenilir bir ortam sağlamış oluyordu.(40)

Mimaroğlu'nun "verimli, sağlam, dengeli" vb. olarak nitelediği Mannheim Okulu'nun müziksel gelişime getirdikleri somuta şöyle indirgenebilir:

Stamitz'in temel ilkesi, doğallık, hareket ve müziğin gereğine göre anında tavır alabilmekti. Amaç, coşkunluğa ulaşabilen tınılar üretmektir. Mannheim Okulunun yeni tınısının hangi yoldan kaynaklandığı üzerine Leyla Pamir, şu ipuçlarını vermektedir: "Bu tınının iletişimini dolaysız olarak sağlayan, Stamitz ailesinin temsilcisi Cannabich ve Ignaz J. Holzbauer olmuştur. Aslen Viyana'lı olan Holzbauer de çalışmalarını Mannheim'de tamamlamıştı. 1777'de Mozart, Mannheim'da yaşadığı dönemde, Holzbauer ve Cannabich'le çok sıkı bir dostluk ilişkisine girmiş, Holzbauer'in müziğinde büyük bir *şiirsellik* bulmuştu. Mozart'ın yapıtlarındaki sonat biçiminin yerli yerine oturmasında, piyano ve keman konçertolarının parlak efektlerinde, karşıt temaların dinamizm öğelerinde, Cannabich ve Holzbauer'in etkileri büyük olmuştur."(41)

Söz konusu "tını"yı biraz daha açımlayabiliriz:

"Melodi egemendir; yaratıcılıkta artık sürekli bas'ın desteğine yer yoktur. Ölçü sayıları (2, 4, 8 gibi) kademelidir, dans'a yakınlık gösterir ve açık seçiktir. Temasal yapı, karakter bütünlüğünü bozmamak koşuluyla motif çeşitlerine ve bunların değişimine açıktır. Ana tema, yeni müzik fikirlerine dönüşmeyi getirebilir, yeter ki müziğin tazeliği ve canlılığı sürdürülsün!"(42)

O çağa değin görülmemiş bir orkestra disiplininin geçerli olduğu Mannheim saray orkestrasında, "Çalgı sanatının gelişimi, orkestrasyon, ses çizgilerinin güçlenip hafiflemesi, dinamizm, ünlü Mannheim *crescendo*'ları, bu okulun önemli katkılarıydı."(43)

Stamitz'in senfonilerinde Menuet'nin üçüncü bölümde yer aldığını özellikle belirtebiliriz. Bu bölüm, dans çıkışlı doğallığın ve yumuşaklığın bir ifadesi olarak, hareket halindeki insanı simgelemekteydi.

Stamitz'in senfoni hareketinin ardıllarından Johann Schobert'in (1720-1767) şu ünlü sözleri, günümüze değin ezberde kalan çarpıcı bir özettir:

"Dünyada seslendirme bakımından Mannheim orkestrasından ileri bir orkestra yoktur. Onun *forte*'si bir gök gürlemesi, *crescendo*'su bir çağlayan, *diminuendo*'su şırıldayan bir derenin akışı, *piano*'su tatlı bir bahar rüzgârı gibidir."(44)

Kırk yaşına gelmeden yaşamdan ayrılan Stamitz'in orkestra müziği tarihinde devrim yaratan senfonilerinden *Mi bemol Majör Sinfonia No. 8*'in 1. Bölüm'ünden bir kesit *ÖRNEK 68*'de verilmektedir.(45)

(40) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 66.
(41) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa23.
(42) C. Dahlhaus, a.g.y.
(43) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 23.
(44) Ahmet Muhtar Ataman, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sayfa 211.
(45) Claude Palisca, Norton Anthology of Western Music, New York 1988, 2. cilt, sayfa 42.

İtalyan Sinfonia'larının büyük ustası, yaşamını Milano'da sürdürmüş olan Giovanni Battista Sammartini'dir. Bu besteci, Mannheim Okulu parelelinde, orkestrada üflemeli çalgıları başarıyla kullanıyor, yaylılar ve üflemeliler arasındaki dengeye önem veriyordu. Sammartini, Sinfonia'larından bir kısmını, Stamitz'in Mannheim'da çalışmaya başlamasından önce, 1742'de bastırmıştır. Bundan da anlaşılmaktadır ki, Sammartini Mannheim Okulu'nun etkisinde kalan, ya da o kavrayışı sürdüren bir besteci değil, Stamitz'in Almanya'daki yönelimini daha önce İtalya'da uygulamaya çalışmış bir orkestralama ustasıdır. Bestecinin 1740'da yazdığı ve 2 flüt, 2 obua, 2 korno kullandığı Sol majör Sinfonia'sının 2. Bölümünden bir kesit şöyledir:(46)



G. B. Sammartini, Sinfonia G-dur, um 1740, 2. Satz

Mannheim Okulu'nun etkilerini tam anlamıyla duyumsayan İtalyan besteci Luigi Boccherini'dir. Günümüzde seslendirilen Viyolonsel Konçertosu ve ünlü "Menuetto"suyla değerini tanıtlayan Boccherini üzerinde bu bölümün sonunda ayrıca durulacaktır.

CARL PHİLİPP EMMANUEL BACH

Yaşamının otuz yılını Berlin'de geçiren ve bu yüzden "Berlin'li Bach" olarak da tanınan J.S. Bach'ın büyük oğlu C.F. Emmanuel Bach (1714-1788), Prusya Kralı II. Friedrich'in sarayında oda müzikçisiydi. 1740 Yılında Prusya tahtına oturan Friedrich (Büyük Friedrich olarak anılır, 1712-1786), usta bir flütçü ve besteciydi; Berlin'de bir operaevi açmış ve saray orkestrasını kurmuştu. Ancak müziksel beğenisi eskiye dayanıyordu. Mannheim Okulu'na, Gluck, Haydn ve Mozart'ın müziğine yabancıydı.

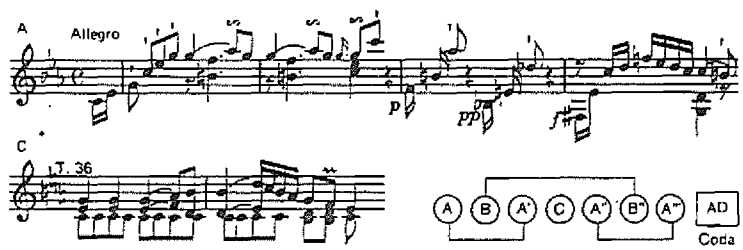
Emmanuel Bach, babasının görmediği ölçüde ün yapmıştır. Döneminde "Bach" dendiği zaman Emmanuel akla gelirdi. "Mozart onun için, *o babamızdır, biz onun çocuklarıyız* derdi."(47) Babasının "bilgece müziğine", kontrpuan - polifoni inceliklerine karşı uyanan tepkisel müzik hareketinin öncülerindendi. Yalın ve anlaşılır bir müzikten yana olarak *style galant*'ın gerçek bir temsilcisiydi. İlginçtir, Emmanuel müziği babasından öğrenmiş, "Büyük Bach"ın yazısından yola çıkmıştır. Ama onun genel yaklaşımı, 18. yüzyılın ikinci yarısındaki yeni müzik anlayışının nasıl güçlü bir rüzgâr estirdiğini tanıtlar.

(46) dtv-Atlas zur Musik, 2. cilt, sayfa 414.
(47) Sachs, a.g.y. sayfa 193.

Yediyıl Savaşlarından sonra ekonomik sıkıntıya düşen Berlin Sarayı, orkestraya yeterince ödenek ayıramayınca, Emmanuel Bach 1768'de Berlin'den ayrılarak Hamburg'a yerleşmiş, kentin 4 büyük kilisesinin müzik yönetmenliğine atanarak öldüğü güne değin, yirmi yıl burada görev yapmıştır. Bu yüzden besteciye "Hamburg'lu Bach" da denmiştir.

Çok sayıda kilise müziği (oratoryo'lar, kantat'lar, passionlar) yazmış olan Emmanuel Bach,özellikle Berlin döneminde oda müziği yapıtları bestelemişse de, harpsikord için yapıtlarıyla (bunlar piyano sonatları olarak da değerlendirilir) önem kazanmıştır. Üç bölümlü bu sonatlarda "dans bölümü" yer almıyor, ancak "iki temalı" akışa ağırlık veriliyordu. Böylece E. Bach, "Haydn'a ve klasik sonata giden çığırı açmıştır."(48) Besteci, form olarak şu şemayı kullanmıştır: ABA', C, A"B"A"', AD (coda). "Bu sonatlar arasında *Prusyalı, Württemberg* ve *Sonaten für Kenner und Liebhaber* (Müzikçiler ile Müzikseverler İçin Sonatlar, 1779-1787) adlarıyla tanınanlar ün kazanmışlardır. 1781'de çok sevdiği Silbermann klavikordundan ayrılmak gerektiğinde dokunaklı bir rondo'yla bu ayrılışını anlatmıştır. Bu *rondo,* P.E. Bach'ın ün salmış doğaçtan deyişini belirttiği gibi, Beethoven'in ilk sonatlarının da öncüsü sayılabilir."(49)

"Doğaçtan deyiş", bestecinin öznellik (subjektif) anlayışını simgeler. O kadar ki, *Fantasie*'lerinden birinin adı *C.Ph. E. Bach'ın Duyuşları*'dır. Sonatlarındaki orta bölüm olan C, karşıtlığı simgeler. "Çok bölümlü Rondo'larındaki yinelemeli çeşitler karşıtlıkları içerir. Temaları içsel kıpırtılarla doludur:"(50)



C. Ph. E. Bach. Rondo. 5 Sammlung. 1785

Yukardaki örnekte yer alan "birinci Bölüm A" ile "ikinci bölüm C"deki karşıtlığı (kontrast'ı) rahatlıkla kavramak için, Emmanuel Bach'ın da gelişmesine katkıda bulunduğu "klasik sonat" formu'nun çekirdek yapısına göz atmakta yarar vardır:

Klasik sonat, başlangıçta üç bölümden, "hızlı-yavaş-hızlı" sırasıyla üç hareketten oluşuyordu. Birinci bölüm, *başlangıç allegrosu*'dur ve üç kısmı kapsar: a) İki tema'nın önerilmesi, (bunda ikinci tema ya dominant ya da esas tonun ilgili tonunda başlar. Amaç, (a) kısmının adı geçen yeni tonda sona ermesini sağlamaktır.) b) *Divertissement* kısmı olup iki tema arasına sıkıştırılır. (Bu (b) kısmı polifoni kuralla-

(48) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 124.
(49) Sachs, a.g.y. sayfa 193.
(50) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 397.

ÖRNEK 69

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–88)
Sonata IV in A Major, Wq. 55/4:
Poco adagio (second movement)



rına göre sonat'ın "bilgece" denen kısmını oluşturur.) c) Her iki tema'nın yeni baştan sergilenmesi. (Bu kez, ikinci tema da birinci tema'nın tonunda olur. Çünkü birinci hareketi, başlangıç tonunda bitirmek kuraldır.)

İkinci bölüm, *Andante, Adagio* ya da *Larghetto* ağırlığındadır ve *Lied* ya da *Variation* biçiminde yazılır. *Lied* biçiminde olduğuna göre, yine üç kısımdan bireşir: Önce melodik bir cümle gelir; bundan sonra, başka bir tonda ya da karakterde yazılmış bir *Intermède* konur ve en sonra da yine melodik cümle tekrarlanır.

Üçüncü bölüm, *Allegro* ya da *presto* çabukluğundadır. Aralarına bir divertissement sıkıştırılmış iki tema'lıdır ve birinci bölüm'ün aynıdır. Üçüncü bölüm bazen bir *rondo* biçiminde yazılır. Böyle olduğunda, bir melodi birçok kez yinelenir ve her yineleme arasına birbirinden tamamiyle farklı deyişler sıkıştırılır.

"Opera üslubunun etkisi altında, klasik sonat *monodik,* yani tek sesli hale geldi. Melodi ve eşlik kısımları birbirinden ayrıldı. Ancak bazı yerlerinde ve örneğin birinci parçanın divertissement'ında polifoni üslubuyla yapılmış bireşimlere yer verildi. Bu takdirde her ses, doğaldır ki eşit bir önem kazanıyordu. Bu, oda ve kilise sonatlarının kaynaşmasından oluşmuş bir biçimdi. Böylelikle besteci daha fazla özgürlük elde ettiği gibi, dinleyiciler için de bir değişiklik sağlanmış oluyordu. Sonraları, melodi ve polifoni'den başka, armoni, ritm, tını ve susma gibi başka öğelerden de yararlanıldı. Böylece, yeni kaynaklarla zenginleşen sonat, artık J.S. Bach zamanındaki monotonluktan kurtulmuştu.

Klasik sonatta *geliştirme* eskisinden çok daha ince bir sanat halini almıştır. Eskiden "geliştirme" sözüyle, bir tema'yı alıp,hemen yine kendisine benzeyen şekilde, kontrpuan ya da transpozisyon gibi araçlarla süslemek anlaşılırdı. Oysa "klasik sonat"ta tema çeşitli değişikliklere uğrar, tanınmayacak bir hale gelir; ritm bütünüyle değiştirilir, melodiler parçalanarak yeni biçimlere sokulur. Melodilerin her parçası yeni bireşimlere temel olur. Hatta bazen yabancı fikirler bile (ufak bir benzeyişten yararlanılarak) geliştirmeye girer. Böylece "tema birliği", anlaşılması zor bir hal alarak *duygu birliği*'ne çevirilir. Buna karşılık *ton birliği* tamamen korunur. Genel bir şekilde söylemek gerekirse, Sonat, esas tondan kalkıp dominanta ya da ilgili (relatif) tona gider ve sonra yine esas tona döner. Bu belli gidiş arasında besteci, yeteneğinin ve yaratıcılığının gücü oranında, her çeşit esin'e geniş ve özgür bir akış verir."(51)

ÖRNEK 69'da C.F. Emmanuel Bach'ın La majör sonatının ikinci bölümü (adagio)'nun ilk satırları verilmektedir. Bu yapıt, *Müzikçiler* ve *Müzikseverler için 6 Klavye Sonatı* (1779 Leipzig) adlı derlemesinden alınmıştır.(52)

J. CHRİSTİAN BACH

Ağabeyi Emmanuel gibi, Johann Christian Bach da (1735-1782) duygu ve coşkunluğu ön plana getiren yapıtlar vermiştir. Emmanuel'in "kendimi duyuşlara bırakıyorum" anlamındaki *Emmanuel'in Duyuşları* adlı *Fantasie*'sini, kardeşi J. Christian Bach sanki yaşama geçirmek istermiş gibi, "serüvenci" gözüken bir yaşam tarzını seçmiştir.

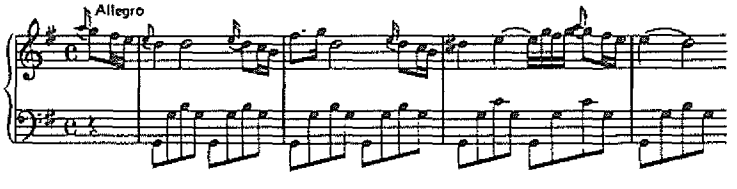
Babası öldüğü zaman 15 yaşında olan Christian, Berlin'e giderek ağabeyi Emmanuel'in yanına yerleşmiş, ondan müzik dersleri almıştır. Dört yıl sonra İtalya'ya gitmiş ve Milano'da Kont Antonio Litta'nın müzik yönetmeni olmuştur. Bestecilik öğrenimini Padre Martini'den aldığı derslerle tamamlayan Christian Bach, 1762'de

(51) Ahmet Muhtar Ataman,a.g.y. sayfa 213, 214.
(52) C.Palisca, a.g.y. 2. cilt, sayfa 5.

Napoli'de bir operasını sahnelettikten sonra, aynı yıl İngiltere'ye yerleşmiştir. Müzik tarihine "Milano'lu Bach", ya da "Londra'lı Bach" olarak geçmesi bundandır. Sachs, onun babasına hiç benzemediğini vurgular: Huy açısından, yaşayış biçimi ve müzik deyişi bakımlarından... Çabucak İtalyan'laşmış, "Alman ve Protestan dünyasının en büyük müzikçisinin oğlu Katolik'liği seçmiş, Milano Katedrali'nde orgculuk yapmış ve İtalyan operası bestecisi olarak tanınmıştır. Almanya'dan hiç çıkmamış, hatta, Saksonya'dan kısa bir süre ayrılmış, gezmeyi hiç sevmeyen bir adamın oğlu, kısa bir süre sonra ikinci vatan olarak seçtiği İtalya'dan sıkılıp Londra'ya gitmiştir, *Milano'lu Bach, Londra'lı Bach,İngiliz Bach* olmuş, genç Kraliçe Charlotte Sophia'nın müzik öğretmenliğine getirilmiştir. Ancak yaşamının ve bağlandığı şeylerin başında ne opera yazmak ne öğretmenlik yapmak vardı. Christian Bach için halk konserleri başta geliyordu. Böylece kısa süre içinde bu konserlerin gözdesi oldu. Bu son vatanında yirmi yıl geçirdikten sonra, 1 Ocak 1782'de öldü."(53)

Bach'ın oğulları Emmanuel ve Christian'ın müzik deyişi, erken klasisizmin incelikli ama canlı havasına öznelliği, uçarılığa varan bir duygusallığı katmıştır. Kompozisyon tekniğinde bu deyiş, "simetri, motif yinelemesi ve dinamik kontrastlarla sunulmuştur."(54)

Christian Bach'ın Londra'da 1763'de sahnelenen *Orione* adlı İtalyan stili operasının başarı kazanmasından sonra, C.F. Abel'le birlikte kurduğu konserler dizisi büyük ilgi görmüştür. Bestecinin karakteristik özelliği, incelikli İtalyan renkleriyle bezeli melodik stilidir. "Bu stile *şarkılı allegro* deniyordu. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, melodik hareket çırpıntılı bir eşlikle (sol el) verilmiştir:"(55)



J. Ch. Bach, Sonate G-dur, op. 17, IV, vor 1782, Beginn

"Uçarılığa varan öznellik", Mozart müziğinin mayasıdır. Sachs'a göre, Christian Bach'tan Mozart'a uzanan bu özgünlük, Mozart ailesinin Londra'ya gelişinde ilk kıvılcımlarını saçmıştır: "Johann Christian'ın cantabile deyişinin sekiz yaşındaki Mozart üzerinde bıraktığı derin ve silinmez etki çok önemlidir. Çünkü bu deyiş, Mozart'ın dilinin belki en sağlam ve iyi yönünü yansıtıyor."(56)

Yine aynı dönemde, "duyarlılık"ı vurgulamanın gereçleri olarak abartılı ve ilginç iki olguyla karşılaşıyoruz: Bunlardan biri, "çalgı-bardaklar"dır. İçine belirli

(53) Sachs, a.g.y. sayfa 193.
(54) C. Dahlhaus, a.g.y. sayfa 92.
(55) dtv-Atlas zur Musik, sayfa 399.
(56) Sachs, a.g.y. sayfa 194.

ölçüde su konan, sonra da ıslak parmakları bardağa sürterek elde edilen "tını"ları bir çeşit "dokunma duyarlılığı"na dönüştüren *çalgı-bardaklar,* dinleyenleri "mutlu bir düş dünyasına alıp götürüyor, çağın eğilimlerine uyan Gluck gibi ağırbaşlı kişiler bile bunlar üzerinde ustalık göstermeye çalışıyordu. Gluck, 1746'da, Londra Haymarket Theatre'de *Bahar suları ile düzenlenmiş yirmi altı su bardağı ve orkestra için* bir konser vermiştir. Öyle ki, 1760 sıralarında Pennsylvania temsilcisi olarak Londra'da bulunan Benjamin Franklin bile, yukarda anlatılan ilkel çalgıyı göze güzel görünen bir çalgı yapmaya değer bulmuştu. Çalgıyı çalan, biraz dikişmakinasını andıran bir kasanın başında oturuyor, ayaklarla döndürülen yatay bir eksen üzerine dizilmiş bardaklara dokunarak çalıyordu."(57)

İkinci olağanüstü duyarlılık uyandıran çalgı, Eolya arpı idi: "İçine barsaktan teller gerilmiş bir çerçeve, pencere ya da dama konuyor, yelin etkisiyle, büyülü, değişken, gerçek dışı,sonsuzluğa doğru uçup giden birtakım uygular çıkıyordu bu tellerden."(58)

Bütün bu büyülü, sonsuzluğa doğru uçup giden sesler, gelecekte hangi eğilimin ipuçlarını taşıyordu? Bu nokta abartılmamalıdır: Mozart'ın ya da sonraki romantik bestecilerin dayanağı bu denli kolaycı bir anlayıştan geçemezdi. Çalgı bardaklar ve Eolya arpı, geçmişte kalan kuruluğa bir tepki olduğu kadar, günün burjuva özlemlerini simgeleyen abartılı küçük buluşlardı.

Christian Bach'ın yenilikler peşinden koşmaya meraklı kişiliğinden kaynaklanan birkaç dikkate değer olayı buradan belirtmekte yarar görüyoruz:

"İşte bu sıralarda beklenmedik bir şey oldu: Klavikord'un büyük sözcüsünün kardeşi ve öğrencisi J. Christian Bach, 1768'de Londra'da J.C. Zumpe'den 50 gine'ye satın almış olduğu duvar piyanosuyla ilk piyano konserini verdi."(59)

Başka bir yenilik kapsamında, Christian, flüt, obua ve yaylılar için yazdığı bir oda müziği yapıtında *rakamlı bas*'ı kaldırmıştır. Böylece orta partiler yeniden canlılık kazanmış, uygu doldurmasına yarayan çembalo, orkestra ve oda müziği topluluklarında artık kullanılmaz olmuştur. "Bu değişiklik; başka bir değişikliği de getirmiş oldu: Böyle topluluklardan çembalo kalktığına göre, eskiden çembalocuda olan yönetme görevi başkemancıya verildi."(60) Bundan böyle artık "konsertmeister" vardı.

İtalyan üslubunda 13 opera ve Protestanlıktan Katolikliğe geçmesini belgeleyen kilise müzikleri yazan J. Christian Bach'ın klavikord ya da piyano için "dört el" bir Fa majör piyano sonatı vardır. Ancak asıl önemli yapıtları orkestra için yazdığı senfoniler ve konçertolardır. Bunların bazıları günümüzde de seslendirilir. Çok sayıda bestelediği oda müziği yapıtlarının yanı sıra, "klavikord ya da piyano ve orkestra için" konçertoları önemlidir. Bunlardan birini, Op, No. 5, Mi bemol majör konçertosu'nun ilk bölümünden bir kesit *ÖRNEK 70*'de verilmektedir.(61)

Bach'ın öteki oğullarından Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) ve Christoph Friedrich Bach (1732-1795), müzik tarihinde derin izler bırakacak denli önemli besteciler değildi.

(57) Sachs, a.g.y. sayfa 195.
(58) Sachs, a.g.y. sayfa 195.
(59) Sachs, a.g.y. sayfa 196.
(60) Sachs, a.g.y. sayfa 194.
(61) Claude Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 106.

ÖRNEK 70

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735–82)
Concerto for Harpsichord or Piano and Strings in E-flat Major, Op. 7, No. 5:
(first movement)



MÜZİKSEL GELİŞİMİN ODAĞI: SONAT

Erken klasik dönemde sonat, üç bölümden oluşan bir çekirdek formdaydı. Haydn ve Mozart'a uzanan çizgide "klasik sonat" dört bölümlü gelişkin form'unu kazanmış ve bu yeni yapısıyla oda müziği topluluklarının her çeşitini, daha da önemlisi, senfoni ve konçertoları da kapsayan bir "temel biçim" durumuna gelmiştir.

"Genel olarak, birbirinden, iç yapı, tempo ve ton bakımından ayrılan dört bölümden kuruluyordu yeni sonat:

Hızlı bir birinci bölüm (bunu Fransız uvertüründen almıştı); alt güçlü tonunda ağır bir bölüm (koşut minör tonda da olabilir); eski dans süitlerinden gelme bir menuet; hızlı bir son bölüm (çoğunlukla rondo biçiminde)."(62)

Sonat formu, aslında sonatın birinci bölümünün yapılanmasıdır. Bazen de son bölüm bu yapıya uyularak yazılırdı. Senfonilerde ve oda müziği çeşitlerinde olduğu gibi, klasik sonat, Haydn, Mozart ve Beethoven'in kompozisyonlarında kimlik kazanmıştır. Heinrich Christoph Koch'un (1749-1816) *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (Kompozisyona Giriş Denemesi 1787) adlı kitabında ilk bölüm, *sonata form, sonata-allegro form,* ya da *ilk bölüm formu* gibi adlarla belirlenmiştir.(63)

Form Bilgisi öğretiminde, "Sonat Formu" kalıpsal bir yapılanma olarak açıklanır. Birinci bölümdeki bu yapılanmayı belirleyen kuralların (ya da yapı taşlarının) öğretimi, katı bir kurallar bütünü izlenimi uyandırırsa da, gerçekte müziğe soluk aldıran, "geliştirim" bölmesinin besteciye tanıdığı özgür olanaklardır. Müzik tarihi açısından asıl önemli olan, bestecinin öznel katkıları yoluyla sunduğu yaratıcılıktır. Müziksel değer, form kurallarına koşulsuz biçimde uymakla değil, bu kurallar çerçevesini yumuşatarak, hatta kuralları da aşarak insanın öznel ve tinsel duyuşlarını ifadeyle gerçekleşir. Müzik tarihini özellikle ilgilendiren budur. Mimaroğlu bu noktayı kesin bir dille özetler: "Sonatın *gelişme* (developpement) bölümü, bestecinin biçim kaygılarından iyice uzaklaşıp, kendine özgü anlatımını, kendine özgü yöntemlerle bağımsızlaşmış bir imgeleme başvurarak gerçekleştirdiği bölüm sayılır."(64)

Sachs da "geliştirme" bölümünü aynı kavrayışla değerlendirmekte, "bunda temalar bir bütün olarak ele alınmıyor, belirli parçalara, parçacıklara bölünüyor, bunların da kendilerine özgü yürütme güçleri oluyordu" diyerek şu açık yargıya varmaktadır: "Artık tema *edilgin* değil, *etkin* nitelik taşır olmuştu."(65)

Bu yargı, klasisizmin dolaysız bir tanımıdır.

Sonuçta, Sonat Formu'nun kuralları içinde yer alabilen özgür deyiş, senfoni ve konçerto'da da egemenliğini estirmiştir. Bu deyiş, ilerde hızını arttıracaktır.

Leyla Pamir, sanatsal özgünlük ve özgürlüğün önemini daha açık vurgulayan bir genellemeye gitmektedir:

"Aslında müzik tarihi, dizonansların (uyumsuz seslerin) bağımsızlığa doğru ilerledikleri yolun tarihidir."(66)

(62) Sachs, a.g.y. sayfa 196.
(63) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 554. (Koch'un yukarda adı geçen kitabının İngilizce çevirisinden alıntılanmıştır: Sayfa 197).
(64) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 65.
(65) Sachs, a.g.y. sayfa 197.
(66) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 15.

ÇALGI METODLARI VE TEMPOLAR

Çalgı müziğinin gerek tınısal, gerek form açısından gelişmesine paralel olarak, üflemeli çalgılar ile klavyeli çalgıların (bu arada yüzyılın sonlarına doğru artık benimsenen piyanonun) kazandığı müziksel nitelikler, "çalgı metodları"nın hazırlanmasını getirmiştir."Çağın beğenisine uygun olarak uzun ve karışık adlarıyla bu eserler, flüt, klavye ve keman için birer metod'du. Johann Joachim Quantz, Prusya Kralı Büyük Frederik'in öğretmeni, oda müziği ve saray bestecisi, 1752 yılında bir *Yan Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme* yayınladı. Salzburg'da Leopold Mozart, oğlu Wolfgang'ın doğum yılında, 1756'da, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Keman Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme) adlı yapıtını, ve Carl Philipp Emmanuel Bach 1753'den 1762'ye dek, *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen* (Klavyeli Çalgı Çalmanın Gerçek Yolu Üzerine Bir Deneme)sini yayınladılar. Bu son eser için Haydn "okulların okulu" demiştir.

Aslında bu üç metod da çalgıları ilgilendiren özelliklerin çok ötesinde, gerçek birer çalma kitabıydı. Bunlarda tempolar bütün inceliklerine varıncaya dek anlatılıyor, eşlik, süsleme sesleri, orkestra yönetimi, orkestra ve oda müziği topluluklarının kurulması, çalışması ve daha neler de neler söz konusu ediliyordu. Mesleğini iyi tanımak isteyen bir müzikçi bunları incelemelidir. Bunlarsız, Bach'tan Mozart'a dek koskoca bir çağın müziğini yanlış yorumlayabiliriz. Özellikle, 18. yüzyılın anlayamayacağımız kertede önem verdiği süsleme seslerini çözümlemede, bugünkü çalgıcı, o çok bildiğimiz, aslında bilgisizliğin bir özrü olan *içgüdü*'süne güvenmemelidir.

Quantz'ın, dakikada 80 vuruşlu nabzı temel olarak aldığı ortalama tempo değerlerine de önemle eğilmek gerekir. Dörtlük temel olmak üzere birkaç ilginç örnek verirsek:

MM 80, Allegro, Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, Moderato tempolarında;

MM 160, Allegro assai, Allegro di molto, Presto'da;

MM 40, Adagio cantabile, Cantabile, Arioso, Larghetto, Dolce poco andante, Affettuoso, Pomposo, Siciliano, Adagio spiritoso'da;

MM 20, Adagio assai, Adagio pesante, Lento, Largo, mesto, Grave'de.

'Fransız danslarında' diyor Quantz, 'temel olarak iki tempo vardır:'

MM 80, Canaries, Courante, Entrée, Gigue, Loure, Sarabande.

MM 160, Bourrée, Chaconne, Furie, Gavotte, Menuet, Passacaille, Passepied, Rigaudon, Tambourin.

Menuet'nin hızlı temposu gözden kaçmamıştır sanırım. Aslında, bütün bu tempolar yaklaşık hızlardır, tam tamına uygulamak gerekmez.

Fransız'ların orta tutumları, tempolarında olduğu gibi, LA sesinde de görülüyor. Genel olarak Fransız'lar alçak bir LA, Alman'lar orta, İngiliz'ler ince bir LA alıyorlardı. İtalyan LA'sını bilmiyoruz. Orta karar LA, Alman LA'sı (Mozart'ın kullandığı diyapozondan biliyoruz) saniyede 422-423 titreşimdi. Bu, 68-72 yüzde eder ki, bizim 440 titreşimimizden yaklaşık olarak bir büyük ikilinin üçte biri kadar kalın demektir."(67)

(67) Sachs, a.g.y. sayfa 199, 200.

Yüzyılın sonlarına doğru, klavikord ve klavsen gözde çalgı olmaktan çıkmış, icadından beri yaklaşık 50 yıldır bekleyen piyano, J. Christian Bach'ın Londra'daki konserini izleyen yıllarda, parlak bir çalgı olarak evrensel yerini almıştır. Piyano için ilk yapıtları 1770 yılından başlayarak Muzio Clementi (1752-1832) yazmıştır. "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."(68)

HAYDN'IN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Franz Joseph Haydn (1732-1809), Avusturya'nın doğusunda, Macar sınırına yakın bir köy olan Rohrau'da 1 Nisan günü doğmuştur.(*) Babası köy bekçisi ve araba tamircisiydi. Sesi güzel bir adamdı; nota bilmezdi ama arp çalardı. Haydn ilk müzik derslerini köyün öğretmeninden aldı. Yeteneğiyle ve sesinin güzelliğiyle herkesi şaşırtıyordu. Altı yaşındayken Hainburg adındaki yakın bir kasabaya öğrenime gönderildi. Kısa sürede birinci sınıf bir çocuk şarkıcı olan Haydn, zamanını okulda ve kilisede müzik yaparak geçiriyordu. Akrabası ve iyi bir öğretmen olan Matthias Frank'tan dersler alıyor, keman ve klavsen çalmayı öğreniyordu. İki yıl sonra ilginç bir öneriyle karşılaştı: Viyana'daki St. Stephan Kilisesi'nin koro yönetmeni Reuter, bu yumuşak ve tatlı sesi çocuğu korosuna çağırmıştı. Babasının izniyle Haydn 1740'da Viyana'ya gitti. Kilisenin çocuk korosunda çalışırken, bir yandan da keman ve şan dersleri aldı. 1745'de kardeşi Michael de bu koroya alındı. Kardeşine dersler verdi. Ama o sırada ergenlik çağına girdiği için sesi bozulmaya başlamıştı. Birkaç ay sonra da korodan uzaklaştırıldı. Geçim derdine düşerek Viyana sokaklarında ve lokantalarda bir süre çalgıcılık yaptı. Bu sırada Fux'un ve Mattheson'un yapıtlarını inceliyor, C.P. Emanuel Bach'ın sonatlarını çalmaya çalışıyordu. 1751'de bir Mass besteledi, ama Şehir Tiyatrosunda oyunculuk yapan Felix Kurz, Mass değil, komik opera bestelemesini öğütledi. *Der neue krumme Teufel* (Yeni Kambur Şeytan) adlı hafif operası 1752'de sahnelendi. "Oyun Stadttheater'te oynandıysa da operanın müdürü topal Baron Affligio'yu alaya alan bir parça olduğu için 3. sunuluşundan sonra yasaklandı."(69)

Bir İspanyol ailesinin kızına müzik dersleri veren genç besteci, bu evde Porpora ile tanışmıştı. Ondan yararlanabilmek için hizmetkârlığını kabul etti. Bazen Porpora'nın eşlikçiliğini de yapıyordu. Birlikte Mannesdorf'a gittikleri bir gezi sırasında dönemin bestecilerinden Bonno ve Wagenseil'le tanıştı. Böylece yeteneği başkalarınca da onaylanmış oldu ve 1755'de Karl Edlen von Fürberg'in şatosuna konser vermeye çağrıldı. Bu soylu kişi Haydn'a hayran kalarak kemancı ve oda müziği bestecisi göreviyle yanına aldı. Von Fürberg'in küçük çalgı müziği topluluğu için bir dizi *divertimenti* ve *cassation* besteleyen Haydn, ilk oda müziği yapıtlarıyla ilgi topladı. 1759'da Fürnberg'in önerisiyle Kont Ferdinand Maximilien Morzin'in orkestra yönetmenliğine getirildi. Buradaki orkestraya bazı üflemeli çalgıları da katarak bu kez senfoniler bestelemeye başladı. (Re majör Senfonisi, bestecinin ilk olgun yapıtlarındandır.)

Sonra da 1760'da kendisinden üç yaş büyük ve müzikle hiç ilgisi bulunmayan bir berber kızıyla evlenerek yaşamı boyunca katlanacağı aile huzursuzluğunun ka-

(68) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 76.

(*) Haydn'ın yaşam öyküsü, A. Say'ın Müzik Ansiklopedisi, cilt 2, sayfa 592-599 arasında yer alan "Haydn" maddesinden derlenmşitir.

(69) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 131.

pısını açmış oldu. Bu sırada Kont Morzin orkestrasını dağıtmıştı. Haydn bir süre işsiz kaldı. Ama beklenmedik bir biçimde, 1761'de Prens Anton Esterhazy, besteciyi orkestrasına 2. şef olarak aldı. Ertesi yıl Prens öldüyse de, yerine geçen kardeşi Nicolaus Esterhazy, sadece bir müziksever değil, aynı zamanda iyi bir viyolacıydı. Doğaldır ki Haydn, Nicolaus için yapıtlar yazdı. 1766'da Esterhazy'nın orkestra şefi Werner ölünce de onun yerine getirildi. Artık elinin altında beş keman, iki viyola, bir viyolensel, bir kontbas, bir flüt, iki obua, iki fagot, iki korno ve bir orgcudan bileşik bir orkestra ile, iki soprano, iki alto, iki tenor ve bir bas'tan oluşan bir koro vardı. Bu olanaklarla sürekli olarak yapıtlar yazdı. Bestelemeye sabah başlayıp öğleye kadar bitiriyor, öğleden sonra provalarını yapıp akşama Prensin konuklarına sunuyordu. Birkaç yıl içinde 30 senfoni, 6 yaylılar için trio, orkestra için 12 menuet, klavsen konçertoları, korno için bir konçerto, çok sayıda divertimenti ve sonat besteledi. Çalgı eşlikli 'ses için' *Salve Regina* ve *Te Deum* gibi dinsel yapıtlar yazmayı da ihmal etmedi. Ayrıca dört tane hafif İtalyan operası sahneledi.

Artık Esterhazy'nın sarayı dışında da tanınıyor, senfonileri ve yaylılar için oda müziği yapıtları Leipzig, Paris, Amterdam ve Londra'da yayınlanıyordu. 1773'de Esterhazy'yi ziyaret eden Kraliçe Maria Theresa için bestelediği senfoni ve iki opera ününü pekiştirdi. 1776'da Viyana Saray Tiyatrosu bir operasını sahneledi. 1781'de yapıtlarının yayın hakkını İngiliz yayıncısı Forster'e sattı. Bu yayıncı, Haydn'ın 82 senfonisini de kapsayan 129 yapıtını bastı.

Haydn bu yıllarda Mozart'la tanışmış ve onunla gerçek bir dostluk kurmuştu. Mozart'ın yeteneğine ve özellikle üstün orkestralama tekniğine hayrandı.

1784'de Prusya Prensi Haydn'a başarılarından ötürü bir altın madalya gönderdi. 1787'de Cadiz Katedrali için *Son Yedi Söz*'ü besteledi. Esterhazy'nin Sarayından Viyana'ya geldikçe Mozartla görüşüyor, dostlukları ilerliyordu.

1790'da Prens Nikolaus Esterhazy öldü. Yerine geçen oğlu, saray orkestrasını dağıtmış, ama Haydn'ı görevinde bırakmıştı. Besteci şimdi zamanını daha özgür kullanabiliyordu. Bu sırada, Londra'daki kemancı ve konser acentasının sahibi olan John Peter Salomon, besteciyi ısrarla İngiltere'ye çağırıyordu. "Haydn, arkadaşlarının, özellikle Mozart'ın caydırmaya çalışmasına bakmadan Salomon'la yola çıktı. 1791'de İngiltere'ye vardı. Onsekiz ay süren bu ilk kalışında Kralın ve soyluların büyük saygı ve sevgisini gördü."(70) Ünlü "Salomon Konserleri", bu dönemde yazdığı yapıtlarından oluşmuştur.

1793'de Viyana'ya dönen besteci, Beethoven'e dersler verdi. "Viyana'dayken verdiği dersleri genç öğrencisi yeterli bulmadı."(71)

1794'de yeniden İngiltere'ye gitti ve başarılı konserler verdi. (6 Salomon Senfonisi bu arada yazılmıştır.) Avusturya'ya döndükten sonra, 1798'de *Yaratılış*, 1801'de *Mevsimler* oratoryolarını yazdı. Bu yıllarda sağlığı bozulmaya başlamıştı. Viyana'nın Fransızlar tarafından bombalanması sırasında hastalığı arttı. 1809 Mayısında "Viyana'da ölerek Hundsthurm kilise sinliğine gömüldü. Akıl almaz olaylardan sonra kafatası çalındı, geriye kalan kemikleri elden ele dolaştıktan sonra sonunda Viyana Küğseverler Derneği'nde sergilendi ve 5 Haziran 1954'de resmî bir törenle Eisenstadt'taki kemiklerinin yanına kondu."(72)

(70) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 131.
(71) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 131.
(72) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 132.

VİYANA KLASİKLERİNİN İLK'İ : HAYDN

"Viyana Klasikleri" olarak 18. yüzyılın sonlarında Avrupa müzik kültürünün yaratıcı gücünü temsil eden Mozart ve Beethoven'le birlikte Haydn, tarihsel bir dönemeç oluşturmuştur.

Barok dönemin son iki büyük temsilcisi Bach ve Händel gibi, Haydn ve Mozart da klasisizmin sınırlarını genişleterek müziği sonuna değin insanlaştırmayı ve tinselleştirmeyi başarmışlardır.

Haydn ve Mozart'ın kullandığı dil benzerliğinin yanı sıra, ortak özellikleri de vardır: Yakın dost olan bu iki besteci, birbirine hayranlık duymuş ve birbirinin müziğinden etkilenmişlerdir. Haydn 1732'de, Mozart 1756'da doğmuş, Mozart 1791'de 35 yaşında, Haydn 1809'da 77 yaşında ölmüştür. "Haydn'ın artistik olgunluğa erişmesi, *harika çocuk* olan Mozart'tan daha yavaş olmuştur. Eğer 35 yaşında ölen Haydn olsaydı, bugün pek anımsanan bir sanatçı kişiliği temsil etmezdi. Çünkü Haydn, en olgun yapıtlarını Mozart'ın ölümünden sonra bestelemiştir."(73)

Ancak, kişilik olarak bu iki besteci farklı yapıdaydı: Mozart çok küçük yaşta olgun bir besteci kimliğine yükselebilmiş biraz "avâre ruhlu", doğuştan bir "shawman", virtüoz piyanist, dört dörtlük bir opera bestecisi, biraz da "delişmen" bir dâhiydi; ama yaşamın pratiğinde "çaresiz" kalan bir kişilikteydi. Haydn, kendini özenle yetiştirmiş sabırlı ve ısrarlı bir işçi, alçakgönüllü ama "büyük bir şef" olmakla birlikte "virtüoz" değildi. İnsan ilişkilerinde dikkatli ve tutarlı olan Haydn, bir soylunun hizmetinde mutlu bir biçimde yaşamış son ünlü besteciydi.

Burada "bir soylunun hizmetinde" nitelemesini kullanırken, 18. yüzyılın ikinci yarısında kültürel ve sanatsal yaşamda olumlu bir rolü olan Avusturya ve Alman soylularını, Barok ve Rokoko dönemlerinin soylularıyla karıştırmamak gerektiğini özellikle belirtelim: Klasik dönemde soylular, genelde Aydınlanma Felsefesi'nden yana, ileri bir kültür kavrayışını sergiliyordu. Avusturya Macaristan İmparatoru II. Joseph ve Kraliçe Maria Theresa, Fransa'daki ileri hareketi temsil eden reformcu bir uygulama içindeydiler. Prenslikler de bu eğilimi destekliyor, şatolarında bir çeşit "akademi" oluşturarak özel orkestralarıyla, bestecileriyle üst düzey bir müzik ortamına olanak açıyorlardı: Haydn, Prens Nicholaus Esterhazy'nın Eisenstadt'taki şatosunda 27 yılını geçirmiş, Mozart'ın *Don Giovanni* ve *Figaro'nun Düğünü* operaları Schwarzenberg şatosunda, Gluck'un *İphigenia* ve *Alceste* operaları Auersberg şatosunda sahnelenmiş, Beethoven ve Haydn, Prens Lichnowski'nin şatosunda oda müziği konserlerine katılmışlardır. Soyluların malikânelerinde gelişen bu "sanat odakları", Avusturya'nın uyumlu, dengeli, bireşimci ve ılıman kültür ortamıyla birleşince, Gluck'tan, Haydn, Mozart ve Beethoven'e uzanan bir "Viyana Klasik Müzik Okulu" süreci yaşam bulmuştur: "Avusturya'nın doğasında kendine özgü öyle bir nitelik vardır ki, ruhsal ve ussal gerilimleri kolaylıkla uyuma getirir, dengeler. Evrensel bir kültürle, halk kültürlerini yaratıcı biçimde kaynaştırır; dış etkenleri dönüşüme uğratarak, bileşime vardırarak,tipik bir Avusturya üslubunun elde edilmesini sağlar."(74)

Haydn bu "sentezci" anlayışı klasisizmin potasında hazırlamış, zekâ, sevinç, espri, coşku ve inceliği "yüksek bir sanatsal mantık"la insancıl duyarlılığın müziksel ürünleri haline getirmiştir. Klasik sanatın amacı zaten budur: "Klasik kavramı, müzik yapıtlarında örnek olabilecek evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların

(73) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 584.
(74) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 19. (Kralik'ten alıntı).

bireşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, saltlığı, temizliği, açık seçikliği içerir. Bir başka deyişle, ezgi, armoni ve ritm sorunları en ideal bir çözüme varmış olmalıdır. Yapıtın özündeki ana düşünceler, yavaş yavaş geliştirilmeli, sonuç kesinlikle *önceden belirlenmemelidir.* Klasik biçim, Barok'un durağan biçimine göre dinamik olmalı, müzik maddesinin içerdiği *diyalektik karşıtlıklar,* bütüne varıp optimal bir *denge*ye getirilmiş olmalıdır.

Avusturya'lı Haydn, Mozart ve uzun süre Viyana'da yaşayan Alman Beethoven, Klasik kavramının bu ortak görüşleri içinde birleşirler. Ortak bir temele dayanan müzik dili sorunlarının çözümleri, bestecilerin birbirlerinden çok farklı karakterlerine, yaratılışlarına, çok çelişkili anlam ve anlatımlarına karşın, bu görüş içinde birbirleriyle kıyaslanabilecek niteliktedir. Bu bakımdan klasik müziğin oluşumunda, belirli bir estetik amaçtan çok, *çelişkili amaçların barışıklığı içinde,* ancak dâhî'lerin varabileceği optimal bir denge sağlanmıştır. *Viyana Klasik Müzik Okulu*'nun ortak müzik dilinin, Haydn ile Mozart'ta ve Beethoven'in gençlik yapıtlarında, Viyana'ya özgü bir anlayış ve zevk içinde geliştiğini de ekleyebiliriz."(75)

HAYDN'IN MÜZİK DİLİ

Haydn için "senfoninin babası" denmiştir. Aslında yaylılar dörtlüsünün de (2 keman, viyola, viyolonsel) babasıdır. İlhan Mimaroğlu bu tanımlama konusunda ayrıca, kuartet'in (dörtlü'nün) bu çalgılar için bir *sonat,* senfoni'nin ise orkestra için bir *sonat* olduğunu belirterek, bu formların hepsinin "babası" olduğunu, bu formları başlattığı için değil, geliştirdiği, bunlara öz ve anlatımla ilgili yeni değerler kazandırdığı için bu sıfatı hakettiğini söyler.(76)

Haydn'ın 52 piyano sonatı, 91 yaylılar dörtlüsü (ve ayrıca öteki oda müziği toplulukları için) yazdığı çok sayıda yapıt ile 104 senfoni'si, çağının ileri bir anlatımını, yeni bir hareketliliği ve sürükleyiciliği içerir. "Burada önemli olan, onun, değişik biçimleri ve anlatım geleneklerini çok erken bir dönemde bileşime vardırarak, *klasik bir sentez*'i elde etmiş olmasıdır. 1770'lerin Romantik kriz ya da *Fırtına ve Coşku* (Sturm und Drang) döneminde, bu bileşim doruk noktasına ulaşmıştır."(77)

Sturm und Drang, Almanya'daki özgün edebiyat akımına verilmiş bir addır. Haydn'ın 1770 sonrası yapıtları "Goethe'nin yeni-klasik Fransız edebiyatının kuram ve kurallarına karşı anlatım özgürlüğü bayrağını açtığı yıllara rastlar. Alman edebiyatında Goethe ve Schiller'in başlıca temsilcisi oldukları davranışın müzikte bir karşılığını ararsak, bu doğrudan doğruya Haydn'ın müziği olur."(78)

Sonat, dörtlü, ya da senfonilerinde besteci, 1750-1780 yıllarını kapsayan ilk dönemlerinden başlayarak 4 bölümlü klasik formu kullanmış, ancak "gelişim" bölmesindeki özgür deyişin dramsal niteliğini gittikçe arttırmıştır. Haydn'ın bu form anlayışında şu sonuçlara vardığı bellidir: "Style galant'ın cansız orta partilerine ve salt ezgisel anlayışına karşı, bütün partilere eşit değer veren akıcı bir kontrapunt anlayışının geri gelişi, bir ezgi çizgisinin partiden partiye atlarken partilerde sus'ların kullanılması gibi zor bir yazı yöntemi.

Bu yapıtlarda, senfoni ve oda müziği türlerinin, eski suya sabuna dokunmayan oyunsuluğundan öteye gidip derinlere inildiğini, dramsal bir güç kazandığını, tra-

(75) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 28.
(76) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 71.
(77) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 21.
(78) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 71.

gedya tutkularının çatışmasını görüyoruz. Bütün bunlar, ilerde Beethoven'in yapıtlarında en yüksek noktalarına varacaktır."(79)

Haydn'ın 1761'de Prens Esterhazy'nin sarayında görev almasına kadar olan "çıraklık" dönemini saymazsak, gelişim yollarının açıldığı 1761'den sonra yazdığı senfoniler, hatta bu yıl içinde bestelediği "Sabah", "Öğle", "Akşam" adlı üç senfoni, klasik anlayışa yeni renkler ve ruh katan Haydn'sal özellikler taşır. *ÖRNEK 71'de* Öğle (Midi) adlı Do Majör 7. Senfoni'nin ilk bölümünden (Adagio-Allegro) bir kesit verilmektedir.(80)

Haydn'ın senfonilerinde 3. Bölüm olarak değerlendirdiği "Menuet", 17. yüzyılın zarif bir saray dansı olmaktan çıkıp, ya da Barok dönemin orkestra süitlerindeki alışılmış yerinden uzaklaşıp, ilk kez Hayd'nın elinde "çağın doğaya dönüş akımı içinde" temposu hızlanarak canlı bir senfonik bölüme dönüşmüştür. Sachs, 1761'de yazılan 5. Senfoni'nin ve 1791'deki "Şaşırtma Senfonisi"nin (Sürpriz Senfonisi'nin) en güzel menuet örnekleri verdiğini belirtir. Menuet, daha sonra Beethoven'in elinde *Scherzo* karakteri kazanmıştır: "Örneğin 1802'de, *Eroica*'daki Menuet, Alman ve Avusturya dans ritmlerinden oluşan, neşeli espirili, hareketli, ama otoriter bir *Scherzo*'dur."(81)

Eskiye dönük bir form olan *divertimento*'yu Haydn özellikle ilk dönemlerinde "hafif bir çalgı müziği parçası" gibi alarak sıkça kullanmış ve 66 divertimento yazmıştır. Bu yapıtlarındaki "yüzeysel anlatım", bestecinin orkestralama alıştırmaları olarak değerlendirilebilir. Haydn Rokoko'ya zaten "nesnel" bir tavırla yaklaşmıştır. Rokoko'nun insanı değildir, ama kendine olan güven sayesinde, Rokoko'nun karşıtı da değildir. Gerektiği yerde, geçmişte kalan bu üslubun olanaklarını kullanabilmekten çekinmemiştir ve bu kullanım hep bestecinin yaratıcı kimliğini taşımıştır:

"1771-1880 Yılları arasında Haydn'ın müziği daha derin, daha heyecanlı, daha duygulu olmuştur. Özellikleri *ince, zarif, süslü* gibi kelimelerle tanıtılan ve çağın hemen bütün bestecilerinin ele aldığı ortak tavır olan *rococo* tarzı, Rousseau'nun yaydığı *doğaya yönelme* inancıyla birleşmiştir. Kendi doğasında, dışardaki doğaya doğru önlenemez eğilimleri olan, bu yanıyla Beethoven'i bile aşan Haydn'ın Rousseau görüşlerine kapılmaması, Avrupa'nın düşün hayatını yönelten bu inançları benimsememesi beklenemezdi. 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."(82)

Haydn'ın 1781'de yazdığı *Jungfernqueartette* (Genç Kız Dörtlüsü), kendi nitelemesiyle "yeni ve özel bir anlayışta"dır. Bu yapıttaki yenilik ve özellik, Haydn'ın hep taşıdığı "temaların bölünüp yeniden birleştirilmesi yoluyla kazandırılan değişim ve gelişimlerin", karşıtlık ve gerilimlerin vurgulanması eğilimidir. Bu özellikleri, 1781'de yazdığı *Si bemol Majör No. 77 Senfoni*'de ve 1784'de Paris'teki Concert de la Olmyique adlı müzik kurumunun siparişi üzerine bestelediği 6 *Paris Senfonisi*'nde de görüyoruz. Yedi partiden oluşan Senfoni No. 77'nin çalgılar dağılımı şöyledir: Flüt, 2 obua, 2 fagot, 2 Si bemol korno, birinci kemanlar, ikinci kemanlar, viyolalar,

(79) Sachs, a.g.y. sayfa 197.
(80) C.Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 51.
(81) Leyla Pamur, a.g.y. sayfa 21.
(82) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 69.

ÖRNEK 71

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732–1809)
Symphony No. 7 in C Major, "Midi"
(Hoboken I:7; 1761)

a) Adagio-Allegro (first movement)



viyolonsel ve kontrbas. Bu senfoninin 4. Bölüm Finale, Allegro spiritoso'nun partisyonundan son sayfa *ÖRNEK 72*'de verilmektedir.(83)

1791 ile 1803 arasında yazdığı senfonilerde ise Haydn sanatının doruğundadır: "Üslup bakımından gerçi bu sürede, bir öncekine kıyasla bir ilerleme, bir yönelme yoktur ama, besteçinin anlatım gücü daha da artmıştır. 1791 ile 1795 yılları arasında yazdığı *[illegible]* (Salomon Senfonileri) bir yandan da bestecinin romantizm e[illegible] iki[illegible]ine [illegible]sinin "Londra" adıyla anıldığı gibi [illegible]si"nin bunlardan sadece birine [illegible]ç adlara rastlanmaktadır. [illegible]r, 1794), *Saat* (No. 101, e yakından ilgilenmiştir. son yapıtlarına yansıdığı şunlardır: *Missa in tem-ardi von Offida* (Heilig-e minör, 1798); *There-*1); *Harmoniemesse* (Si

2 Te Deum ve 1767'de *die sieben letzten Worte* 1785), solo sesler, koro ryo biçimine dönüştü-

oldukça bozulmuş du-iki oratoryo, düz bir fung (1798, Milton'un en, 1801, James Thom-

Özgeçmişlerin faksland[illegible] olduğunun tanıtlarıdır."
FAKS: (0212) 576[illegible]11
Şoför 3 yıl servis Şoförlüğü yapmış, E sınıfı ehliyetli, K.Çamlıca, Örnek Mah. civarında oturan, askerliğini yapmış
Tel: (0216) 364 37 58 - 364 37 59
Almanca bilen bayan
YÖNETİCİ SEKRETER
Ortaköy - İstanbul
Tel: 258 20 57- Pbx
SUADİYE MAGAZAMIZDA
Büyük Beden Bayan Giyim satışında görevlendirilecek prezantabl bayan elemanlar aranıyor.
Tel: 0.212. 232 05 86 - 248 92 90
pistler yor
şahsen Kardaş'a kmektedir.
ad. No: 7 anbul 22 64 64 22 64 88

Gültekin Oransay'ın dikkatle saptadığı gibi, Haydn'ın 2 Nisan 1775'de Viyana'da bestelediği *İl Ritorno di Tobia* (Tobia'nın Dönüşü) adlı bir oratoryosu daha vardır. Öte yandan, Sachs'ın da belirttiği gibi, *Yaratılış* ve *Mevsimler*, iki dev yapıttır. Bu yapıtların başarısı dinselliği aşar: "Halkın bu yapıtlar karşısındaki coşkusunu, dinsel dogmaları görmezlikten gelen bir neşenin, sıcak bir ulusal bilincin ve gerçek özgürlük duygularının dile getirilmesi olarak yorumlamak mümkündür. 1798'de önce Schwarzenberg, sonra da Burg Tiyatrosu'nda sergilenen *Yaratılış* oratoryosu, mistik bir karanlığın, dünya dışı bir güzelliğin anlatımı ötesinde, doğayı, hayvanları, kuşları, sürüngenleri teker teker seslendirmiştir. Aslanlar, kaplanlar gürlemektedir. Haydn, bazı aryalarda, İtalyan *da capo* biçiminden tümüyle ayrılmış, romantik bir şarkıyı duyurmuştur. Uzak tonlara giden değişimlerle, adeta bir 'Schubert Lied'in armonilerine yol göstermiştir. Burada espri, mizah, duygu ve derinlik arasında eşsiz bir denge kurulmuştur. 1801'de Redout Konser Salonu'nda halka sergilenen *Mevsimler*'de ise, egemen olan büyük bir hüznün dışında, av kornolarıyla neşeli günler

(83) Claude Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 83 (Haydn'ın elyazısıyla Esterhazy arşivinden).
(84) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 70.
(85) Sachs, a.g.y. sayfa 198.
(86) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 393.
(87) Sachs, a.g.y. sayfa 199.

ÖRNEK 72

Haydn, Symphony No. 77



anımsatılmakta; halk şarkıları, tirol motifleri yer almaktaydı. 'Kış' mevsiminin 'seriş' bölümüyse, Wagner'in müzik diline ışık tutacak kadar ileridir."(88)

Salt müziğin bestecisi olarak döneminde ileri bir müzik anlayışını temsil eden Haydn operalar da yazmıştır. 24 Operanın bir kısmı Singspiel (Alman hafif operası) niteliğindedir. *Isola disabitata* (Terkedilmiş Ada) adlı, sözlerini ünlü opera söz yazarı Metastasio'nun yazdığı ciddi opera, Gluck izlerini taşır. Bu formdaki yapıtlarının bir bölümü unutulmuştur. Müzikleri günümüze kalan operaları da pek sahnelenmez. Esterhazy Sarayında sahnelenen ve sözleri Carlo Goldoni'nin yazdığı bu operaların "hafif" olanları Porpora'nın etkisinde, ciddi İtalyan operasını örnek alan birkaç tanesi ise Scarlatti modelindedir.

Müziğinin konularını dış dünyadan alan, "Ayı", "Kraliçe", Tavuk", "Saat" gibi adlar verdiği senfonileri ve oda müziği yapıtlarıyla betimlemeci (tasvirci) müziğe yakınlık gösteren Haydn'ın opera alanında başarılı gözükmemesi, sözlere bağımlı kalarak müzik yazmaktan hoşlanmadığını düşündürebilir. O, anlatımcı müziği, dış dünyadan aldığı konuları, kendi iç dünyasında yoğurmayı ve yaratıcılığını bu yolda değerlendirmeyi yeğliyordu. Opera sözleri üzerine müzik yazmak, konuya ve sözlerin akışına bağımlı olmak, kendisinin dışındaki kalıplara uyarak sanatını dile getirmek, Haydn'a özgü değil, bütün bu kalıp zorluklarını yenerek ve aşarak müziğini dilediğince akıtabilen Mozart'a özgüydü.

HAYDN SENFONİSİNE BİR ÖRNEK

20. Yüzyılın ünlü orkestra şefi Herbert von Karajan, piyano sonatlarından yaylı dörtlü'lerine, konçertolardan, senfonilerine ve oratoryolarına kadar, günümüzde de beğeniyle seslendirilen ve ilgi gören yüzlerce yapıtı arasında, Haydn'ın iki senfonisiyle viyolonsel konçertosunu "En Güzel 100 Konser Yapıtı" kapsamında değerlendirmiştir: Senfoni No. 88, Senfoni No. 92 "Oxford" ve Re majör Viyolonsel Konçertosu.

Bunlardan birincisi üzerinde kısaca duralım:

Sol majör No. 88 Senfoni, 1787 tarihini taşır. İlk bölüm, Fransız uvertürleri gibi, bir Adagio/Başlangıç müziğiyle başlar. Ama daha ilk ölçülerde "Viyana atmosferi" sezinlenir. Sonraki 2/4'lük ölçüyle gelen Allegro teması, bütün bölüme egemendir: (89)



(88) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 26.
(89) Walter Panofsky, "Karajan'ın Seçtiği En Güzel 100 Konser Yapıtı", Humboldt Taschenbücher Grossbant, Berlin, sayfa 14, 15.

Largo'nun yalın teması ise bir halk şarkısı yumuşaklığındadır, hatta Schubert'i anımsatır. Bu bölümde Haydn, çeşitleme ustalığını sergiler: Melodi yedi kez geri gelir; değişen sadece eşlik partileridir:



3. Bölüm "Menuet", dönemin klasik senfonisinde yer alan alışılagelmiş bir bölüm olmasına karşın, özellikle ritmik yapısıyla "halk müziği" özelliğini sezinletir. Başka bir deyişle bu Menuet, saray maskesi takmış bir halk şarkısıdır:



4. Bölüm "Final"in teması ise gizlenmiş bir cep saatına benzer. Bu bölümde Haydn "Rondo formu"na dokunmamış, form çekiştirmesi yapmamıştır, ama minör tonlarla yeni renkler katmasını bilmiştir. Kemanlar ile bas'lar, "kanon" yapar gibi, senfoninin güçlü ara akorlarını ve kıpırdaşan figürlerini yapıtın sonuna kadar sürdürür.

No. 88 Senfoni'nin çalgılar dağılımı şöyledir: 1 flüt, 2 fagot, 2 korno, 2 trompet, timpani ve yaylılar.

HEP ÇOCUK SAFLIĞINDA: MOZART

WolfgangAmadeus Mozart (1756-1791), Avusturya'nın batısındaki büyük kentlerden Salzburg'da 27 Ocak günü doğmuştur. İnsanlık tarihinde ender görülen yeteneklerden biridir. Albert Schweizer'in dediği gibi, "gerçek dehâlar göklere uzananlardır, Mozart ise gökten inmiştir."

Babası Leopold Mozart (1719-1787), Salzburg başpiskoposunun orkestrasında kemancılık yapmış ve 1757'de saray besteciliğine atanmış değerli bir kemancıdır. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Temel Keman Öğretimi Üzerine Bir Deneme) adlı keman metodu, kuşaklar boyunca kullanılmış, 20. yüzyılda tıpkıbasımları yapılmıştır. Wolfgang'ın yetişmesinde ve özenle eğitilmesinde babasının büyük payı vardır. Oğluna zaman ayırmak yüzünden bestecilik çalışmalarını bırakmış, kendisini ona adamıştır.

Wolfgang henüz üç yaşındayken, ablası Marie Anna'nın klavsen derslerine büyük ilgi gösterince, babası ona müzik dersleri vermeye başlamıştır. Dört yaşındayken klavsende üçlü aralıklarla beste denemeleri yaptığı söylenir. 1761 ya da 1762 yılında bestelediği bir Menuet şöyledir:(90)



Menuett, KV 1, Salzburg 1761/62, Phrasenbildung und Harmonik

Çocukluk döneminde Wolfgang ile yazgısı birleşen ve iyi bir piyanist olarak yetişen ablası Marie Anna (Nannerl) yaşamı boyunca kardeşine şefkat duyguları beslemiştir. Bu değerli piyanist 1829'da ölmüştür.

Babasından müzik dersleri almaya başlayan Mozart, 15 ay gibi kısa bir sürede iyi bir klavsen çalgıcısı olmuştur. Onun yeteneğini, "harika çocuk" olarak başarısını tanıtmak isteyen Leopold Mozart, iki çocuğuyla birlikte konser gezilerine çıkmaya karar vermiş ve 1762'de İmparatorluk ailesiyle tanıştırmak amacıyla Viyana ve Münih'e götürmüştür. Bu kısa ve amacına ulaşan geziyi, 1763'de başlayıp 1766'da tamamlanan Paris-Londra gezisi izlemiştir. Ancak bu gezi, sadece Paris ve Londra ile kalmamış, uzun yolculuk, Avrupa'nın birçok kentinde müziksel molalar vererek gerçekleşmiştir: Örneğin, "senfoninin beşiği" olarak tanınan Mannheim'a gidilmiş, Frankfurt'ta Goethe ile tanışma fırsatı yaratılmıştır. Hollanda'nın Den Haag kentinde küçük Wolfgang hastalandığı için burada dört ay konaklanmıştır. Londra dönüşünde Amsterdam'a ve oradan Paris'e geçen Mozart ailesi, İsviçre üzerinden Cenevre ve Zürih'e uğrayarak Salzburg'a dönmüştür.

Sonraki konser gezisi 1768 yılındadır: Wolfgang Viyana'da hafif operası *Bastien ve Bastienne*'yi yazarak ilk sahnelenişi sırasında orkestrayı yönetmiştir.

Şimdi sıra İtalya'dadır. Bu ülkeye üç gez gitmiştir Mozart'lar:

1. Gezi (Aralık 1769-Mart 1771). "16 Ocak 1770 günü Mantua'da sunduğu dinletinin programı, Mozart'ın 14 yaşındaki yeteneklerini göstermekteydi: Kendi

(90) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 430.

bağdadığı bir senfoni, kendisine dinleti sırasında verilecek ve ilk bakışta okuyacağı bir çembalo konçertosu; aynı biçimde dinletide verilecek ve kendisi tarafından başkanarak çalınacak ve ardından başka bir tonda yinelenecek olan bir sonat; sözleri kendisine dinleti sırasında verilecek ve kendisi tarafından o anda bağdanıp ırlanacak olan bir arya (çembaloda kendi kendini eşleyerek); başkemancının kendisine vereceği bir konu üzerine bir çembalo sonatı; seçilen konu üzerine sıkı bir füg (çembaloda doğaçlayacaktır); keman partisini doğaçlama çalacağı bir üçül; ve son olarak son bağdadığı senfoni. Romadayken kıskançlıkla gizlenen Allegri'nin ünlü Miserere'sini iki kez dinledikten sonra tüm partiturunu tek bir yanlış yapmadan bellekten kâğıda aktardı."(91)

Oransay'ın ilginç anlatımında eksik olan noktalar şunlardır: "Mozart ve babası, bu ilk İtalya gezisinde Milano'da Piccini ve Sammartini ile bağ kurmuş, Wolfgang Bologna'da Padre Martini'den orkestralama dersleri almış, Napoli'de Paisiello ile tanışmıştır."(92)

Papa'nın Wolfgang'a "altın Mahmuz Nişanı"nı verdiği ve Bologna Filarmoni Akademisi'ne üye seçildiği, *Mitridate* adlı operasının Milano'da başarı kazandığı ise, bütün müzik tarihi özetlerinde vardır.

2. Gezi (1771 sonbaharı). Mozart'ın yeni operası *Ascanio in Alba*'yı yönetmek üzere Milano'ya gitmişlerdir.

3. Gezi (1772-73 kışı). Yine Milano'ya *Lucio Silla* oparasının ilk sahnelenişi dolayısıyla gitmişlerdir.

Bütün bu yorucu geziler sırasında Mozart besteler yapmayı sürdürmüş, 1773 baharında Salzburg'daki evine döndükten sonra ise senfoniler, konçertolar, sonatlar ve oda müziği yapıtları yazmıştır.

Mannheim ve Paris'i kapsayan yeni uzun geziye Mozart 1777'de annesiyle gitmiştir. Mannheim'da Cannabich ile tanışmış ve saray korosunda soprano olarak görev yapan Aloysia Weber'e aşık olmuştur. 1778 Mart ayında Paris'e gitmiş, ancak bu kez Paris'te beklediği ilgiyi görememiştir. Üstelik, 3 Temmuz 1778'de annesi ölünce, dönüş yolculuğunu yalnız yapmıştır.

1781'de Karl Theodor'un Münih'teki sarayında *İdomeneo* operasının ilk sahnelenişini gerçekleştirdikten sonra, aynı yıl, yanında çalıştığı Salzburg Başpiskoposu'nun davranışları çekilmez hale geldiği için Viyana'ya yerleşme kararı almıştır. Böylece 1781'den öldüğü gün olan 5 Ocak 1791'e kadar Viyana'da yaşamıştır. Mozart'ın Salzburg Başpiskoposunun tanıdığı olanaklara sırt çevirmesi, saray-besteci ilişkisi açısından müzik tarihinde önemle durulan bir noktadır.

Viyana'da İmparatorun siparişi üzerine bestelediği *Saraydan Kız Kaçırma* operası, Avusturya sarayında müzik yönetmeni olan Antonio Salieri'nin (1750-1825) engellemelerine karşın başarıyla sahnelenmiştir. 1782'de, daha önce Mannheim'da duygusal ilişki kurduğu Aloysianın kızkardeşi Constanze Weber (1762-1842) ile evlenmiştir. Ünlü Alman opera bestecisi Carl Maria von Weber'in kuzeni olan bu kız, yetersizlikleri yüzünden, hatta iyi bir ev kadını olamadığı için, Mozart yaşamı boyunca sıkıntı çekmiştir.(*)

Bu sırada 25 yaşına gelmiş olan Mozart'ın önünde on yıl sonra noktalanacak

(91) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 147.
(92) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 431.
(*) Mozart'ın yaşam öyküsüne ilişkin bilgiler, A. Say'ın Müzik Ansiklopedisi, cilt 3, 850-858 sayfalar arasında yer alan "Mozart" maddesinden derlenmiştir.

yeni bir dönem açılmış oluyordu: Viyana dönemi. Bu aşamaya kadar yaşamı sürekli yolculuklar, yeni kentler, yeni konserler, yeni insanlar, yeni yapıtlar, yeni yorgunluklar ve yeni sıkıntılarla geçmişti. Çocukluğunu pek yaşayamamıştı Mozart. Sanki yaşama gözlerini açar açmaz, yetişkin bir insanın sorumluluklarını yüklenmişti. Söz konusu sorumluluklar ise, yapıtlarıyla daha güzel bir müzik dünyası gerçekleştirmek ve bu yoğun emeğini Avrupa'nın müzik merkezlerinde tanıtarak başarı yolunda ilerlemekti.

Ne var ki, Mozart'ın çocukluk dönemindeki olağanüstü başarısını gören ve değerlendiren çağdaşları, olgunluk dönemindeki üstünlüğünü görmezlikten geldiler. Haydn, açık yüreklilikle ve dürüstçe 1787'de şöyle yazıyordu: "Eşsiz Mozart'ın hâlâ bir saraya besteci olarak atanmamış olması utanç vericidir. Kızgınlığımı bağışlayınız, ama onu gerçekten çok seviyorum."(93)

Geçimini klavsen ve bestecilik dersleri vererek sağlamaya çalışan Mozart, sürekli yeni yapıtlar verirken zor koşullar altında yaşıyordu: "Karısı evin yönetimine pek ilgi göstermeyen, savruk ve müsrif bir kadın, kendisi de iyi giyinip hoşça vakit geçirmeyi, kırınmayı, bovling ve bilardo oynamayı ve buna benzer eğlenceleri seven bir erkek olduğu için, bağdaları ve dinletileri ile kazandığı ufak paralar çarçabuk tükeniyor, çok ve verimli çalışmasına rağmen, para sıkıntısı çekiyordu."(94)

1786'da sahnelenen hafif operası *Tiyatro Yönetmeni*'nden sonra, ünlü *Figaro'nun Düğünü* Viyana'da sergilendi. Oransay'a göre, "İtalyalı ırlağanların kasıtlı bozuk söylemeleri operanın başarı kazanamamasına yol açtı."(95)

Ancak, Figaro'nun Düğünü birkaç ay sonra Prag'da sahnelendiğinde büyük başarı kazanmıştır. Prag'daki müzik çevrelerinin daha güvenilir olduğunu düşünen Mozart, 1787'de yine bu kentte sahnelenen *Don Giovanni* ile başarısını pekiştirmiştir. Ard arda gelen bu başarıların Viyana'da yankı bulması üzerine, Avusturya İmparatoru Mozart'ı düşük bir maaşla sarayın oda müziği besteciliğine atamıştır.

"1788 Yılında Prens Lichonowsky ile Dresden ve Leipzig'de kısa süre kalarak Berlin'e giden besteci, (Leipzig'de Thomas Kilisesi kantoru Doles'ten Bach'ın yapıtlarını dinlemiştir), Prusya Kralı II. F. Wilhelm'e dörtlülerinden oluşan bir konser vermiştir. 1790 Ekim'inde İmparator II. Leopold'un taç giyme töreni dolayısıyla imparatora iki konçertosunu adamıştır. (Köchel 459 ve Köchel 537)."(96)

Viyana'ya döndükten sonra, "1791'in yaz aylarında *Sihirli Flüt* operasını tamamlamış ve bu yapıt Eylül 1791'de Viyana'da sahnelenmiştir. Prag Operası için bestelediği *La clemenza di Tito* (Titus'un Şefkati) adlı ciddi operası da yine bu ayların verimidir."(97)

Tifüs hastalığından öldüğü sanılan Mozart'ın üzerinde çalıştığı son yapıt *Requiem*'di. "Don Giovanni'nin uvertüründe olduğu gibi bu son yapıtını sadece bir gecede tamamlayamamış"(98) ve 5 Aralık 1791 günü ölmüştür. Cenazesine katılan yakınları şiddetli yağmur yüzünden geri dönmüşler, mezarı saptanamamıştır. "Karısı ancak ertesi günü mezarını aramaya çalıştıysa da bulamadı. Yoksullar mezarlığının neresine gömüldüğü hiç bir zaman anlaşılamadığı için, 1859'da mezarlığın rastgele bir yerine bir anıt dikildi.(99)

(93) A. Muhtar Ataman, a.g.y. sayfa 23.
(94) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 147.
(95) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 147.
(96) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 431.
(97) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa431.
(98) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 431.
(99) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 148.

Yaratıcılığıyla çocuk saflığını ve temizliğini simgeleyen Mozart'ın mezarı yitiktir. Tıpkı küçük bir çocuğun yitik mezarı gibi... Bu dokunaklı ayrıntıya verilebilecek en güzel yanıt, onun bıraktığı yapıtlardır: Yaratıları ölümsüzdür.

19. Yüzyılın ünlü düşünürü Schopenhauer, bestecinin yaratıcı kişiliği üzerine şöyle der: "Yaşamı boyunca çocuk kalamayan, ciddi, oturaklı, uyanık ve tutarlı bir kişilik, sorumlu, çalışkan bir burjuva olabilir, ama dâhi olamaz."(*)

MOZART: TAM KLASİK

Wolfgang Amadeus Mozart, sanatında Aydınlanma'yı düşünsel ağırlığıyla temsil etmeye yönelmiş olmaktan çok, Aydınlanma Felsefesinin müzikteki yansımasını geliştirerek klasisizmi temellendirmiştir. Onun yapıtlarındaki kadar *aydınlık yazı* az görülür. Bu yazı, "salt klasisizm"i temsil eder. Denebilir ki müzikte klasik dönemi gerçek tanımıyla yansıtan, derin anlamıyla en fazla veren Mozart'tır. "Her sanatçıda az ya da çok gelişmiş *romantik* eğilim görülebilirse de, *romantik* teriminin sakınarak uygulanması gereken pek az sanatçıdan biridir. Mozart, Haydn'dan daha da öncelikle klasik kavramının simgesi olmuştur. Haydn, çoğunlukla biçimle ilgili yanıyla klasiktir. Oysa Mozart, öz açısından da bu terimin tanım sınırları içine girer."(100)

Klasisizm açısından buradaki Haydn-Mozart karşılaştırması, okurlarımızı tereddütlere götürebileceğinden, önceki sayfalarımızda alıntıladığımız "klasik" tanımını yinelemekte yarar görüyoruz:

"Klasik kavramı, müzik yapıtlarında örnek olabilecek evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların bireşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, saltlığı, temizliği, açık ve seçik olmayı içerir."(101)

Bu tanım, Viyana klasiklerinin üçü için de geçerlidir. Öyleyse Mozart'ı *öncelikle klasik* yapan özellikler nelerdir? Hemen belirtelim ki Mozart'ta ulusal öğeler (Alman stili) ağırlıklı olarak duyumsanmaz. O, Alman, İtalyan ve Fransız stillerinden yararlanarak evrensel bireşime ulaşmış, yapıtlarında evrensel sentezin örneklerini sergilemiştir. Yarattığı tüm çeşit ve formlarda, evrensel kavrayışının üslup ve biçim özdeşliği görülür:

"Mozart, *sonat formu*'nu, sonat, senfoni, yaylı çalgılar dörtlüsü ve konçertolarda, eşsiz güzellikteki ezgiler içinde uygulamış ve klasik piyano konçertosunu ilk kez büyük bir parlaklığa ulaştırmıştır."(102)

"Klasik" kavramının tanımında kullanılan "evrensel mükemmellik" ve "orantı" nitelikleri, aslında *denge* fenomeninin göstergeleridir. *Denge,* karşıt öğeleri içeren tarihsel-insancıl bir düşünüş ve duyuş arayışıdır; bu yönüyle hem "kalıcı" olanı, tipik "klasik" olanı, hem de evrensel arayışın ortak paydasını temsil eder. Bütün uçarılığına karşın Mozart'ın müziği, içten gelen, "kendiliğinden" bir denge içerir: Mozart, kendi doğasının sesini dinler.

"Dünyaya çok bağlı ve olağanüstü duyarlı bir yaradılışta olan sanatçı, üzerinde konuşulamayacak kadar küçük bir olayı, bir hazzı, etkiyi ya da özlemi müzikle anlatma gücüne, belki de gelmiş geçmiş bütün sanatçılardan daha fazla sahipti."(103)

Mozart, *doğal denge*'yi doğaçtan tanımış, doğaçtan söylemiştir:

(*) Schopenhauer'den alıntı: Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 34.
(100) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 71.
(101) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 28.
(102) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 30.
(103) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 29.

"Anlam, doğa ve nitelik uğruna biçim güzelliği bir yana itilmediği gibi, doğaya yakınlık ve nitelik de, boş, duyusal bir göz boyamacılık ya da seçkinlik uğruna harcanmamıştır. Mozart, opera buffa'ya opera seria'nın bütün zenginliğini ve ağırlığını vermekten çekinmediği gibi, bunun tersi, tragedya gerilimini gerektiğinde gidermesini bilmiştir. Çalgılara insan sesinin ruhunu ve soluğunu öylesine işlemiştir ki, senfonilerinin ağır bölümleri birer arya gibidir; çabuk bölümleri ise parlak opera finallerine benzer. Öte yandan, insan sesini de olgun bir senfoni bestecisi ustalığıyla ele almıştır. Düpedüz, içten, güleç yüzlü ezgi yazmakta kimse onu geçememiştir. Oysa gerektiğinde sıkı kontrpuan yazısının çelik çerçevesini kullanmaktan da kaçınmamıştır. Ne tam Almanlığını, ne sonradan olma İtalyanlığını açıkça görebilirsiniz. Güzellikle niteliği, Alman ruhuyla İtalyan ruhunu, hüzün ile gülmeceyi, sahneyle müziği, çalgılarla insan seslerini, ezgiyle kontrpuanı birleştirmiş olan Mozart, müzik tarihinin mutlu çağında deyiş terazisinin kefelerini tam dengede tutmak için yaratılmıştır sanki."(104)

Mozart'ta klasisizmin başlıca göstergelerinden biri olan *denge,* yukardaki değerlendirmeyle sanıyoruz çok net biçimde özetlenmiş olmaktadır. Mozart'ı, Viyana Klasiklerinin öteki iki bestecisi Haydn ve Beethoven'den ayırmak için Schopenhauer'in şu saptamasını unutmamak gerekir: "Ezgiler doğrudan kalbe gider. Akılla ilgileri yoktur. Ezgiyle bu tür bir işlevin verilmemesi onu resim sanatıyla birleştirmeye benzer; ve bu da onu yanlış kullanmak demektir. Haydn ve Beethoven, zaman zaman bu yanılgıya düşmüşlerdir. Ama Mozart'ın ezgiyi kullanma işlevinde bu tür yanılgıları hiç olmamıştır."(*)

Bu nitel özellikler, aynı zamanda Mozart'ın yapıtlarının nicel bütünlüğünde de sergilenir: 600'ü aşkın yapıtının genel görünümü, tek bir Mozartsal gövdenin dalları, yaprakları gibidir. "Mozart'ın müziğinin tümü, tek bir yapıtın türlü formlar içinde, birbiri üstüne, her bir keresinde yeniden gerçekleşmesi diye görülebilir."(105)

Aynı *özsu*'dan beslenen bu yüzlerce yapıtın değişik formlarda "yeniden gerçekleşmesi", inanılmaz bir tutarlılığın ürünüdür. Klasisizm, bu tutarlılığı gerektirir ve Mozart onun doruğudur. Ancak tutarlılığı, tekdüzeliğe yakınlaşan bir "yinelemeler bütünü" olarak düşünemeyiz. Söz konusu "Mozart" olduğunda hiç düşünemeyiz. Mozart'ın müziği esin doludur. Rengârenktir. Bir duygudan hemen başka bir duyguya geçmekte eşsizdir. Bu haliyle Mozart esini değil, esin Mozart'ı kovalıyor gibidir. Gerçekte "esin" (ilham) onun bir parçasıdır. Tükenmez bir kaynaktan doğan bu müzik, içten bir anlatımın berraklığıyla akıp gider. Goethe şöyle der: "Mozart'ın kişiliği, açıklanamayacak bir mucizedir."(**)

Yaşamının her döneminde onca sıkıntıyla baş başa kalan bir sanatçının bu uçarılığı, ne yapıp edip sanatını ön planda tutması, dokusu gevşemeyen yaratıcılığı ve inanılmaz üretkenliği, ancak *Mozartsal* özelliklerle tanımlanabilir. Sanatına köstek olabilecek olumsuz koşullara karşın "müzik dışı olayların, gündelik yaşamdaki gerçeklerin anlatımına yönelmemiş, çok kere içinde bulunduğu durumlar, kötü koşullar, sanatını olumsuz yönde etkilememiştir. Bestecilik niteliklerinden özveride bulunmamıştır. Doğduğu ve yetiştiği ülkenin müzik sanatında izlenen ilkelere bağlı kalmadığı için, Alman müziğinin ulusallığı ile yetinmek yerine, İtalyan ve Fransız müziği etkilerini ağırlıklı olarak kattığından, evrensel bir bestecidir."(106)

(104) Sachs, a.g.y. sayfa 201-202.
(*) Schopenhauer'den alıntı: Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 35.
(105) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 72-73.
(**) Goethe'den alıntı: Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 33-34.
(106) Turgut Aldemir, besteci Olarak Mozart, Mozart Semineri, 9 Eylül Üni. GSF, İzmir 1991, sayfa, 27.

ÖRNEK 73

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Don Giovanni, K. 527 (1787); Act I, Scene 5

a) No. 3, Aria: *A chi mi dice mai*



MOZART'IN YAPITLARI

Mozart, yapıtlarını kafasında oluşturur ve önce kafasına yazar, sonra kâğıda dökerdi. Onun müziğindeki hızla değişen ruh hallerinin ifadesinde kullanılan melodik, armonik, ritmsel, hatta kontrpuansal buluşların, orkestrasyondaki yeniliklerin, operalarındaki artikülasyon başarısının insan beyninde ayrıntılarıyla tasarlanması, ancak yüzyıllardan sonra gelebilecek bir "üstün yetenek"in ürünleri olmakla açıklanabilir. Berber koltuğunda otururken ya da bilardo oynarken hazırladığı beste tasarımlarını kâğıda dökmek, onun için artık sıradan, mekanik bir işti. "En hızlı yazdığı zamanlarda bile el yazısı o denli açık seçik ve düzgündür ki, yazarken karalayarak değişiklik yapmak gereğini duymadığı anlaşılmaktadır."(107)

Bestelediği yüzlerce yapıta Mozart opus sayısı vermemiştir. "Günümüzde KV harfleriyle gösterilen sayı, Ludwig Köchel'in *Chronologischthematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A. Mozart* (Mozart'ın Tüm Yapıtlarının Kronolojik-Tematik Listesi) başlığını taşıyan sıralamasıyla bunun Alfred Einstein tarafından 1937'de ve 1947'de yeniden gözden geçirilişiyle verilmiş sayılardır.

"Bu koca kitabın sayfalarını çevirdikçe, insan böylesine kısa yaşama sığmış dev bir ürünle, dev değil, inanılmaz yaratma ürünleriyle karşılaşıyor. Her türlüsü, operalar, missalar, kantatlar, senfoniler, serenadlar, oda müziği eserleri, konçertolar, sonatlar, lied'ler, hepsi de önemli, bir çoğu kilometre taşı olabilecek önemde."(108)

Mozart'ın yapıtlarında yüzeyselliğe rastlanmaz. Aslında bir sanatçının yapıtlarında yer yer "doldurma"lara rastlamak doğaldır. Her anlatım "altın cümle" değildir. Çünkü o zaman altın cümle'nin anlamı kalmaz. Büyük ustaların doruktaki yapıtlarında bile özenli bir işçilikle doldurulmuş kısımlar vardır. Mozart bu kısımları "ruh durumlarının değişimi"yle çözümlemiştir. Schopenhauer, "doldurma"lara yer vermeyen üç erişilmez yapıt sayar: Shakespeare'in *Hamlet*'i, Goethe'nin *Faust*'u ve Mozart'ın *Don Juan* operası. "Don Govanni'de Mozart'ın mizacının esnekliği, gerçekçiliği, nesnelliği ve duyarlılığı önemli bir rol oynadığı gibi, operada ciddiyet ve hüzün canlılık ve neşe iç içe kenetlenir."(109) Yazıyı örneklemek bakımından Don Juan operasından 1. perde 5. sahnesinin ilk sayfasını *ÖRNEK 73*'de sunuyoruz.(110)

Mozart 22 opera bestelemiştir. Sachs'a göre en önemlileri *Saraydan Kız Kaçırma, Figaro'nun Düğünü, Don Juan* ve *Sihirli Flüt*'tür. Türkiye'de sıkça sahnelenen Mozart operaları ise şunlardır: *Bastien ile Bastienne, Bütün Kadınlar Böyle Yapar, Don Juan, Saraydan Kız Kaçırma, Figaro'nun Düğünü, Zaide* ve *Sihirli Flüt*.(111)

Senfonileri, bestecinin tüm yaşamı boyunca yarattığı başyapıtlardır. Gençlik yapıtlarında İtalyan etkisi belirgindir; ancak yaşamının son on yılında bestelediği senfoniler, bölümlerin özgürlüğünü, melodik buluşçuluktaki gelişimi, ayrıntıların özenle işlenmesini, orkestrasyonda üflemeli çalgıların önem kazanmasını ve yapıtın tüm bölümlerindeki canlı, dinamik bir orkestral deyişi sergiler.

(107) A.Say, Müzik Ansiklopedisi, cilt 3, sayfa 856.
(108) Sachs, a.g.y. sayfa 201.
(109) Leyla Pamir, Müzik ve Edebiyat, Varlık Yayınları 1996, sayfa 14.
(110) Claude Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 2000.
(111) Yavuz Daloğlu, Mozart Semineri bildirisi: "Mozart ve Opera", sayfa 51.

Mozart'ın 41 senfonisi olduğu sanılır, ancak son senfonileri Köchel sıralamasında 23-41 olarak belirtilir. Sonradan araya giren bu senfonilerle sayı 56'ya yükselmektedir. Bu önemli noktayı Oransay ve müzikolog Fırat Kutluk özellikle vurgulamışlardır. Kutluk, sonradan sıraya alınan on altı senfoninin dizinini ayrıca verir.(112)

Herbert von Karajan, "En Güzel 100 Konser Yapıtı" adlı seçki kitabında Mozart'ın şu üç senfonisinin altını çizer: *Haffner Senfoni* (K. 385), *Sol minör Senfoni* (K. 550) ve *Jüpiter Senfoni* (K. 551).(113)

41. Senfoni olarak bilinen Do majör Senfoni, Karajan'a göre "Mozart yapıtlarının doruğudur."(114)

Birinci Bölümün teması "iki cinsin konuşmaları"dır, erkeksi ve kadınsı ilkeler birleşmiştir. Melodik akışı, eserin büyülü havasından ayırmak olası değildir. 16'lık triole'lerle gelişen ana-tema, biraz uvertürü andırır:



İkinci Bölüm *Andante cantabile* (Fa majör), yine sonat formu'nun öğelerini içerir. İkinci bir tema (do minör) ve üçüncü tema (do majör), Mozart'ın genel karakterini sergiler: Üç tema da eşit olarak ele alınmıştır.

Üçüncü Bölüm "Menuet"nin yalın teması ise şöyledir:



Bu Menuet, Mozart'ın tüm son senfonilerinde olduğu gibi, yeni yapı öğelerini barındırır. Başka deyişle, dar anlamıyla bir Menuet değildir bu. Ama yapıtın "yüksek noktası" *finale* bölümüdür: 4. Bölümde temalar melodik değil, kontrpuansal bir kimliktedir: Füg ve sonat iç içedir ve Barok müziğin idealini klasik'e taşır. Bitiş'teki *Koda,* ana-temanın beş sesli bir Fugato'sudur. Ana-tema, Cantus firmus'un dört notasını içerir:



(112) Fırat Kutluk, Mozart Semineri bildirisi: "Mozart'ın Senfonileri", sayfa 68-69.
(113) Walter Panofsky, a.g.y. sayfa 17-24. (Karajan'ın seçkisi).
(114) Walter Panofsky, a.g.y. sayfa 23.

Karajan'a göre, Mozart bu senfonisiyle "çağının en büyük ve en anlamlı yapıtını yaratmıştır."(115)

"Jupiter" Senfoni'nin çalgılar dağılımı şöyledir: 1 flüt, 2 obua, 2 fagot, 2 korno, 2 trompet, timpani ve yaylılar.

Mozart, *konçerto* formunu tarihsel önem kazanacak kadar geliştirmiştir: "Solo çalgı ile orkestra arasındaki dialoğun estetik değerini ilk belirleyen C.P. Emmanuel Bach olmuş, Mozart da özellikle piyano konçertolarının orkestral deyişini zenginleştirerek işlemiş ve orkestranın etkinliğine egemen olmuştur. Klavye için ilk dört konçertosu, başka bestecilerin yapıtlarından uyarlamalardır. Son 17 konçerto (K. 412-545), 1782-1791 yılları arasında yazılmıştır. Mozart'ın "üç piyano" ve "iki piyano" için konçertoları da vardır (K. 242 ve K. 365).(116) Bu 29 piyano konçertosunun yanı sıra, 7 keman konçertosu ve flüt, klarinet, korno, fagot gibi üflemeli çalgılar için 10 konçerto yazmıştır.

Keman ve viyola için konçertant senfoni ile flüt-obua-korno-fagot için konçertant senfonisi önemli orkestra yapıtlarıdır.

Herbert von Karajan, 100 konser yapıtını içeren seçkide, Mozart'ın iki piyano konçertosunu vurgular: Do Majör (K. 467) ve Re bemol minör (K. 466). Claude Palisca ise, antolojisine La majör Piyano Konçertosu'nu almıştır (K. 488, yıl 1786). Bu yapıtın 1. Bölüm/Allegro dan ilk sayfa *ÖRNEK 74*'de verilmektedir.(117)

Solo ses ve orkestra için yapıtları şunlardır: "27 arya ile 1 rondo (soprano için), alto için 1 arya, tenor için 8 arya, bas için 5 arya ve aryacık, bir Alman savaş ezgisi, 2 soprano için ikili, soprano ile bas için gülümlü ikili, 6 üçül, 1 dördül."(118)

Orkestra yapıtları kapsamında, divertimento, cassation ve serenat formlarında 31 parçası bulunmaktadır.

Mozart'ın oda müziği yapıtları şunlardır: 7 Yaylı beşli (iki viyolalı), 1 klarinetli beşli, 1 kornolu beşli,26 yaylı dörtlü, 1 obualı dörtlü, 2 piyanolu dörtlü, 7 piyanolu üçlü, 1 klarinetli üçlü, 42 keman sonatı.

"Yaylılar için dörtlülerin bazılarını Haydn'a adamıştır. Bunların ilkini 1782'de, sonuncusunu ise 1785'de yazmıştır. Mozart'ın bu yapıtları, 18. yüzyılın en değerli dörtlüleri olarak değerlendirilir. Ancak o dönemde anlaşılamamış, hatta eleştirilere hedef olmuştur. Son üç dörtlüsü (K. 575, K. 589, K. 590) Prusya Kralına adanmıştır. Beşlilerinde, Boccherini'nin yaptığı gibi, viyola sayısını arttırmıştır."(119)

Piyano eşlikli solo ses yapıtları 34 lied ile bir trio'dur.

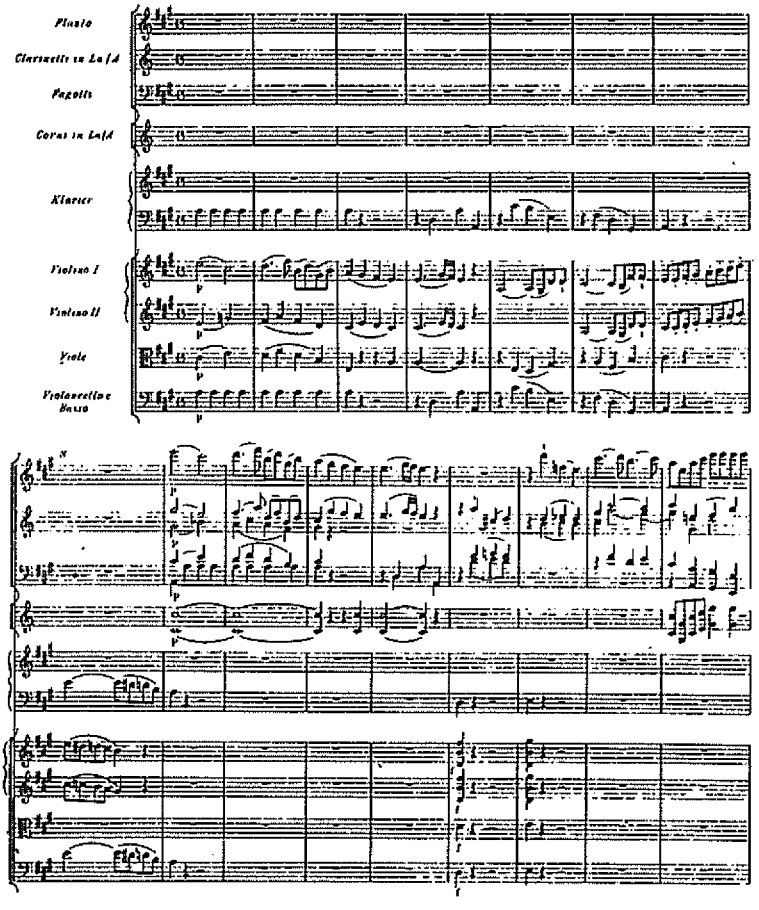
Piano için sonatları eşsiz incelikler taşır. "Viyana Sonatinleri" (Viyana Sonatçıkları) adlı albümü, piyano öğrencilerinin ikinci ya da üçüncü yılda seslendirebilecekleri ve bu yoldan müziksel duyarlılığı geliştirebilecekleri tatlı yapıtlardır. Sonatları ise, seslendirilmesi kolay gözükmesine karşın, derin bir kültürü ve duyarlılığı gerektirir.

Mozart'ın piyano yapıtları üzerine sözü yorumculara bırakmak gerekir. Gelmiş geçmiş en büyük piyanistlerden Arthur Rubinstein şöyle der: "Artık yaşlandım ve Mozart'a bugün eskisinden çok bağlıyım. Kanımca en temiz müzisyen odur. Aşkın, tutkunun,espirinin bütün iniş ve çıkışlarını anlatmak için fazla notaya gereksinim yoktur. Çocuklar bunu çok iyi sezer."(120)

(115) Walter Panofsky, a.g.y. sayfa 24.
(116) A. Say, a.g.y., cilt 3, sayfa 857.
(117) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 124.
(118) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 151.
(119) A. Say, a.g.y. cilt 3, sayfa 857.
(120) A.Rubistein'dan alıntı: L.Pamir, a.g.y. sayfa 37.

ÖRNEK 74

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–91)
Piano Concerto in A Major, K. 488 (1786):
Allegro (first movement)



"Besteci olarak bütün bu özelliklerinin yanında, Mozart'ın piyano, keman, viyola ve org icrasında döneminin üstün bir yorumcusu olduğu unutulmamalıdır. Gençlik yıllarından sonra kemana tercih ettiği viyolayı, dostlarıyla oda müziği yaptığı sırada kullanmıştır. Piyanist olarak özellikle doğaçlamalarıyla çağdaşlarını etkilemiştir. Duyarlılık, yumuşaklık, hafif ve düzenli parmakları, yapıta şarkı söylercesine verdiği hava, hızlı bir pasajın kristal parçacıkları gibi parıltılarla dökülüp akması, onun çok iyi bir piyanist olduğunu belirlemektedir. Müzik tarihçisi Niemetsceke şöyle demiştir: 'Hayatta tek istediğim, Mozart'ı piyano başında doğaçlama yaparken görmektir.'

Solist olarak döneminde gereği gibi değerlendirilemeyen Mozart, öğretmen olarak da pek ün kazanamamıştır. "Çağdaşları arasındaki Kozeluk, Righini ve Stephan gibi pek parlak olmayan müzikçiler gözde öğretmenlerdi, ama Mozart özellikle 1778'den sonra parasızlık yüzünden vermek zorunda kaldığı kompozisyon ve piyano derslerine yeterince öğrenci toplayamamıştır. Yine de Hummel ve Thomas Attwood gibi değerli besteci ve piyanistler yetiştirmiştir."(121)

Son bir nokta: Salieri. Mozart döneminde Avusturya İmparatorluk sarayında müzikçi olan besteci Antonio Salieri (1750-1825), ülkesi İtalya'da müzik öğrenimi yapmış, 1766'da Avusturya'lı besteci Gassman'ın dikkatini çekerek Viyana'ya götürülmüştür. Saray bestecisi olan Gassman 1774'de ölünce, Salieri bu göreve getirilmiştir. Gluck'un da övgülerini kazanan Salieri, başarılı operalar yazmış ve 1788'de Bonno'nun yerine Viyana Sarayı orkestra şefliğine atanmıştır.

Aynı zamanda dönemin gözde bir eğitimcisi olan Salieri, Beethoven'in de kompozisyon öğretmenidir. Schubert ve Liszt de ondan ders almışlardır. Mozart'la rekabeti konusunda Oransay şöyle yazar:

"Salieri'nin Viyana Sarayında Mozart'a karşı dolaplar çevirdiği anlaşılmaktadır. Ancak Mozart'ı zehirlediği akıl alacak iş değildir. Bu konuyu Puşkin bir oyun biçiminde yazmış, Rimski-Korsakof da opera yazmıştır."(122)

Salieri-Mozart karşıtlığı, "Amadeus" adlı, Milos Forman'ın yönettiği filmde yeniden ele alınmıştır. "Salieri'yle simgelenen 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."(123)

Yönetmen Milos Forman'ın "Amadeus" filmi, Salieri'nin kıskanç kişiliğini oldukça abartmıştır. Mozart-Salieri karşıtlığının yaratacağı gerilimden yararlanmak isteyen yönetmenin gerçeklerle pek bağdaşmayan kurgusunun "film icabı" olduğu bellidir.

BOCCHERİNİ, VİOTTİ VE CHERUBİNİ

Yaylı beşlilerinde iki viyola kullanan İtalyan besteci ve viyolonselci Luigi Boccherini (1743-1805), İtalya'da ciddi bir müzik öğrenimi yaptıktan sonra genç yaşta Viyana'ya giderek İmparatorluk Tiyatrosu Orkestrası'nda kendini göstermiş ve Gluck'un desteğini kazanmıştır. Sonra İtalya'ya dönen besteci, müzik tarihinde bilinen ilk profesyonel bağımsız yaylı dörtlüyü kemancı Nardini, Manfredini ve viyolacı Cambini ile oluşturarak konserler vermiştir.

(121) A. Say. a.g.y. cilt 3, sayfa 857.
(122) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 144.
(123) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 75.

Tartini'nin yetiştirdiği bir kemancı olan Manfredi ile 1765'de Paris'e giden Boccherini, burada verdiği konserlerle geniş ilgi uyandırmış, viyolonsel için yazdığı yapıtlar basılmıştır. İki yıl sonra yine Manfredi ile İspanya'ya yerleşerek 1785'e kadar soyluların hizmetinde müzik yapmıştır. Aynı yıl İspanya Kralı'nın koruyuculuğuyla maaşa bağlanmış, bir yandan da Prusya Kralı Büyük Frederik'e para karşılığı yapıtlar göndermiştir. 1787'de Prusya Kralının saray besteciliğine atanmış, 1797'de kralın ölmesi üzerine yeniden Madrit'e dönmüştür. İspanya'da bu kez pek ilgi görmemiş, yoksul bir yaşam sürdürmüş, eşinin ve üç kızının ölümünden sonra yalnızlık ve yoksulluk içinde ölmüştür.

Boccherini'nin 30 senfonisi, 13 konçertosu vardır. Si bemol majör Viyolonsel Konçertosu ünlüdür ve günümüzde de seslendirilir. Çok sayıda oda müziği yapıtı yazmıştır. Viyolonsel ve bas için La majör sonatı, önemli yapıtları arasındadır.

Boccherini, viyolonsel edebiyatının ilk virtüozlerindendir ve çalgısı için bestelediği yapıtlar günümüzde de önem taşır.

Keman edebiyatının önemli adlarından Giovanni Battista Viotti (1755-1824), İtalyan kemancı Pugnani'nin öğrencisidir. İtalya'da kemancı olarak ün kazandıktan sonra, öğretmeni Pugnani ile uzun bir turneye çıkarak Almanya, Polonya ve Rusya'da sanatını dinletmiş, 1782'de Paris'teki ünlü "Tinsel Konserler"de başarı kazanınca Kraliçe Marie Antoinette'in saray müzikçiliğine getirilmiştir. Cherubini ile yakın dostluk kuran Viotti, Fransız Devrimi'nden sonra sarayla ilişkisi dolayısıyla sakıncalı duruma düştüğünden Londra'ya gitmiştir. Ünlü Salomon dinletilerinde başarılar kazanmış, operalar yönetmiş, keman konçertolarıyla hayranlık uyandırmıştır. Son yıllarını yeniden döndüğü Paris'te geçirmek isteyen besteci, yönettiği operaevinin zarar etmesi yüzünden Londra'ya gitmek zorunda kalmış ve orada ölmüştür.

Viotti'nin çalgı müziği tarihinde gerek besteci, gerek solist kemancı olarak önemli bir yeri vardır. "Modern keman çalma sanatının yaratıcılarından biri sayılır. çalış düzeyini çok yükseltmiştir. Belirgin sonat biçiminde keman konçertosu yazmış ilk bestecidir."(124)

28 Keman Konçertosu, 10 piyano konçertosu bestelemiştir. Çok sayıda oda müziği yapıtı vardır.

Viotti'nin keman yapıtlarını Türkiye'de ilk seslendiren Necdet Remzi Atak'dır.

İtalyan opera bestecisi Luigi Cherubini (1760-1842), Milano'da Sarti'den kontrpuan dersleri almış, gençliğinde kilise müzikleri besteledikten sonra, Roma ve Floransa'da sahnelenen birkaç opera yazmıştır. 1786'da Londra'ya çağrılan besteci, 1788'de Paris'e yerleşmiştir. İyi bir orkestralamacı olan Cherubini, Paris'te Fransız operalarıyla başarı kazanmıştır. Fransız Devrimi'nden sonra Paris Konservatuvarı denetçiliğine getirilmiş, yazdığı operaların büyük ilgi görmesi sonucu ününü genişletmiş ve 1807'de Viyana operasında sahnelenen Faniska adlı yapıtıyla başarısını sürdürmüş, hatta bu yapıtı Beethoven'in Fidelio'su ile karşılaştırılmıştır.

1816'da Paris Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atanan Cherubini, 1821'de Konservatuvar müdürlüğüne getirilmiş ve 1841 yılına kadar bu görevi yürütmüştür.

(124) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 145.

PİYANO EDEBİYATININ GELİŞİMİNDE CLEMENTİ'NİN YERİ

Muzio Clementi'yi (1752-1832) bütün piyano öğrencileri tanır. Henüz birinci yıl dolmadan, öğrenimin ilk tatlı parçaları Clementi'nin sonatçıklarıyla hız kazanır.

Piyano edebiyatının ilk yapıtlarını, ilk sonatlarını yazan da Clementi'dir.

İtalyan müziğinin bu yetenekli bestecisi, Scarlatti'nin açtığı klavsen okulunda yetişmiştir. Sonraları, o dönemin yeni bir çalgısı olan piyanoda ustalaşmış ve piyano çalma tekniğini geliştirmiştir. "Eserleri parlak teknik geçitlerle doludur. Özellikle *Gradus ad Pannassum* başlıklı etüdleri bugün de piyano öğrencilerinin değerli teknik yardımcılarından biridir.

Clementi'nin en önemli öğrencisi J.B. Cramer (1771-1858) olmuştur. Hocası gibi Cramer de piyano için yazdığı etüdlerle anılmaktadır. Gerek Clementi, gerekse Cramer, piyanoda ustalığı ve parlak parmak tekniğini ideal olarak ele almışlardır. Bu piyano okulunun temsilcileri olarak şu isimleri sayabiliriz:

Cramer, Field, Kalkbrenner, Hummel, Dussek, Steibelt ve Moscheles.

18. Yüzyılın sonlarında klavsenin yerini artık piyano almıştır. Beethoven ile gerçek piyano edebiyatına girilmiştir.

Yukarda adı geçen bestecilerin Beethoven'i hazırladıklarını hatırlatmaya gerek yok. Bu büyük dahi, piyanonun bütün inceliklerini kavramış ve tutku dolu müziğini dile getirebilmek için bu çalgıyı diğerlerine tercih etmiştir. Piyano için yazdığı 32 sonat, birer anıt olarak sonsuza dek kalacaktır."(125)

Piyano edebiyatının ilk temsilcisi Muzio Clementi'nin Op. 34 Sol minör piyano sonatının ilk bölümünden bir sayfa (Allegro con fuoco) *ÖRNEK 75*'de verilmektedir.(126)

(125) Mithat Fenmen, Müzikçinin Elkitabı, Haz. A. Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1991, sayfa 66.

(126) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 8.

ÖRNEK 75

MUZIO CLEMENTI (1752–1832)
Sonata in G Minor, Op. 34, No. 2 (1795):
Largo e' sostenuto—Allegro con fuoco
(first movement)



XX. BÖLÜM

MÜZİKTE DEMOKRATLAŞMA VE ROMANTİZMİN DOĞUŞU

(1791 - 1828)

TARİH

1792 Beethoven'in Viyana'ya yerleşmesi.
1795 Beethoven'in halka açık ilk konseri.
1797 Schubert'in doğumu.
1804 Beethoven'in *Eroica*'sı.
1805 *Fidelio*'nun ilk sahnelenişi.
1808 Goethe'nin *Faust*'u (I. Bölüm).
1812 Napoleon'un Moskova bozgunu.
1812 Haydn'ın *İskender'in Şöleni*'ni 300 kişilik orkestranın seslendirmesi.
1814 Viyana Kongresi.
1815 Metronom'un icadı ve kullanılması.
1816 Schubert'in Erlkönig konserlerinin başlaması.
1821 Weber'in *Freischütz* operası.
1823 Beethoven'in *9. Senfonisi*'nin ilk seslendirilişi.
1827 Beethoven'in ölümü.
1828 Schubert'in ölümü.

FRANSIZ DEVRİMİNİN ESTİRDİĞİ RÜZGÂR

14 Temmuz 1789 günü Paris'te ayaklanmış olan halkın Bastille cezaevini basarak içerdeki tutukluları özgürlüğe kavuşturmak amacıyla cezaevinin kapılarını ardına kadar açması olayı, Fransız Devrimi'ni simgeleyen çarpıcı bir olaydır. Fransa'da devrim hareketi 1794'e kadar sürmüşür, ama *Yakın Çağ*'ı açan bu toplumsal dönüşüm, 1789'un birkaç yıl öncesi ve birkaç yıl sonrası olarak sınırlanamaz. Devrimi hazırlayan düşünsel ve kültürel akımlar, toplumu belki elli yıl öncesinden başlayarak etkilemiştir. Aynı şekilde, devrimin estirdiği rüzgârlar, bütün Avrupa'yı, hatta bütün dünyayı ve insanlığı, sonraları da kuşaklar boyunca derinden etkilemiş, "özgürlük ve eşitlik" ilkeleri, modern ulusların ve devletlerin temel sloganı olmuştur.

İnsanların özgür ve kendi aralarında eşit olduğu düşüncesi, demokrasinin te-

melini oluşturur. Bütün toplumsal sınıf ve katmanlar, yasaların gözünde artık eşittir. Zengin olsun, yoksul olsun, herkes birer "yurttaş"tır ve yurttaşların eşitliği ilkesi, demokrasinin ilk koşuludur.

Demokratik düşüncenin yaşama geçirilerek toplumlarda uygulanabilir olması, resim heykel ve mimarlık dallarında olduğu gibi, müziğin de demokratlaşmasını getirmiştir. "Fransız Devrimi, binlerce yıldır diyemesek bile, yüzlerce yıldır edilgince benimsenen birçok ilkeye son verdiği zaman, gerçekten yeni diyebileceğimiz çağlara ulaştık. Büyük Devrim gibi, sanat anlayışındaki birçok değişiklik de Us Çağı'nın sonucudur."(1)

"Müziğin demokratlaşması", halk tabakalarının da katıldığı bir müzik anlayışına yönelmek anlamındadır: "Devrim yaklaşırken sanatlar, bu arada müzik, git gide halka iniyor, sarayların ve salonların duvarları içindeki 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."(2)

Çalgısal müzikte François-Joseph Gossec, opera alanında Luigi Cherubini, devrimin Fransa'daki temsilcileriydi, ama bu bestecilerin yanı sıra, Etienne Nicholas Méhul'u ve (1763-1817) ve Jean François Lesueur'ü (1760-1837) belirtmek gerekir.

Fransa'nın Givet kentinde doğan Mehul, küçük yaşta org öğrenimine başlamış, yeteneği ile dikkat çekerek 15 yaşındayken Paris'e gönderilmiştir. Burada Gluck'la tanışan ve onun desteğiyle opera müziğine yönelen besteci, 1790'dan sonra 20'yi aşkın "Grand opera" (büyük opera) ve komik opera yazmıştır. Fransız Devrimi yıllarında "yurtseverlik" temasını işleyen yapıtlarıyla sivrilmiştir.

Uvertürleriyle Weber'e örnek olan Mehul, Kreutzer ve Boieldieu gibi bestecilerle ortak çalışmalar yapmıştır."(3)

Fransız Devrimi döneminde müziğe katkılar getirmiş olan başka bir besteci ise Lesueur'dür: "Geniş imgelemli ve korkusuz bir yaratıcı olarak yenilikçi eğilimleriyle tanınır. Kilise müziği alanındaki çalışmalarında bu eğilimleri göstermesi, kilise müziğini anlatımcı müzikle birleştirmek ve dinsel törenlerde çok büyük bir orkestra kullanmak istemesi papazları ürkütmüş ve sonuçta Lesueur kilisedeki görevinden atılmış,bunun üzerine tiyatro müziğine yönelmiştir. Daha sonra konservatuvarda bestecilik öğretmenliği yapmaya başlayan Lesueur, Berlioz ve Gounod gibi bestecileri yetiştirmiştir."(4)

Devrimi demokratik kazanımların oluşum süreci olarak ele alırsak, Fransa'da yükselen hareketin, öteki Avrupa ülkelerini 18. yüzyıl boyunca etkilediğini, süreç içinde karşılıklı bir "etkileşim"in gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

18.Yüzyılın ilk yarısında Viyana, bu etkileşimde başlıca kültür-sanat odaklarından biriydi. Viyana Klasik Müzik Okulu'nun üçüncü bestecisi Beethoven, Almanya'nın Bonn kentinde yaşadığı gençlik döneminde, özellikle üniversitedeki

(1) E.H. Gombrich, Sanatın öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İst. 1976, sayfa 376.
(2) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, 4. basım, İstanbul 1990, sayfa 77.
(3) A. Say, Müzik Ansiklopedisi, cilt 3,sayfa 809, "Mehul" maddesi.
(4) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 77-78.

devrimci atmosferin hazırladığı bir sanatçı olarak, 1792 Kasım ayında yerleştiği Viyana'da demokrasinin ilkelerini yaratıcı kişiliğinde özümseyebileceği ortamı buluyor ve idealini şöyle tanımlıyordu: "Özgürlüğü her şeyin üstünde sevmek, hatta taht ve taç önünde bile olsa gerçeğe asla hıyanet etmemek."(5)

BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven (1770-1827),Flaman kökenli bir ailenin çocuğu olarak 16 Aralık günü Almanya'nın Bonn kentinde doğmuştur. Dedesi Ludwig 1733'de Bonn'a yerleşerek Prenslik Kilisesi'nin müzik yönetmeni olmuş, babası ise yine bu kilisenin korosunda tenorluk yapmıştır.

Beethoven'in çocukluğu aile şefkatinden yoksun biçimde geçmiştir. Babası alkolikti; oğlundaki üstün müzik yeteneğini görünce, onu bir "harika çocuk" olarak tanıtıp sömürmeye kalkışmıştı. Beethoven henüz dört yaşındayken, saatlar boyunca klavsen çalıştırıyor, ya da gün boyunca bir odaya kapatıp keman çalışmasını istiyordu.

1779'da saray orgculuğuna atanan ve değerli bir müzikçi olan Christian Gottlieb Neefe'den dersler alan Beethoven, öğretmeninin desteğiyle orgcu yardımcılığı, operada viyolacılık, saray orkestrasında klavsencilik yapmış, 1787'de Viyana'ya giderek kısa bir süre bu kentte kalmış, annesinin ölümü üzerine Bonn'a dönmüştür.

1789 Devrimi Beethoven'i derinden etkilemiştir. "Bu yıllarda Bonn Üniversitesi, bir çeşit yeni düşünceler odağı konumundaydı. Beethoven 14 Mayıs 1789'da üniversiteye öğrenci olarak girmiş ve Euloge Schneider'in Alman edebiyatı derslerini izlemiştir. Schneider,demokratik devrimin ateşli bir taraftarıydı ve şiirleriyle Beethoven üzerinde izler bırakıyordu."(6)

Beethoven 1792 Kasım ayında Bonn'dan ayrılarak Viyana'ya yerleşmiştir. Bu olanağın gerçekleşmesinde Kont Waldstein ile Prens Max Franz'ın yardımları vardır. "Prensin verdiği mektuplar Viyana'da birçok kapıyı açmış ve genç sanatçı ileri gelenlerin ilgisini toplamaya başlamıştır."(7)

Viyana'da Haydn'dan kompozisyon dersleri alan, bu çalışmalarını Albrechtsberger'den kontrpuan ve Salieri'den vokal müzik besteciliği dersleriyle sürdüren Beethoven, kısa sürede tanınarak Prens Lichnowski ve Prens Lobkowitz gibi müziksever soyluların desteğini kazanmıştır. Ancak Beethoven'in "soylular için besteleyen" ya da onların istekleri doğrultusunda çalışan bir sanatçı olduğu söylenemez. Tam tersine, bu çevrelerin görgü kurallarıyla pek bağdaşmayan davranışlarına karşın, sanatıyla kendisini onlara kabul ettirmiş, bestecilik yaşamında sadece yüreğinden gelen sesi dinlemiştir: "Delikanlılık yılları bir yana bırakılırsa, o zamana değin yetenekli müzikçileri kendilerine çekip onlara günü gününe işe yarayan ve sonradan unutulup giden yapıtlar ısmarlayan saraylarla kiliselerde çalışmadı. Önceki bestecilerin hepsinden çok, içsel etkiyle yazdı, esinle yazdı."(8)

1795'de Viyana'daki Burgtheater'da halka açık ilk konserini veren besteci,

(5) Ahmet Muhtar Ataman, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sayfa 226.
(6) A. Say, a.g.y. cilt 1, sayfa 170, "Beethoven" maddesi.
(7) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 154.
(8) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965,sayfa 204.

Mozart'ı ve kendi piyano konçertosunu programına almış, kazandığı başarıdan sonra Nürnberg, Prag ve Berlin'e konserler vermek üzere gitmiştir. Berlin'de Prusya Kralı II.Friedrich Wilhelm'e sanatını dinletmiş, 1797'de özgün yaratıcı kişiliğini yansıtan Op. 7. piyano sonatı yayınlanmıştır. "1798'den sonra Avusturya ile Fransa'nın siyasal ilişkilerindeki gerginliğe karşın, Viyana'daki Fransız'larla dostluklar kurmuş, bu yakınlıklar onun demokratik düşünceye olan bağlılığını güçlendirmiştir."(9)

"1800-1801 yıllarında geçirdiği kötü bir sayrılık kulaklarının giderek sağırlaşmasına yol açtı. Beethoven, sanatını doğrudan doğruya ilgilendiren bu durum üzerine bunalım geçirdi, huyu değişti. Kendi canına kıymayı tasarlayarak vasiyetnamesini bile yazdı. Sağırlığının da etkisiyle içine kapanan bağdar, büyük bir şevkle yaratı üzerine yaratı yazmaya koyuldu, 3. senfonisinden 8. senfonisine dek 6 senfoni, *Fidelio* eparasını, *Egmont* için sahne müziğini, *Coriolan* uvertürünü, 4. ve 5. piyano konçertolarını, Keman Konçertosunu, *Rasumovski Dördülleri*'ni, aralarında *Ayışığı, Pastoral, Waldstein, Appassionata* da bulunan 14 piyano sonatını yazdı."(10)

Sağırlığın getirdiği kaygılar, o dönemde bestelediği bazı yapıtlarına yansımıştır: Piyano için Op. 10 Sonat'ın "Largo" bölümünde çektiği acı ifade edilmiştir.

1801'den sonra sağırlığını artık saklayamayacak duruma gelmişti. En yakın iki dostuna, doktor Wegeler ile rahip Amenda'ya gerçeği açıklamıştır: Weger'e yazdığı bir mektupta şöyle diyordu:

"Zavallıca bir yaşam geçiriyorum. İki yıldan beri insanlardan kaçıyorum; çünkü onlarla konuşmam olanaksızlaştı, ben sağır oldum. Benim mesleğimde böyle bir durum korkunç bir şey! Operada sanatçının sesini duyabilmek için sahnenin yanı başında durmam gerekiyor. Alçak sesli konuşmaları hiç duyamıyorum. Birisinin kulağıma bağırması, benim için dayanılması zor bir şey oluyor... Dünyaya geldiğime lânet ettim."(11)

Bu satırlar Beethoven'in duygularından sadece bir bölümü yansıtıyordu. Dostu Dr. Wegeler, onu bir dakika için bile olsa, tutkulardan, coşkulardan, heyecanlardan uzak görmediğini belirtmiştir. Yükselen güçlü bir umut, daha sonra umutsuzluğa dönüşebiliyordu. Kuşkusuz ki birbirine karşıt bu duygular, aynı zamanda bestecinin esin kaynaklarıydı.

"Beethoven 1795'den başlayarak işitme zorluğu çekmişti; 1808 yılı dolayında bu durum ağırlaştı, 1819'dan sonra tamamen sağırdı.Son durumunu, karşılıklı konuşmaların yazıldığı 400 defterden anlıyoruz. İşitmesi ağırlaştıkça, toplumsal yaşamdan çekilmeye başlamış, piyanist ve orkestra şefi olarak konserlerini seyrekleştirmiştir."(12)

1822'de *Fidelio* operasının sahnelenmesi sırasındaki acıklı durumu Schindler şöyle betimlemiştir: "Beethoven genel provayı yönetmek istedi. Birinci perdeden sonra, sahnede olup bitenler hakkında hiç bir şey duymadığı ortaya çıktı. Hareketi geciktiriyordu. Orkestra bir taraftan onun bagetine uyarken, öte yandan şancılar bildikleri gibi seslerini yükseltmekteydi. Tam bir kargaşa hüküm sürüyordu."

9. Senfoni'nin 7 Mayıs 1824'de ilk seslendirilişini yönetirken, ya da programda

(9) A. Say, a.g.y. cilt 1, sayfa 171, "Beethoven" maddesi.
(10) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 155.
(11) A. Say, a.g.y. cilt 1, sayfa 171, "Beethoven" maddesi.
(12) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1990, cilt 2, sayfa 433.

yazıldığı biçimde "Konserin yönetimine katılırken" kendisini çılgınca alkışlayan halktan haberi yoktu. Sanatçılardan biri, Beethoven'i elinden tutup dinleyicilere çevirdiğinde, bütün insanları ayakta, şapkalarını sallıyarak çılgınca alkışlıyor durumda gördüğü zaman, başarısının onaylandığını anlamıştı.

Toplumsal yaşamdan uzak kalmak, bestecinin tutkularını ve çok yönlü duygularını körüklemiştir. Fantazi dünyası derinleşmiş, içsel canlandırma yeteneği coşkularını arttırmıştır. Oysa sanat ideali değişmemiştir: Özgürlük, kardeşlik ve insan sevgisinden güç alan idealleri yapıtlarına yansımıştır. Fidelio operasında ve 5. Senfoni'sinde bu ülkülerini duyumsamamak elde değildir.

"Ruhundaki karmaşıklığı bize açıklarken, romantik duygulanmaya, düşselliğe başvurmuyordu. Sanatı, bir güce, bir belirliliğe, bir özgürlüğe varmak ve son barışı yakalamak için sürekli bir didinme içinde geçmişti. Kendinden önce hiç bir besteci böyle davranmamıştı. Bu bakımdan Beethoven,kendisine söz geçirir, kendinin efendisidir. Bu amacı açık, soylu davranışıyla gerçek bir klasiktir."(13)

BEETHOVEN'İN MÜZİĞİ

Beethoven'in çağdaşları şair Hölderlin ve filozof Hegel'dir; açık bir deyişle Beethoven "diyalektik idealizm" çağının insanıdır. Dolayısıyla Beethoven'in müziği yalnızca klasisizmin ölçütlerine göre değil, derin bir "içsel anlam"a göre değerlendirilmelidir. Onun müziği, 19. yüzyılı olduğu kadar, günümüzü de etkiler. Yaşadığı dönem içinse alışılmışın ötesinde bir besteciydi. Kendine özgü tutarlı, güçlü sanatsal karakteri ve derin duyarlılığı, müziğinin ayırdedici özelliğidir. "Goethe" ilk karşılaşmasından sonra Beethoven için şöyle demiştir:

Şimdiye dek onun gibi, içtenliğini enerjisiyle birleştirebilmiş başka bir sanatçı görmedim. Dünyanın karşısında onun nasıl dikilip durduğunu şimdi daha iyi anlıyorum. (19.7.1812)"(14)

İlk gençlik yıllarında, Bonn'da iyi bir besteci ve orgcu olan Neefe'den ders aldığı dönemde Beethoven, Büyük Bach'ın *Eşit Düzenli Klavye*'sinin bir kopyasını incelemiş, Haydn'ın birkaç sonatını tanımıştı. Bu ilk öğretmeninden kontrpuan ve armoni bilimine ilişkin temel bilgileri sağlamca edinmişti. Beethoven üzerine araştırma yapan müzik tarihçileri, senfonilerini "Haydn geleneği" temelinden geliştirdiğini ve bestecinin *daha az Mozart, daha çok Haydn* etkilerinden yola çıktığını belirtirler. 1802 Yılına kadar yazdığı ilk besteleri döneminde bile Beethoven yaratıcı kişiliğinin ipuçlarını sergilerken, *daha çok* Haydn etkisindedir. Aslında bütün senfonilerinde form yönünden tipik klasik bölümlemeye bağlı kalmıştır. Oysa ilginçtir ki, "Beethoven 1.Senfonisinde (Op. 21), Mozart'ın *Jüpiter Senfoni*'sine öykünmüş izlenimi verir. İki senfoni de Do majör tonundadır ve Beethoven'in *Allegro con brio* teması, Mozart'ın bu son senfonisinin ana temasıyla benzerlik gösterir:"(15)

(13) Sachs, a.g.y. sayfa 204.
(14) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 433.
(15) Walter Panofski, Karajan'ın Seçtiği En Güzel 100 Konser, Numboldt Taschenbücher, Berlin-Münih, sayfa 25. (Örnek notalar aynı kaynaktan alınmıştır.)

ÖRNEK 76

Ninth Symphony

a.

b.

c.

(winds) etc.

d. Final form

Adagio molto e cantabile

(strings) (winds)

A



B



Bilindiği gibi, Haydn 100, Mozart 50, Beethoven ise sadece 9 senfoni yazmıştır. Bunun nedeni, Beethoven senfonilerinin daha uzun ve görkemli olduğundan değil, Beethoven'in büyük bir dikkatle kendini sorgulayarak müzik yazmış olmasındandır. Yapıtlarının plan ve temalarını taslak halinde yazıp sonradan karaladığı defterlere bakarak, son biçimini alana kadar, bir müzik düşüncesinin geçirdiği aşamaları izleyebiliyoruz."(16) *ÖRNEK 76 A*'da Dokuzuncu Senfoni'nin Adagio bölümünün tema tasarımları verilmektedir.(17)

Op. 131 Dörtlü'nün taslak çalışmaları, yapıtın son halinden üç kat fazladır. *ÖRNEK 76 B.*

Beethoven'in müziği kendinden önceki bestecilerin hepsinden daha fazla olarak kişiliğin dolaysız bir dışavurumu özelliğindedir.(18)

Beethoven'in karalama (tasarım) defterlerinde kendini bilinçle salt müziği araştırma çilesine sokması, en güzele ulaşma çabasının tükenmez işçiliğini sergiler. Sanatta bu tutuma "perfeksionizm" (mükemmeliyetçilik) denir: Tam olana ulaşma, en iyisine ulaşma çabası. "Bu büyük çabayı sadece tutku olarak nitelemek yeterli değildir. Yapılan iş çok daha derindir. Sanat tarihinde mükemmellik, her dönemde, her biçimde vardı. Ama *9. Senfoni*'nin Final'indeki *Sevinç* ezgisinin mükemmelliğine, bütün sanat tarihinde bir kez daha raslamak zordur. Wagner'in *tinsel bir ürpertiyle esip gelen ezgi* olarak betimlediği bu Final'in güzelliğine Beethoven pek çok sapa yola saptıktan sonra varmıştır. Bu anlatım derinliğine hangi öğelerle varmış olduğunu incelemek için, kütüphaneler dolusu araştırma yapılmıştır.

Mükemmellik Beethoven için özellikle sadelik ve gereklilik demektir. *Hep daha sade olmayı amaçla* yönergesiyle kendisini her zaman uyarmıştır. Bir başka nokta da, sanatçının sadelik uğruna tinsel içerikten fedakârlık yapmamış olmasıdır. Tam tersine, Beethoven sadeleştiği oranda, yapıtına kazandırdığı ruh daha da yoğunlaşır ve zenginleşir."(19)

(16) Grout-Palisca, A History of Western Music. Norton Yayınevi, New York 1988, sayfa 625.
(17) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 627.
(18) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 626.
(19) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 40.

Beethoven, 9. Senfoni'nin Final girişinde şu yalınlığa ulaşmıştır:(20)



IX. Symphonie, Beginn des Finale

Pamir, değerlendirmesini şöyle geliştirmektedir:

"Müziksel olayların ve konuların tümü, arka planın kavramlarına saydam ve geçirimlidir. Ve bu kavramlarla bütünleşerek tüme varırlar. Olayların, arka planın kavramlarına karşı bu saydamlığı, Shakespeare dramlarıyla aynı bağlamdadır. Ana konunun ardında çok daha derin ve evrensel bir kavram gizlidir ve dıştaki olayları saydam bir biçimde aydınlatmaktadır. Olaylar da o nisbette derinleşmektedir. Shakespeare ve Beethoven'in yapıtlarında, ön plan olaylarıyla geri planın kavramları birbirinin içinde eriyerek bütünselliğe kavuşurlar. Dinleyicinin ise yapıtın tümüne varması ve onu yaşaması, ancak ön plandaki olayları anlamasıyla mümkün olabilmektedir.

Nesnellik ve *saltlık* kavramları, Bach'ın müziği için de geçerlidir. İnsan doğasını aşan bir müziğin tüm ayrıntılarını kavramak ve açıklamak başka türlü olası değildir. Ancak bu iki sanatçıda, arka planın kavram niteliği farklıdır. Bach, tanrıya sığınarak yaratır. Beethoven ise, insanlığın tüm sorunlarını kendinde içerir. Bir başka deyişle, insanlığın acılarını, tutkularını, özgürlük özlemlerini, çelişkilerini ve savaşımlarını bilir. Onları kendi içinde yaşar, ama yine de dünyaya ve müziğe bakış açısı hep daha öteye, değişmeyene, *salt olana* uzanır. Yapıtının demirlerini uzaklara demirlemeden içi rahat etmez."(21)

Haydn klasisizmini geliştiren Beethoven için *romantizme* temel hazırladığı söylenmiştir. Bu değerlendirme, birçok yönüyle doğru olabilir: Beethoven'in duyguyu vurgulayan zengin anlatımı ilk bakışta romantizme yakınlık göstermektedir. Ancak unutulmamalıdır ki, romantizm genel çizgileriyle sanatçının kendisini duygularına bırakması, duyguların belirlediği esin yollarını izlemesi demektir. Aslında gelmiş geçmiş tüm bestecilerin romantik yönleri olduğu söylenebilir. Müziğin şarkıyla başladığı ilkel dönemden başlayarak, ortaçağ dinsel müziğinin, Rönesans müziğinin, Gesualdo ve Monteverdi'nin, Bach'ın ve özellikle Pergolesi'nin, çocuk saflığıyla Mozart'ın, düşünebileceğimiz tüm sanatçı ve müzikçilerin romantik tarafı vardır. Duygusallığın renkleri, şu ya da bu biçimde romantik öğeler olarak yaratıcılıkla kaynaşmıştır. Başka türlü de olamazdı: Duygusal anlatıma bütünüyle sırtını çevirmiş bir sanatçı düşünülemez. Beethoven de bu yönüyle görkemli bir tablo sunar. Oysa bu tablo, Romantizmin temeli olan *ezgi*'nin egemen renkleriyle yapılmamıştır. Beethoven'in müzik kavrayışının özü, yapısal öğelerin (en küçük bir ayrıntının bile) özenle yerleştirildiği, ölçülüp biçildiği, yeniden ele alınıp biçimlendiği *dramatik deyişe* ulaşma çabasıdır. Beethoven'de *form*, ezgisel akışa yön veren bir şema değildir. Dikkatle yapılandırılmış *dramatik bir bütün*'dür. Kuralları da *klasik sonat formu* ile belirlenir. Sonat formu, klasik müzikte başlıca amaçlardandır. Oysa

(20) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 420.
(21) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 41.

19. yüzyılın romantizminde böylesine bir form kaygusu yoktur; esas olan duygusal ifadedir. "Bu bakımdan Beethoven'in iç yapısı kadar, biçimi de klasiktir."(22)

19. Yüzyılın ikinci yarısında, hatta 20. yüzyılda müzik tarihçileri Beethoven'in yaratısal gelişimini incelerken besteciyi üç evrede ele alırlar. Bu evreler, 1802 yılına kadar olan yaratılarıyla 1802-1814 yılları arasını ve son dönem olan 1814'den sonrasını kapsar. İnceleme yöntemi açısından bu üç evre bazı kolaylıklar sağlayabilir; ancak Beethoven'in gelişim sürecini bıçakla keser gibi çeşitli evrelere ayırmak sakıncalıdır: Açıktır ki Beethoven, değişen üç üslubu temsil eden bir besteci değildir. Onun her yapıtı bir değişkenliği içerir, ama bu değişkenlik, her yapıtta daima bestecinin imzasını taşır, onun yaratıcı kişiliğini sergiler.

Yapıtlarını sırasıyla ele almak bakımından bu evreler şöyledir:

1. İlk Viyana yılları (1802'ye kadar): Bu dönem ilk piyano konçertolarını, piyanolu üçlü'lerini, yaylılar dörtlü'lerini, 1. ve 2. Senfoni'leri içerir.

2. İkinci evre (1802-1814): Bu dönemde besteci, Haydn ve Mozart etkisini aşmış ve kendi *yeni yol*'unu bulmuştur. Klasisizmin *form geliştirme* amacı ön plandadır (Fırtına Sonat'ında olduğu gibi). *Prometheus-Tema* karakteristik'tir. Melodik, ritmik, dinamik karşıtlıklar bilinçle kullanılmıştır. İkinci evrenin başlıca yapıtları şunlardır: *Eroica, Kader Senfonisi, Pastoral Senfoni,* 3. ve 5. piyano konçertoları, *Fidelio* operası, Op. 59 yaylılar dörtlüsü, Keman Konçertosu (halk şarkılarına yaklaşan akış, bestecinin insanlığa yönelik ideallerini içeren bir müzik kavrayışını dile getirir.)

3. Son dönem (1814 sonrası): Beethoven'in bu dönemdeki başlıca yaratıları şunlardır: *Missa solemnis, 9. Senfoni,* piyano sonatları ve yaylılar dörtlü'leri.

BEETHOVEN'İN YAPITLARI

Yinelemekte yarar vardır: Beethoven'in her yapıtı, "mükemmele varmak" için uzun uzun düşünülmüş tasarımların süreç içinde son halini almasıyla oluşmuştur. Bu yüzden bazı yapıtların tamamlanması yılları kapsamıştır ve "kolay yazılmayan" bu yapıtların sayısı da pek fazla değildir:(*)

Opera: *Fidelio,* ilk kez 20 Kasım 1805'de sahnelenmiştir.

Bale müziği: *Bir Şövalye Balesi* (1790'da yazılmış, 1872'de yayınlanmıştır); *Prometheus'un Yaratıkları* (Op. 43, 28 Mart 1801'de Viyana'da sahnelenmiştir).

Uvertürleri: *Egmont Uvertür* (Op. 84, 1810'da bestelenmiştir); *Kral Stephan* (Op. 117, 1811'de bestelenmiş, 1815'de yayınlanmıştır); *Atina Harabeleri* (Op. 113,); *Leonore* (Op. sayısı yok, 1814'de bestelenmiş, 1865'de yayınlanmıştır); *Tarpeia* (Kuffner'in bir oyunu için sahne müziği, Do majör Zafer Marşı, 1813'de bestelenmiş, 1819'da yayınlanmıştır); *Coriolanus* Uvertürü (Op. 62, 1807'de bestelenmiş, 1808'de yayınlanmıştır).

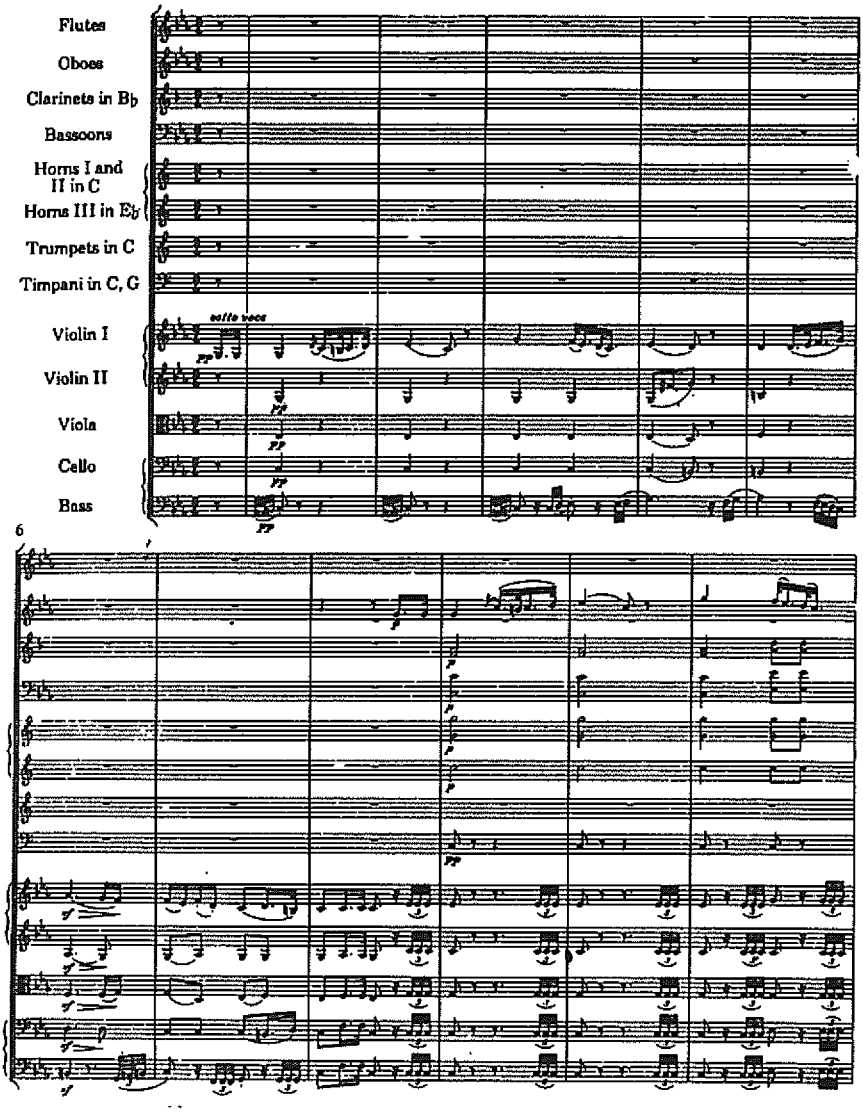
Senfonileri: *1. Senfoni* (Op. 21, 1800'de bestelenmiş, 1801'de yayınlanmıştır, Do majör); *2. Senfoni* (Op. 36, 1802'de bestelenmiş, 1804'de yayınlanmıştır, Re majör); *3. Senfoni* (Eroica, Op. 55, 1804'de bestelenmiş, 1806'da yayınlanmıştır, Mi bemol majör); *4. Senfoni* (op. 60, 1805'de bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Si bemol majör); *5. Senfoni* (Op. 67, 1805'de bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Do minör); *6. Senfoni* (Pastoral, Op. 68, 1807'de bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır,

(22) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 45.
(*) Yapıtlara toplu bakış, dtv-Atlas zur Musik ve Bağdarlar Geçidi'nden yararlanılarak hazırlanmıştır.

ÖRNEK 77

Ludwig van Beethoven

Symphony No. 3 in E-flat Major, "Eroica" (1803–04): *Marcia funebre*



Fa Majör); *7. Senfoni* (Op. 92, 1812'de bestelenmiş, 1816'da yayınlanmıştır, La majör), *8. Senfoni* (Op. 93, 1812'de bestelenmiş, 1816'da yayınlanmıştır, Fa Majör); *9. Senfoni* (Koral, Op. 125, 1823'de tamamlanmış, 1826'da yayınlanmıştır, Re minör).

Konçertoları: *1. Piyano Konçertosu* (Op. 15, Do majör); *2. Piyano Konçertosu* (Op. 19, Si bemol majör); *3. Piyano Konçertosu* (Op. 37, Do minör); *4. Piyano Konçertosu* (Op. 58, Sol majör); *5. Piyano Konçertosu* (Op. 73, İmparator Konçertosu, Mi bemol majör); *Keman Konçertosu* (op. 61, Re majör), piyano, keman viyolonsel ve orkestra için *Konçerto* (Op. 56, Do majör).

Konçerto olmamakla beraber, Beethoven'in solo çalgı ve orkestra için şu yapıtları vardır: *Romans* (keman ve orkestra için, Op. 40, Sol majör); *Romans* (keman ve orkestra için, Op. 50, Fa Majör); *Koral Fantazi* (piyano, koro ve orkestra için, Op. 80, Do minör).

Oda müziği yapıtları: 1 yedili, 2 altılı, 2 yaylı beşli, 2 üflemeli beşli, 3 piyanolu dörtlü, 16 yaylı dörtlü, 8 piyanolu üçlü, 5 yaylı üçlü, 3 üflemeli üçlü ve öteki oda müziği yapıtlarıdır.

Beethoven, 10 keman sonatı, 32 piyano sonatı bestelemiştir. Piyano için ayrıca *Rondo*'lar, *Dans*'lar, *Bagatel*'ler yazmış (*Für Elise*, sonat formunun dışında kalan bu çeşit yapıtlardan biridir), 22 *Variation* (Çeşitleme) bestelemiştir.

Keman sonatları olarak bilinen yapıtlarının bir bölümü, keman ve piyanoya eşit ağırlık verdiği "İlkbahar Sonatı" ve "Kreutzer Sonat" gibi orkestra tınılarıyla benzeşen yapıtlardır.

Dokuzu da birer dev yapıt olan Senfonilerinde Beethoven, Haydn'ın çalgı müziğine yüklediği güçlü anlamı sonat formunu koruyarak geliştirmiş ve yoğunlaştırmıştır. Bilindiği gibi, Haydn, senfonilerinde *3. Bölüm* olarak Avusturya halk danslarına eğilim gösteren bir "Menuet" kullanıyordu. Beethoven, bu "saray dansı" kökenli bölümü kaldırarak yerine *Scherzo*'yu koymuştur. Böylece Menuet'nin "üç vuruşu"nu saklı tutmuş ve 3. Bölüm'ü kimi zaman neşeli, kimi zaman coşkun bir müzik haline getirmiştir.

1. ve 2. Senfonileri, Haydn etkisindedir.

"3. Senfoni (Eroica), Viyana'daki Fransız elçisi general Bernadotte'un özendirmesiyle başlangıçta *Sinfonia granda intitolata Bonaparte* (1804) adını taşıyordu; ancak Napoleon'un 1804 Mayısında İmparatorluk tacını giymesi üzerine Beethoven yapıtın adını geri çekmiş, değiştirmiştir: *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'umo.*"(23) (Büyük Bir İnsanın Anısına Bestelenmiş Kahramanlık Senfonisi).

Beethoven'in bu ad değişikliğini yapmasının nedeni, demokratik ilkeleri temsil ettiğine ve yaygınlaştırmak istediğine inandığı Napolyon'un "imparatorluk" tahtına özenerek, demokrasiyi bir yana bırakıp yayılmacı ve şoven politikaları benimsemesidir. Bu ad değişikliği, aslında bir protestodur. Yapıt geri planda demokrasiye inancı verir, ama form açısından mükemmel bir sonat-senfoni'dir.

Mi bemol majör 3. Senfoni'nin (Eroica'nın) ikinci bölümünden Marcia funebre'in giriş sayfası *ÖRNEK 77*'de verilmektedir.(24)

Müzik tarihçileri Beethoven'in Si bemol majör 4. Senfoni'si üzerinde pek durmazlar. Genel eğilim, bu yapıtı "büyük, salt müzik, fantazi ve güzellikler dolu" gibi

(23) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 421.
(24) C. Palisca, Norton Anthology of Western Music, cilt 2, sayfa 88.

nitelemelerle tanımlamaktır. 4. Senfoni, Haydn'a bir gönderme yapar gibi, Adagio Giriş ile başlar ve 38 ölçü sürer. Ana tema biraz da Mozart'ın taze, naiv, sekizli staccato'larla yürüyen deyişini anımsatır:(25)



2. Bölüm *Adagio,* Beethoven'in tüm yapıtları içinde müzikal akışın en güzel örneklerindendir. Bu niteleme özellikle adagio'nun klarinet teması için geçerlidir.

3. Bölüm *Allegro vivace,* doğal olarak Beethoven'in getirdiği form'u yansıtır: Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo.

Final Bölümüne onaltılık motifler egemendir:



Ama bir karşı tema olarak *Allegro ma non troppo* kendini gösterdiği zaman, her şey bir anda alt üst olur: Şimdi artık Mozart deyişinin sevinci, esprisi eser. Beethoven burada "senfoninin babaları" olan Haydn ve Mozart'a içtenlikli bir selam yollamaktadır.

Şubat 1807'de Beethoven'in yönetiminde ilk seslendirilişi yapılan 4. Senfonide yer alan çalgılar şöyledir: Flüt, obua, klarinet, fagot, korno, trompet (2'şer adet); timpani ve yaylılar.

"Kader Senfonisi" olarak tanınan Do Minör *5. Senfoni,* Beethoven'in verimli olduğu 1805-1807 yılları arasında bestelenmiştir. Yine bu yıllarda besteci, Keman Konçertosu'nu, *Leonore* Uvertürü'nü (No. 3), *Appassionata* Sonatı, Sol majör piyano konçertosu'nu, *Coriolan* Uvertürü, Do majör *Missa*'yı ve üç *Rasumovski Dörtlüsü*'nü tamamlamıştır. 5. Senfoni'nin ana teması, Anton Schindler'in"Kader kapıyı çalıyor" sözleri üzerinedir.

6. Senfoni "Pastoral" adıyla bilinir. Adından da anlaşılacağı üzere, Beethoven'in kırsal yaşama duyduğu özlemi dile getirir. Ritmik açıdan tipik bir Beethoven yapıtıdır.

(25) Walter Panofski, Karajan'ın Seçtiği 100 Güzel Konser, Humboldt Taschenbücher, sayfa 33.

Bilinen klasik anlamda bir senfoni olmayan, bilinçli şekilde Süit'in olanaklarını araştıran La majör *7. Senfoni,* "ağır bölüm'ü bulunmayan bir yapıttır. Aydınlık bir yazının desteğiyle, bu değişiklik eserdeki "varoluş sevinci"nin şarkısıdır.

Beethoven'in en önemli özelliklerinden biri olan "karşıtlık" öğelerini bilinçli, beklenmedik ve çarpıcı bir biçimde kullanımı, *8. Senfoni*'nin son bölümünde şaşırtıcı atmosferiyle karşımıza çıkar: "8. Senfoni'nin *Final*'inde, büyük süpriz uyandıran *Fa diyez minör bölümü,* dinamik ve ezgisel açıdan korkutucu oldukları gibi, çok da anlamlıdır."(26)

Sekiz yılda tamamlanan *9. Senfoni,* Schiller'in "Ode an die Freude" (Sevince Övgü) şiiri üzerine bestecinin aslında 30 yıldan beri kurduğu, düşünüp tasarladığı bir projedir. Beethoven, senfonide insan sesinin yer alamayacağına inanmış gözükürken "9. Senfonisi'nin en yüksek noktasını kurmak için, senfoninin sonunda insan sesine başvurmaktan geri kalmamıştır."(27) "Müziği gerçek anlamı içinde dinleyebilen dinleyici, bu yapıtta da motiflerin nasıl hazırlandığını, geliştiğini, yükseldiğini ve ileriye doğru atıldığını izleyecektir. Ayrıca, en sade bir müzik hammaddesinden en yüksek düzeyde bir sanat yapıtının nasıl oluştuğunu sezecektir. Schumann'ın dediği gibi, *Beethoven, sokaktaki bir ezgiyi bulur ve onu evrensel nitelikteki bir özdeyişe yükseltir."*(28)

Konçerto ve oda müziği türleri (özellikle yaylı dörtlüler), Haydn ve Mozart'tan sonra Beethoven'de anlamını derinleştirmiştir: "Eskiden çalgıcının parlak ustalığını fazla yoğunluk göstermeden ortaya dökmesi demek olan konçerto, Beethoven ile solo kemanlı, solo piyanolu senfoniler olmuş, orkestra bu çalgılara salt eşlik etme durumundan çıkmış, solo çalgı orkestrayla kaynaşmış, tıpkı tek kişinin topluluk içindeki davranışına uygun bir davranış kazanmıştır. Oda müziği de eskinin konuk odası eğlencesi olmaktan çıkıp, giderek anlam kazanmış, derinleşmiş ve en yüksek noktasına üç yaylı dörtlüsüyle, çağdaşlarının anlayışının çok ötesinde Do diyez minör, La minör ve Fa majör (1825-1826) dörtlüleriyle doruğa varmıştır."(29)

SES GÜCÜ VE ÇALGILARIN GELİŞİMİ

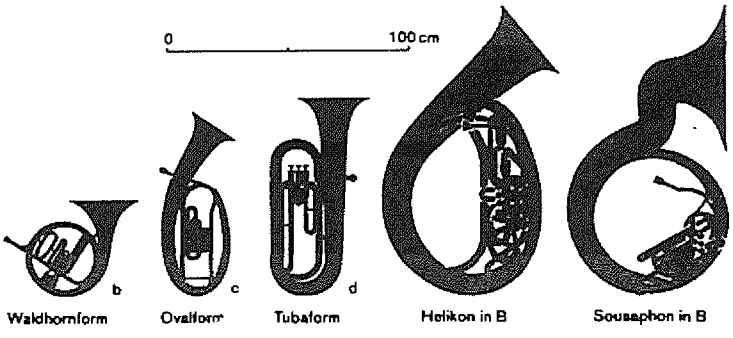
Sachs, bu çağda ses gücünün artması yolundaki eğilimi şöyle betimler: "Bu yola girilmesinin nedenini yalnızca dış olaylara bağlamak kolaydır. Örneğin eski prens saraylarındaki küçük salonların yerine geçmeye başlayan büyük konser salonları, Fransız Devriminden ve Napolyon savaşlarından gelme bir büyüklük ve yığın duygusu... Ama bunlardan daha içten gelme ve çok daha önemli nedenler, 1760 ile 1810 arasında gelişen bir anlayışla, eski çağa özgü o dengeli, alçakgönüllü, kendini bilirlik duygusunu bir yana itmek, anlatımın en ucuna varmak, anlaşılması güç bir oda müziği yapıtında duyulamayacak gibi hafif *pianissimi*(ler) elde etmeye çalışmak, ya da gürültülü, yüklü, hareket dolu *fortissimi*(ler) ile dinleyiciyi sağır edercesine ezmeye çalışmak gibi eğilimlerdi.Dev yapılı orkestralarla konserler vermek moda olmuştu."(30)

Fransız Devrimi döneminin "resmi müzikçisi"konumundaki François Gossec'in bu konudaki aşırılığını örneklemek üzere, İlhan Mimaroğlu "on iki bin kişilik bir koronun söylediği Te Deum'u, ya da bin kadar üflemeli çalgının çaldığı bir

(26) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 42.
(27) Sachs, a.g.y. sayfa 205.
(28) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 43.
(29) Sachs, a.g.y. sayfa 206.
(30) Sach, a.g.y. sayfa 210.

marşı" belirtir.(31) Sachs bu örnekleri arttırır: "1784'de İngiliz'ler Händel anısına Westminster Kilisesi'nde 525 şarkıcı ve çalgıcının katıldığı (doksan dokuz keman, yirmi altı obua, yirmi altı fagot vardı bu toplulukta) koca bir konser düzenlemişlerdi. Bu sayı yıllar geçtikçe boyna arttı. Haydn'ın *Yaratılış* oratoryosu çalındığı sıra (1798) orkestrada yüz seksen çalgıcı vardı. 1812'de Viyana'da Händel'in *İskender'in Şöleni* adlı yapıtı için kullanılan orkestra, yüz yirmi keman, otuz sekiz viyola, otuz üç viyolensel, ve yirmi iki kontrbasın katılmasıyla üç yüz kişiden oluşmuştu. Haydn'ın *Yaratılış*'ının daha sonraki seslendirmelerinde ise (1843, Viyana), altı yüz kişilik koro ve üç yüz yirmi kişilik orkestra (yüz on sekiz keman) kullanılmıştır." (32)

Ses hacmının artmasına duyulan eğilim ya da ses gürlüğünün denetim altında tutulması yolundaki müziksel yaklaşımlar (forte ve piano'nun müziğin gereğine göre istenen biçimde kullanılması vb.), çalgıların yeniden ve hızla gelişimini getirmiştir. Özellikle üflemeli çalgılar çağın gereği olarak değişmiş ve gelişmiştir: Klarinet ses alanlarına göre bir aile oluşturmuş (soprano, alto, bas), orkestrada önemli bir yeri olan korno, çeşitli biçimler kazanarak kornet ve tuba gibi orkestra çalgılarının belirlenmesini sağlamıştır. Aşağıdaki şemada bu üflemeli çalgıların kazandığı biçimler görülmektedir:(33)



Sachs, 19. yüzyılın başlarında, bütün perdeli çalgıların ortadan kalktığını, 1813'de piston ve supapların bulunarak üflemeli çalgıların geliştirildiğini, trombonda pistonla borunun boyunun uzatılıp kısaltılabildiğini, kornoda hafif bir parmak basmasıyla açılan pistonların kromatik dizi seslerinin elde edilmesine olanak sağladığını, kromatikleştirme çabasının timpanilere kadar uzandığını, 1812'de Münih'li bir timpani yapımcısının "bir hareketle yarımşar ses inceleşecek bir çalgı yaptığını" belirtir.

Beethoven döneminde doğal olarak piyano da bu gelişime ayak uydurmuştur. Piyanonun gelişimine ilişkin bilgiler XVIII. Bölüm'de ayrıntılarıyla verildiği için, burada yinelenmemektedir.

(31) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 77.
(32) Sachs, a.g.y. sayfa 210.
(33) dtv-Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 48.

Sachs bu arada, iki tempo göstergeci üzerinde de durmaktadır: Metronom ile orkestra yöneticisinin değneği:

Metronom, "üzerinde bir ağırlık olan, bu ağırlığın yerini değiştirmekle temposunun da değiştirilebileceği bir sarkaçtır. Tempo, sarkacın üzerindeki ölçülere göre ayarlanır: Örneğin sarkacın üzerindeki ağırlığı 60 üzerine getirmekle sarkacın dakikada 60 vuruş yapması sağlanmış olur.

Öteki vuruş aracı, orkestra yöneticisinin değneği, eskiden beri kullanılmakla birlikte, 1800'lerden sonra tam bir egemenlik kazandı. Paris'te Conservatoire konserlerini yöneten Fransız orkestra yönetici François Antoine Habeneck (1781-1849), orkestrayı keman yayıyla yöneten son yöneticilerden biridir."(34)

FRANSA VE ALMANYA'DA OPERA

Dönemin en yetenekli ve önemli opera bestecisi kuşkusuz ki Weber'dir. Almanya'da romantik müziğin öncüllerinden olan bu besteciye geçmeden, Fransa ve Almanya'da opera sanatına göz atmakta yarar vardır.

İmparatoriçe Josephine'in favori bestecisi olan İtalyan asıllı Gasparo Spontini (1774-1851), 1803'de Paris'e yerleşmiş, Gluck'un opera anlayışıyla yapıtlar vermiştir. 1807'de *La Vestale* ve 1809'da sahnelenen *Ferdinand Cortez* adlı ilk operalarıyla başarı kazanmasına karşın, Cherubini ve Mehul gibi Fransız bestecilerle yarışamadığından, 1820'de Almanya'ya yerleşerek Berlin Kraliyet Operası'nda müzik direktörü olmuştur. Spontini'nin Berlin'deki opera çalışmalarıyla pek başarılı olduğu söylenemez. Müzik tarihinde adı anılmayan birkaç opera denemesinden sonra müzik direktörlüğü görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır.

Belçika asıllı bir besteci olan D. François Espit Auber (1782-1871), Fransa'da ve Brüksel'de sahnelenen içtenlikli "grand opera"larıyla sevilmiş bir bestecidir. *Massaniello* ve *Fra Diavolo* adlı iki operası sürekli başarı kazanmış, Masainello'nun Brüksel'deki temsili, Belçika'nın 1830'da bağımsızlık ilân etmesiyle biten halk hareketini körükleyen nedenlerden biri olmuştur.

Fransız komik operasının önemli bir temsilcisi F. Adrien Boieldieu'dur (1775-1834). Müziğe küçük yaşta org öğrenimi yaparak başlayan Boieldieu, 15 yaşında kilise orgculuğuna getirilmiş, birkaç yıl sonra da sözlerini babasının yazdığı ilk operasını bestelemiştir. Fransız Devrimi için yurtseverlik şarkıları yazan besteci, 1798'de Paris Konservatuvarı'na piyano öğretmeni olarak atanmış, 1803'de Rusya'da St. Petesburg sarayı için üç opera bestelemek üzere anlaşma yapmıştır. 1811'de Paris'e dönen Boieldieu'nun, *Suçlu Kız, İsviçreli Aile,* gibi hafif operalarının yanı sıra, uvertürü günümüzde de seslendirilen *Bağdat Halifesi* (1800) ile *La Dame Blanche* adlı yapıtları önemlidir.

Burada değerli bir Alman yazarından da söz açalım: E.T.A. Hoffmann (1776-1822), kendisine ün kazandıran edebiyat çalışmalarının yanı sıra operalar da bestelemiş, ayrıca deneme türünde müzik yazıları yazmıştır. "1811'de bestelediği *Tanyeri* operası yedenmotif kullanan ilk romantik operalardan biridir."(35) Hofmann'ın *Undine* adlı operası (1816), erken romantizmi temsil eden ilk yapıtlardandır.

(34) Sachs, a.g.y. sayfa 214.
(35) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 158.

ÖRNEK 78

CARL MARIA VON WEBER (1786–1826)

Der Freischütz (1817–21)

a) Overture



WEBER

Alman ulusal operasının kurucusu kabul edilen ve ülkesinde romantizmin öncülerinden olan Carl Maria von Weber (1786-1826), müzikçi bir ailenin oğluydu. Babası, gezici bir opera topluluğunda müzik yönetmeniydi; turnelere ailesini de götürdüğü için, Weber küçük yaşta opera sanatını içinde yaşayarak tanımış ve bir opera bestecisi olmaya daha o günlerde özenmişti. Bu turnelerden birinde Salzburg'da Michael Haydn'ın dikkatini çeken küçük müzikçi,ondan kontrpuan öğrenmiş, 1798-1800 yılları arasında Münih'te J.N. Kalcher'den ve sonra Abbe Vogler'den kompozisyon dersleri almıştır. 1804'de Vogler'in desteğiyle Breslau operası'na müzik yönetmeni olarak atanmış, 1810'da *Silvana* adlı operası Frankfurt'ta sahnelenmiştir. Öğretmeni Vogler'in Darmstadt'a yerleşmesi dolayısıyla Weber de bu kente giderek çalışmalarını sürdürmüş, *Ebu Hasan* adını taşıyan operası 1811'de Münih'te başarı kazanmıştır. "Weber bu arada Frankfurt, Würzburg, Nürnberg, Bamberg, Gotha ve başka Alman kentlerinde piyano dinletileri vermiştir. 1813'de ilk önemli görevi olan Prag Alman Operaevi yönetmenliğine atanmıştır. Burada aralarında Beethoven'in *Fidelio*'su da bulunan seçkin bir dağar sunmuştur."(36)

1817'de Saksonya Kralı tarafından Dresden Operası müzik yöneticiliğine getirilen Weber, bu kentte tanıştığı yazar Friedrich Kind'den Alman duyuş ve görüşlerini yansıtan bir opera metni yazmasını istemiştir. Alman masallarını kapsayan "Hayaletler Kitabı"ndaki *Tılsımlı Kurşun Kullanan Avcı* adlı masaldan Kind'in yararlanarak hazırladığı opera sözleri üzerine, Weber üç yıl çalışarak başyapıtı *Freischütz*'ü bestelemiştir. Bu sırada "Berlin Operası'nın müdürü olan ve opera alanında tek başına sözünü geçirmekte olan Spontini ile aralarında rakiplik bulunmakta,ayrıca yürürlükteki İtalyan-Fransız geleneğine karşı belirmekte olan ulusçu Alman akımı Almanya'daki yabancı sanatçıları tedirgin etmekteydi. Weber 18 Haziran 1821 günü ilk temsili yönetti; yaratının başarısı bütün umutları aştı; yeni romantik sanat bir çığır olarak kendini kabul ettirmiş oldu. Tılsımlı Kurşun Kullanan Avcı (Freischütz) çok geçmeden Avrupa'nın bütün sahnelerinde oynandı, İngilizceye ve öteki dillere çevrildi."(37)

"Bu opera, Hiller'in uyandırdığı cana yakın, yalın Singspiel ile peri masalı operasının bütün romantik getirilerinin (hışırdayan sakin Alman ormanları, av boruları, cini, şeytanı, günahsızlara yöneltilmiş büyülü kurşunları), tanrı sevgisiyle sevdanın birbirine karıştığı, başka ülkelerde anlaşılması pek kolay olmayan, ama Almanya'da ölümsüz olan bir konu üzerine kurulmuştur. Yapıtın uvertürü konser programlarında en seçkin yeri almıştır. Richard Wagner 1844'de Weber'in mezarının Dresden'e taşınması sırasında verdiği bir söylevde şunu derken çok haklıydı: *İngilizler şimdi sana en büyük hayranlığı duyuyorlar, Fransızlar önünde saygıyla eğiliyorlar ama, yalnız ve yalnız Alman'lar seni yüce bir duyguyla sevebilir."*(38) Freischütz uvertürünün *Adagio* ilk sayfası *ÖRNEK 78*'de verilmektedir.(39)

Weber'in bundan sonraki operası *Euranthe* 1823'de Viyana'da sahnelenmiş, ancak Freischütz kadar başarı kazanamamıştır. Bu sırada besteci, tutulduğu verem hastalığının verdiği halsizlik yüzünden dinlenmek üzere 1824'de Marienbad'a gitmiş, kendisini biraz topladıktan sonra Londra'daki Covent Garden Operası'nın sipa-

(36) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 162.
(37) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 162.
(38) Sachs, a.g.y. sayfa 208.
(39) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 442.

riş ettiği *Oberon*'u bestelemeye başlamıştır. Oberon 1826'da Londra'da Weber'in yönetiminde sahnelenmiş, büyük başarı kazanmıştır.

Weber bu başarıdan sonra Londra'da dinletiler vermiş, sağlığının iyice bozulmasına karşın çalışmalarını sürdürmüştür. "Son dinletisinden bir hafta sonra, 40 yaşını doldurmadan 5 Haziran 1826 günü Londra'da ölmüştür."(40)

Weber, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde yazdığı yapıtlarla romantik akımın ilk temsilcilerinden olmuştur. Gösterişli oda müziği ve piyano yapıtları günümüzde pek seslendirilmez; "yalnız tek bir piyano yapıtı, ya olduğu gibi, ya da Berlioz'un ve Felix Weingartner'in yaptığı orkestralamalarla yaşamaktadır: *Dansa Çağrı*. Bu parlak parça, yeni Viyana *vals*'inin o uçarı temposu, üç vuruştan yalnız birincisinin üzerine yapılan vurgu ve uzatmasıyla valsin ilk örneklerinden biri olmuştur ve o dönemin ağır, köylü havasındaki eski *Ländler*'in ve *Deuetsche*'lerin yerine geçecek bir öncü yapıt"(41) özelliğindedir.

Bestecinin 19. yüzyılın henüz başlarındaki romantik yaklaşımı, yapıtlarında klasisizmin geri plandaki düşünsel ve evrensel değerlerinden uzaklaşmasını getirmiştir ve bu yönüyle "Haydn'ın, Mozart'ın, Beethoven'in uluslarüstü özelliklerine karşıt durumdadır. Weber'in Alman'lığı 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."(42)

10 opera, 7 konçerto, 2 senfoni, piyano sonatları ve piyano için başka küçük yapıtlar da yazan bestecinin, kontrpuan, form, düşünsel ağırlık ya da geri plan gibi kavram ve tekniklere özellikle dayanmadığı açıktır. Hatta orkestralama dili de pek güçlü değildir. "Ama tam bir halk anlayışıyla insanı şaşırtan bir *cantabile*'si vardı. Bu cantabile (şarkılama yeteneği), anlatımın en yüksek noktalarındaki seçtiği temalar kırık uygulardan bile yapılmış olsa, yaşamaktadır. Bundan da üstün olarak gerçek bir dramcı kavrayışıyla Weber, durgunluktan korkuya, mutluluktan sıkıntıya birden geçmelerde büyük bir ustalık ve yetenek göstermektedir."(43)

Weber'den iki yıl önce doğan ama daha uzun yaşamış başka bir Alman besteciye, Ludewig Spohr'a (1784-1859) kısaca değinelim:

Döneminde çok iyi bir kemancı olarak da ün yapan Spohr (Şpoor okunur), 1822'de Kassel saray orkestrası yönetmenliğine getirilmiş, 1816'da *Faust* adlı operası Prag'da, 1823'de *Jessonda* Kassel'de sahnelenmiştir. Kromatizme ve tonalite değişimine yönelik ileri yapıtlar vermiş olmasına karşın, Weber'in yenilikçi romantik anlayışına yakınlık duymamıştır.(44)

SCHUBERT

Franz Schubert (1797-1828), müzik tarihi kitaplarında Beethoven'den hemen sonraki sayfalarda anlatılır. Oysa Schubert'in bir ayağı klasisizm, öteki ayağı ise romantizmin üzerindedir ve attığı adım romantizmi simgeler.

Schubert'i Beethoven ile aynı bölümde ele almak alışılagelmiştir; biz de öyle yapıyoruz, ama onun mayası, onun kumaşı *romantik*'tir, bu nokta ayırt edicidir:

(40) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 162.
(41) Sachs, a.g.y. sayfa 208.
(42) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 86.
(43) Sachs, a.g.y. sayfa 208.
(44) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 451.

"Beethoven'in hayranı olmakla birlikte Schubert onun tam karşıtıydı. Büyük ustanın öncelikle çalgısal olan imgesine karşı, o insan sesi anlayışına dayanıyordu. Beethoven'in yoğun bir motif çalışmasına karşı, geniş, soluklu, şarkı gibi bir ezgi yapısına; erkek, güçlü, geme vurulmuş esinine karşı, dişicesine kendini bırakmış, esin akışına kaptırmış bir davranışla çıkıyordu. İşte *romantik* olan bu davranıştı; Beethoven'de bulunmayan, salt sesin duyusallığından hoşlanma, ton değiştirimde kullanılan uyguların kişiselliği, iç açıcı majörle karanlık minörün birbiri ardınca gelmesi, işte bunlar romantik öğelerdir. Ancak, bunların da üstünde, yapıtlarının ağırlık noktasının *Lied*'de toplanması, esinini müzik dışı kaynaklardan almakla birlikte, müzik formu kurallarının kurban edilmediği bu türün yapıtlarının çekim noktası olması; işte gerçek romantiklik budur."(45)

Yaşamı bir "özet" olduğu için, yaşamöyküsü de özet olarak verilebilir. Belki de tek cümleyle: "Yaşamı acıklı bir olaysızlık içinde, çok kısa sürdü."(46)

Bu "acıklı olaysızlık", saraylarda müzik yönetmenliği yapmaktan, imparatorlara konser vermekten, birer olay haline gelen operalarının sahnelenişinden, çeşitli ülkelere gitmekten, ya da nice gösterişli olaydan yoksun kalmak değildir sadece. Kendi içine kapanıp, kendi "küçük" olaylarıyla yetinmek, asıl "olay"ı orada arayıp bulmak ve yükseltmek isteğinden doğan bir yaşam biçimidir.

Schubert, 31 ocak'ta Viyana'da doğmuştur. Babası ilkokul öğretmeniydi, kendini iyi yetiştirmiş bir küçük burjuvaydı ve viyolonsel çalardı; oğlunun müzikçi olarak yetişmesini istiyordu; onu on bir yaşındayken İmparatorluk Kilisesi'ndeki çocuk korosuna verdi. Bu koronun yönetmeni, Beethoven'e de dersler vermiş olan Salieri'ydi. Ergenlik çağındaki ses değişiminden sonra Schubert, doğduğu Viyana'nın Lichtenthal semtinde üç yıl öğretmen yardımcılığı yaptı. Sonra da kendini bütünüyle bestecilik çalışmalarına verdi.

Bu yıllarda, arkadaşı Franz von Schober'in evinde kalıyordu. Yaşamı boyunca zaten Viyana'dan sadece iki kez, 1818 ve 1824 yaz aylarında Prens Esterhazy'nin ailesindeki çocuklara öğretmenlik yapmak için ayrılmıştır.

Dostu Schober'in desteğiyle çalışmalarını sürdüren ve *Lied* besteciliğinde verimli yıllar geçiren Schubert, bu arada ünlü bariton Michael Vogl ile tanışmış, "Schubert lied'lerinin ilk ve en büyük yorumcularından olan Vogl, ayrıca onun *İkiz Kardeşler* güldürüsünün Kartnerthor Theater'de oynanmasını da sağlamıştır (1820)."(47)

1821'de Schubert yüzlerce lied yazmış bulunuyordu. Bunlardan bir bölümü halka açık olarak ilkin Erlkönig Müzik Derneği'nin dinletilerinde seslendirildi ve büyük ilgi uyandırdı. Bu başarılar üzerine, nota yayıncıları bestecinin liedlerini yayınlamaya başladı. Bunlar beklenenin üzerinde bir satış getirince, 1826'dan başlayarak Schubert lied'lerini ve piyano parçalarını kendi adına bastırdı ve bu gelirle yaşamını sürdürmeye çalıştı. Öte yandan, maaşlı bir göreve getirilmesi için bütün girişimler sonuçsuz kaldı.

"Schubert, sadece anonim müzik dinleyicisi için bestelememiştir; yapıtları daha çok, kendi dost çevresinin isteklerini karşılayan düzenli müzik akşamlarında seslendirilmiştir. Şiirin, müziğin, dansın, sohbet ve şarabın yer aldığı bu düzenli özel toplantılara *Schubertiade* (Schubert Akşamları) denmiştir. Schubert Akşamlarına

(45) Sachs, a.b.g.y. sayfa 209.
(46) Sachs, a.g.y. sayfa 209.
(47) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 171.

Viyana'nın o dönemdeki önemli şairleri, ressamları, müzikçileri ve yazarları katılıyor, bu düzenli toplantılar bestecinin yaratısal dinamiği oluyordu."(48)

Bu çelimsiz, boyu 150 cm. dolayında olan ve yaşam karşısındaki burukluğunu içine atan bestecinin yazdığı 603 lied'in ancak pek azı kendi döneminde basılmıştır. Otuz bir yıllık yaşamına sığdırdığı,senfoni, oda müziği, konçerto, piyano parçaları vb. gibi değişik formdaki yapıtları, sonraları Schumann kuşağı tarafından gereğince değerlendirilmiştir. Schubert'in müzikteki ideali ancak o zaman tam ve yaygın biçimde başkalarınca da anlaşılmıştır.

SCHUBERT'İN MÜZİK İDEALİ

Schubert'i sadece bir "Lied bestecisi" olarak görmek yanlıştır. Bir bölümü günümüzde de beğeniyle seslendirilen 9 senfoni, 6 opera, 6 operet, 7 missa, 8 uvertür, 1 konçerto ve çok sayıda oda müziği yapıtı bırakmış olan Schubert, kendisine müzik tarihinde ayrıcalıklı bir yer kazandıran ve müziksel idealini yansıtan yapıtlarını 1818'den sonra yazmıştır. Bu tarihe kadar bestelediği yapıtlar, Viyana Klasikleri'nin etkisindedir. Ancak Lied'lerinde kendi kişiliğini çabuk bulmuştur. 1824'den ölümüne kadar olan dört yıl içinde, yaratıcı üstünlüğünü belgeleyen asıl önemli yapıtlarını yazmıştır: "Bu dönemde Schubert, en güzel piyano sonatlarını, yaylı dörtlülerini, trio'larını, Do majör senfoni'yi, Kış Yolculuğu'nu, Heine lied'lerini tamamlamıştır. Bu yapıtların yoğun bir içliliği ve trajik derinlikleri vardır. Schubert, gizli duygularını yapıtına dökmekle hem kendini aşmış, hem de çevresini küçük burjuva acılarından,korku ve karamsarlıklarından arındırmıştır."(49)

Günümüzde sevilen ve sıkça seslendirilen yapıtları arasında Si majör 5. *Senfoni,* Do majör No. 7 *Büyük Senfoni,* Si minör *Bitmemiş Senfoni,* yaylılar için sekizli, Re minör *Ölüm ve Genç Kız* dörtlü'sü, yine yaylılar için La minör dörtlüsü, piyano ve yaylılar için *Alabalık Beşlisi* vardır. "Piyano müziği alanında Schubert'i özellikle küçük parçalarında, *impromptu*'lerinde, *moment musicaux*'da, *laendler*'de, romantik çağ ilerledikçe karşımıza sık sık çıkacak olan 'küçük parça' biçiminin bir öncüsü olarak görüyoruz. Beethoven'in bagatel'lerinden yola çıkan Schubert, bu alanda Chopin'lerin, Liszt'lerin hazırlayıcısıdır. Hele *Laendler*'inde (Alman halk danslarında), folkloru sanatla birleştiren ilk romantik bestecilerden biri olarak görülebilir."(50)

Wandererphantasie'de dört bölümlük sonat formunu tema birliğine götürerek tek bölümde toplamayı başarıyla denemiş olan Schubert'in çalgı yapıtlarında bile ses müziğine ne kadar bağımlı kaldığı bu yapıtında belirgin biçimde gözükmektedir. Piyano parçaları bu yüzden "şarkılama"yı öğreten en güzel örnekler olarak günümüz müzik okullarında da kullanılmaktadır.

Ave Maria ve *Serenade* gibi Lied'leriyle günümüzde de popüler olan bestecinin tinsel parıltısının arkasındaki derinlik gözden kaçabilir: "Orta müziksever, Schubert'in tatlı melodileriyle yetinir ve bu bestecinin, müzik sanatının en önemli yaratıcıları arasında bir yeri olup olmadığını düşünmez."(51)

Doğaldır ki Schubert'in yaratıcı kişiliği kendisini daha çok Lied'lerinde gösterir. Berlin Lied Okulu'nun önemli bestecilerinden Reichard ve Zelter'den yararlandığı kadar, Haydn'dan, Mozart'ın *Veilchen*'inden (Menekşecik'inden) Beethoven'in

(48) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 469.
(49) Leyla Pamir, a.g.. sayfa 69.
(50) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 88.
(51) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 88.

Adelaide Şarkıları'ndan da etkilenmiştir. Ancak bu etkilenme, kendi sesini bulma arayışı içinde gelişerek kimlik kazanmıştır: "Schubert'in hızla gelişen kişiliği, onu yeni arayışlara, anlatımlara, ezgilerde üstün duyarlığa ve ince nüanslar içinde yoğunlaşan eşliklere itmekteydi. Şiirin ve müziğin ritminden işe başlayan sanatçı, seslerle resimler çizilebileceğini, duyguların ve müzik gereçlerinin geliştirileceğini öğreniyor, söz ve şarkıyı birbirinin içinde özümlüyordu."(52)

Burada hemen belirtmek gerekir ki, şiir ile müziğin kaynaştırılması olgusu, Schubert'te yeni bir temel kazanmıştır: Onun Lied'lerinde müzik, şiire destek olan bir araç değildir. Müziğin akışı, şiirdeki özü veren bir yapılanma içindedir. "Schubert, müziğine şiiri uydururken, şiirin yapısına ve ritmine körü körüne bağlanmış değildir. Mozart ve Beethoven'de henüz, bu birleştirmede çekingen 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 adanmış melodilerde değil, piyano eşliğinde 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 sonucudur."(53)

Schubert'in müziksel yaklaşımını yakından kavrayabilmek için, yaşadığı dönemin Viyana'sını genel konumuyla, toplumsal ve kültürel durumuyla tanımakta yarar vardır:19. Yüzyılın başlarında Avusturya siyasal ve sosyal çalkantılar içindeydi. Fransız Devrimi'nden sonra, Napoleon'un yayılmacı ve saldırgan politikası, Avusturya'yı Fransa'ya karşı ulusal direnişe götürmüştü. Viyana yönetimi, bu ulusalcı politikayı baskı yöntemleriyle sürdürüyor, özgürlükleri kısıtlıyordu. Bu baskılar, halkın, özellikle aydın kesimin kültür alanına sığınmasını getirmiş, "halkın çoğunluğu Avusturya'nın dış çıkarlarını ileri süren bu yönetim düzenine boyun eğerek göze batmamaya çalışmış, evine çekilmiştir ama, bu tutumla üzüntüsünü yok edememiştir."(54)

Halkın kendi içinde kültürel etkinliklere sığındığı bu yıllara "Bidermeier Dönemi" denir. "Genel çizgileriyle Biedermeier, rahat bir tatlılığın, hafife almanın, küçük burjuva sınırlılığının kültürüdür. Tatlı bir hava içinde küçük şeylere eğilen, ya da küçükte büyüklüğü arayan Bidermeier sanatçıları arasında, doğal olarak sadece küçükle yetinmeyen sanatçılar da çıkmış, bazen de aynı sanatçı, hem küçük şeye, hem de büyük olana yönelmiştir. Viyana'da Beethoven, Schubert, Weber, yazar Grillparzer başlıca örnekleridir."(55)

Schubert'in birçok Lied'i "küçük şeyler"i dile getirmiştir. Gündelik yaşamdan çizgiler, sıradan insanlar, doğadaki ayrıntılar vb. Schubert Akşamları'nın konularındandı. Pamir'in belirttiği gibi, "toplumsal ve siyasal sıkıntılara, acıdan kaynaklanan isyana, Schubert supap bulmaya çalışmıştır."

Burada önemli bir noktaya açıklık getirmek gerekir. Sanatçının "küçük şeylere eğilmesi", ortaya "küçük" bir sanat, "cılız, boyutsuz, sığ" bir sanat çıkarmayabilir. Tam tersine, gerçek sanatçı, "küçük" olandan "büyük" şeyler çıkartabilen insandır. Örneğin, Türk edebiyatının en değerli yazarlarından Sait Faik de konularını "küçük insanlar"dan seçmiş, sıradan bir balıkçıyı, balıkçının çocuğunu, denizi, dalgaların

(52) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 71.
(53) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 89.
(54) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 68.
(55) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 69.

çırpıntısını, hatta kedileri anlatmış, ama geri planda bütün bu "küçük" şeylerin tüm insanlığı kavrayan "büyük" tarafını sezinletmiştir.

Kaldı ki Schubert, bestelediği Lied'lerin önemli bir kısmını Goethe'in, Schiller'in, Grillparzer'in, Petrarca'nın, Shakespeare'in, Heine'nin şiirleri üzerine yazmıştır. Bu şiirler de doğayı, sevgiyi, sıradan insanları vb. konu alıyordu, ama sonuçta, Sait Faik örneği gibi, "küçük şeyler"in arka planında derin ve boyutlu olanı, gerçek büyüklüğü veriyordu.

Schubert'in Lied sanatına bu gözle bakmak gerekir.

ÖRNEK 79'da Goethe'nin *"Kennst du das Land"* (Yurdu Tanıyor musun?) adlı şiiri üzerine bestecinin şan ve piyano için yazdığı Lied verilmektedir.(56) Aynı şiir üzerine sonraları Schumann ve Hugo da birer Lied bestelemişlerdir.

(56) C. Palisca, a.g.y. sayfa 333.

ÖRNEK 79

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Kennst du das Land (1815)



XXI. BÖLÜM

ROMANTİZMİN İÇTENLİKLİ RENKLERİ
(1828 - 1856)

TARİH

1816 Rossini'nin *Sevil Berberi* operası.
1818 Paganini'nin Op. 1, *24 Caprice*'i.
1825 Chopin'in basılan ilk yapıtları: Op. 1-Op. 2 *Mazurka, Polonez* ve *Valsler.*
1826 Mendelssohn'un *Bir Yaz Gecesi Rüyası.*
1828 Orkestralarda korno ailesinin kullanılması.
1828 Bach'ın Mattheus Passion'unun Mendelssohn tarafından bulunması.
1829 Rossini'nin *Guilllaume Tell* operası.
1830 Berlioz'un *Fantastik Senfonisi.*
1831 Bellini'nin *Norma* operası.
1831 Meyerbeer'in *Şeytan Robert* operası.
1831 Amerika'da sanatçı haklarını güvence altına alan yasanın çıkması.
1832 Chopin'in Op. *10 Etudes*'leri.
1834 Schumann'ın yayınladığı *Müziğin Yeni Dergisi.*
1835 Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor* operası.
1837 Bach'ın tüm yapıtlarının Edition Peters tarafından basılmaya başlanması.
1839 New York Filarmoni Kurumu'nun kuruluşu.
1840 Adolphe Sax tarafından *saksofon*'un icadı.
1841 Schumann'ın senfonilerini yazdığı yıl (4 senfoni).
1848 Avrupa'da halk hareketleri, 1848 Devrimi.
1849 Otto Nicolai'nin *Windsor'un Şen Kadınları* operası.
1850 "Bach Kurumu"nun kuruluşu.
1851 Liszt'in *Macar Rapsodisi* No. II.
1852 Berlioz için Liszt'in Weimar'da *Haftalar* düzenlemesi.
1853 Brahms'ın Schumannla tanışmak için Düsseldorf'a gelmesi.
1856 Schumann'ın ölümü.

ROMANTİZM NEDİR?

Müzik tarihinde 19. yüzyıl "Romantizm Çağı"dır. Doğaldır ki, 100 yılı kapsayan uzun bir zaman diliminde romantik anlayış gelişmiş, değişim göstermiş, evrelere ayrılmıştır. Romantizmin evrelerini genel çizgileriyle şöyle gösterebiliriz:

1. Erken romantizm (1800-1830).
2. Yüksek romantizm (1830-1850)
3. Geç romantizm (1850-1890).

E.T.A. Hoffmann'ın masalsı öğelerden örülmüş *Undine* operası (1816), müzikte romantizmin ilk örneklerindendir. Weber'in *Freischütz*'ü (1821) ilk büyük romantik yapıt kabul edilir:Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılagelen masallardan yararlanarak ormanların gizemli renkleriyle bezenen bu operanın başkarakterleri düşler ülkesinin insanlarıdır. Schubert'in lied'leri, Avusturya'ya özgü romantik akımın parlak örnekleridir. Erken romantizm, İtalyan hafif operasının son ve en büyük temsilcisi Rossini'nin "oyunsu" ve "yapay" operalarıyla Avrupa'nın tüm ülkelerinde, hatta Amerika'da kitlelere malolmuştur.

Yüksek Romantizm (Hochromantik) olarak adlandırılan ikinci evre, 1830 Temmuz devriminin politik etkileriyle yönlenmeye başlamıştır. Artık romantizmin merkezi Viyana değil, Paris'tir. Fransız edebiyatının ünlü romantik yazarları (Victor Hugo ve A. Dumas vb.) yükseliş evresini derinden etkilemiştir. Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'si (1830), müzikte bu evreyi temsil eden ilk "başyapıt"tır. Paganini'nin "çifte kişiliği" ve çalgı ustalığını inanılmaz bir pratiğe ulaştırması, Liszt'in de aynı paralelde piyanoda virtüosité'yi (çalgı ustalığını) olağanüstü geliştirmesi gibi etkenlerin yanı sıra, Chopin'in büyüleyen tınıları, Schumann'ın şiirsel müziği ve düşünsel derinliği, Mendelsohn'un romantik klasisizmi, bu evrenin temel taşlarıdır.

Geç Romantik evre, 1848 Devrimi'nin duraklattığı kısa bir süreçten sonra ivme kazanmıştır. Mendelssohn'un 1847'de, Chopin'in 1849'da, Schumann'ın 1856'da ölmesinden sonra, yeni dönemi açan başyapıtlar Liszt'in *Senfonik Şiirleri*'dir. Wagner'in *Musikdram* kavrayışı, Verdi'nin operaları, bu olgun dönemi yansıtır. Sonra da Franck, Bruckner ve Brahms'da kişiliğini bulan yeni bir kuşak gelmiştir. Geç romantik evre, düşünsel ve estetik açıdan, *Tarihçilik* (Historismus), *Doğalcılık* (Naturalismus) ve ulusalcılık renklerini birbiri ardı sıra sergileyen dinamik bir çağdır.

Yüzyıl dönüşümünü yansıtan 1890-1914 dönemi ise, Puccini, Mahler, Debussy ve Richard Strauss gibi bestecilerin yaratıcı kişiliğinde tarihteki yerini alır.

*

Romantizm, eski Fransızcadaki "romance" (şiir yazma) sözcüğünden kaynaklanmıştır. 17. ve 18. Yüzyılların edebiyatında "masalsı", "fantastik" özellikleri dile getiriyordu ve "usçu" anlayışın karşıtı olarak kullanılıyordu: "Duygu dolu", "duyarlıklı", "düşsel" vb. gibi. 19. Yüzyılın başlarında Almanya'da bir edebiyat akımı olarak Wackenroder, Tieck, Novalis ve Schlegel kardeşlerin yapıtları için (1800-1830) *romantik* deniyordu. Müzikte bu terimi ilk olarak E.T.A. Hoffman, Beethoven'in 5. Senfonisini değerlendiren bir yazısında kullanmıştır (1810).

Felsefe tarihinde "Romantizm", Schelling'in (1775-1854) düşünsel açılımında yerini bulur: "Schelling, romantizmin filozofudur. Bu felsefenin anlayışı çerçesinde yazdığı *Felsefenin İlkesi Olarak Ben Üzerine* adlı yapıtıyla 22 yaşındayken Jena Üniversitesine profesör olmuştur."(1)

Düşünsel planda romantizm, öznelliğe, kişiselliğe, öznel duyarlılığa dayanır. Schelling'in *Ben üzerine* demesi, romantik akım boyunca hep yinelenecek olan *Ben* kavramını, düşüncede ve sanatta odaklaştırır. *Ben* nasıl duyuyorsam öyledir! Duygularım *bana* böyle söylüyor! *Benim* duygularım... *ben, ben* ve *ben*... Romantizmin duygusal kavrayışını belirleyen işte budur: *Ben'in, Benliğin içinden gelen*...

(1) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, dördüncü basım, sayfa 427.

Daha açık bir tanımla, romantizm, *bireyselciliğin* geliştirilmiş biçimidir.

Romantikler, birey olarak benliklerine öyle inanırlar ki, "usçu çağın" klasisizmini bile kendi romantik gözlükleriyle görüp değerlendirirler. Marcel Proust'un şu sözleri ünlüdür: "Klasik sanat yapıtlarını yalnızca romantikler okuyabilirler, çünkü onlar bu yapıtları yazıldıkları gibi, romantik olarak okurlar."(2)

Romantik anlayışı simgeleyen başka bir özdeyiş ise şöyledir: "İsteklerini bastırabilenlerin istekleri, bastırılabilecek kadar zayıftır".

18. Yüzyıl Aydınlanma hareketinin temeli olan "usçuluk" karşısında kısa bir süre sonra "kişiselliği" ve "duygu"yu öne süren romantik akımı geliştiren toplumsal ortam, Fransız Devrimi'nin yarattığı düş kırıklığı ile açıklanabilir. "Bu toplulukların tümü, yeni dönemi boş ve önemini yitirmiş olarak görüyordu. Aydınlar sınıfı giderek toplumdan çekilmiş, entellektüel yönden üretken olan öğeler, kendi yaşamlarının sorunlarına dönmüşlerdi. *Yurttaş*'a karşıt olarak *dar kafalı ve rahatına düşkün kişiler* ve *burjuva* kavramı doğmuş, sanatçı ve yazarların entellektüel varlıklarını borçlu oldukları sınıflardan nefret etmelerini getiren garip ve beklenmedik bir durum ortaya çıkmıştı. Romantizmin bir orta sınıf hareketi olduğu bilinen bir gerçekti. Bu hareket, klasisizmin kurallarından, saray aristokratlarına özgü yapmacıktan, yüksek düzeydeki üsluptan ve ince dil'den ayrı bir doğrultuda gelişmiş yetkin bir orta sınıf sanat okulu oluşturmuştu. Aydınlanma Çağı'nın sanatı, devrimci eğilimine karşın, klasisizmin aristokratik beğenisi üzerine kurulmuştu. Romantik sanat ise, her şeyden önce itirafları haykıran, yaraları açığa çıkartan bir *insan belgeseli*'nden ibaretti. Aydınlanma çağının sanatı, burjuvayı överken, amacı daha üst sınıflara saldırmaktı. Romantik akım, burjuvanın insanlık ölçülerine uyduğuna inanan ve onu insan örneği olarak gören ilk sanattır."(3)

Böyle düşünülürse, romantik akımın belirleyici özelliği, Fransa'da patlayıp tüm Avrupa'ya yayılan ileri düşünce karşısında aldığı tavır değil, düş ürünü yolları bulup geliştirmesidir. Romantikler kendilerini genelde bu düş evrenine öylesine kaptırmışlardır ki, "gelecek", onlar için bir ütopyadır.

"Romantizmin önemi, yalnızca çığır açan bir hareket olmasında değildi. Bu akım, aynı zamanda ne kadar önemli olduğunun da bilincindeydi. Avrupa'nın düşünce tarihinde çok önemli bir dönüm noktasını temsil ediyordu ve bu tarihsel öneminin bilincindeydi. Duyarlılığın gelişimi, romantizmden aldığı itici gücü, başka hiç bir akımdan alamamış, sanatçı duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini, bu kadar kesin bir biçimde belirtmemiştir. Rönesans'tan bu yana sürekli olarak ilerleyen ve Aydınlanma hareketi sırasında tüm uygar dünyada en önemli yeri tutan akılcılık, artık en sancılı günlerini yaşamaktaydı. Usçuluk, bilimin ve gündelik pratiğin ilkesi olarak kısa sürede romantizmin hışmından kurtulmuş, fakat Avrupa sanatı *romantik* olarak varlığını sürdürmüştür. Romantizm yalnızca tüm uluslara yayılıp, İngiltere'de olduğu kadar, Rusya ve Polonya'da da geçerli bir sanat anlayışı konumuyla kalmamış, aynı zamanda günümüzü de etkilemiştir: Hemen bütün modern sanat ürünleri, coşkusal içtepkiler, modern insanın tüm ruh durumları ve işlenişleri, inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlılığa borçludurlar. Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçüsüz, kısıtlanamayan teşhirciliği de bu duyarlılıktan kaynaklanmıştır. Bu öznel ve *ben*'e dönük (egocentric) tavır, bizler için o denli kaçınılmaz ve olağan ol-

(2) E.H. Carr, Dostoyevski, Paris 1931, sayfa 268. (Hauser'in alıntısından)
(3) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 160.

muştur ki, soyut bir düşünce dizgesini bile, duygularımızdan söz etmeden üretemez olmuşuzdur."(4)

Bu bağlamda romantizm, biçimsel bütünlük ilkesini temsil eden ve sürekli olarak yeni düşünceler üreten klasisizme bir "seçenek akım" olarak ortaya çıkmıştır. "Dramatik doruk noktaları üzerine temellendirilmiş olan klasik müziğin yoğun yapısı, romantizmde parçalanarak eski müzikteki *yığma kompozisyon* (cumulative composition)un geri gelmesine yol açmıştır. *Sonat formu* paramparça olarak yerini, giderek artan sayılarda ortaya çıkan, daha az ciddi ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakmıştır. Bu yapıtlar, Fantazi ve Rapsodi, Arabesk ve Etüd, Empromptü ve Emprovizasyon gibi küçük, lirik parçalardır. Uzun yapıtlar bile bir dramın bölümlerini değil, ardı ardına gelen gösterilerden oluşan bir oyunun sahnelerini anımsatmaktaydı. Schumann'ın *Carnaval*'ı ya da Liszt'in *Années de Pelerinage*'ı gibi peş peşe sıralanan müzikle yapılmış örnekler, bir ressamın taslak defteri gibidir; içinde en yetkin, en parlak lirik ayrıntılar bulunsa da, sanatçı bunlarla organik bir birlik ve bir izlenimin tümünü yaratmak çabasında bulunmamıştır. Senfoninin yerini alan *Senfonik Şiir* yazmaya duyulan eğilim bile, bestecilerin dünyayı organik (örgensel) bir bütün olarak temsil etmekten kaçındıklarını gösterir. Müzikte bu sistem değişikliği, yaratıcının edebiyata ve program müziğine olan eğilimleri ile birlikte gelişmiştir.

Romantik bestecilerin eski müziğe duydukları tarihsel ilginin ve Bach'ın toplumun gözünde yeni baştan yükselmesinin, sonat formu'nun çökmesindeki rolleri pek o kadar önemli değildir. Asıl rolü, toplumsal durumun koşullandırdığı beğeni değişimi oynamıştır.

Romantik dönemde müzik, sadece orta sınıfın malı durumuna gelmiştir. Orkestraların, şatolarla sarayların şölen salonlarından çıkıp orta sınıf tarafından doldurulan konser salonlarına geçmesi gibi, oda müziği de soyluların salonlarından çıkıp, orta sınıfın çalışma odalarına kadar girmiştir. Müzik eğlencelerine giderek daha büyük bir ilgi duymaya başlayan kitleler, daha hafif, daha bütün halinde olan, daha az karmaşık müzik istemişlerdir. Bu talep, bir yandan, daha kısa, daha eğlenceli, daha çeşitli formları gerektirirken, öte yandan müzik yapıtlarının ciddi müzik ve hafif müzik diye ikiye ayrılmasını getirmiştir. Şimdi, toplumun kategorileri arasında ayrım yapılıyordu. Schubert ve Schumann'ın yapıtlarında böyle bir ayrım kolayca gerçekleşebilir. Chopin ve Liszt'in, toplumun müzik konusunda pek iddialı olmayan kesimi için beste yapmaları, yapıtlarından her birini etkilemiştir. Berlioz ile Wagner'de ise bu durum, toplumla flört etme işine dönüşür. Schubert, *neşeli müzik* diye bir şey tanımadığını söylerken, kendisini değersiz yapıtlar bestelemiş olma suçuna karşı savunuyor gibidir. Ayrıca romantizmin hüzün dolu egemenliğinden sonra neşeli olmak, yapaylık ve hoppalıkla bir tutuluyordu.

Toplumun beğenisine bu kadar boyun eğmenin yanı sıra, icra sanatında gözle görülür bir uyumsuzluk ve başına buyrukluk başlamıştı. Kompozisyonlar güçleşmiş, amatörler bundan böyle bu yapıtları seslendiremez olmuşlardı. Beethoven'in bile, geç devirlerinde bestelemiş olduğu piyano ve oda müziği, yalnızca profesyonel sanatçılar tarafından çalınabilen yüksek kültürlü bir toplum için yazılmıştı. Asıl önemlisi, bir yapıtı çalarken karşılaşılan teknik güçlükler artmıştı. Schumann, Chopin ve Liszt, konser salonlarının virtüozleri için müzik yazmaya başlamışlardı. Yapıtlarını yetkin bir biçimde seslendirecek olan kişilerden bekledikleri iki işlev vardır: Seslendirme işinin yalnızca bu işin ustaları tarafından yapılabileceğini kanıtlamak ve bu işe yabancı olanları hata yapmaya yöneltmek. En çarpıcı örneğini Paganini'de

(4) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 151.

gördüğümüz hem virtüoz - hem besteci sanatçılarda ise en önemli amaç, göz alıcı bir üslupla dinleyiciyi şaşırtmaktır.

Fakat gerçek ustalarda teknik zorluk, içten gelme bir güçlüğün ve karmaşıklığın ifadesidir. Amatör ile virtüoz'un, hafif olanla daha güç sayılan müziğin arasında uçurumların açılması, klasik türlerin unutulmasına neden olmuştur. Virtüoz tarafından beste yapılması, büyük müzik yapıtlarını kaçınılmaz bir şekilde minyatürleştirmiştir. *Bravura* parçalar oldukça kısa, parlak ve çarpıcıdır. Fakat düşünce ve duyguların yücelmesinden doğan, gerçekte güç ve bireye göre değişen bir üslup, evrensel geçerliliğe sahip, uzun ömürlü formların da sonunun gelmesine neden olmuştur.

Müzik sanatının çeşitli özellikleri arasında bulunan, içeriğinin usa aykırılığı ve ifade araçlarının bağımsızlığı, onun tüm sanatlar içinde en üstün durumda olmasının nedenlerini açıklamaya yeterlidir. "Klasisizm için şiir, en ileri gelen sanat dalıydı; erken romantizm, belli bir ölçüde resim üzerine temellendirilmişti. Geç romantizm ise tümüyle müziğe bağımlıdır. Gautier için resim en etkin sanat dalıyken, Delacroix için müzik, en derin sanatsal deney kaynağıdır. Bu yeni gelişim, Schopenhauer'in felsefesinde ve Wagner'in mesajında doruk noktasına ulaşır. Romantizm, en büyük zaferini müzik alanında kazanmıştır. Meyerbeer'in, Chopin'in, Liszt'in ve Wagner'in kazandığı ün, tüm Avrupa'ya yayılmış ve en tanınmış şairlerin başarısını gölgede bırakmıştır. Müzik, 19. yüzyılın sonuna dek romantik olarak kalmıştır ve öteki sanatlardan daha katıksız bir biçimde romantik olma özelliğini korumuştur. Bu yüzyılda, sanatın doğası gereği müzik ile romantizmin nasıl iç içe olduğunu belirtmek yeterlidir." (5)

ROMANTİZMİN MÜZİKSEL ÖZELLİKLERİ

Müzikte romantizm, türler ve formlar, armoni, ritm, tını renkleri vb. açılardan kendine özgü yenilikler, köklü değişimler getirmiştir:

Romantikler, kendilerinden önceki klasik tür ve formları devralmışlar, bazıları üzerinde değişiklik yapmışlardır. Yeni olarak, şiirsel küçük piyano parçalarını, Schubert'in başlattığı sanat şarkılarını, senfonik şiiri ve Wagner'de temsilcisini bulan "Müzikdrama"yı getirmişlerdir. 19. Yüzyılın bütün şiirsel eğilimleri, özündeki düşünceyle çalgı müziğine aktarılmıştır.

Romantik armoni, klasik armoniyi, kromatizm, alterasyon, anharmonik ile sürdürerek atonalite'nin (ton dışı müziğin) sınırlarına dayandırmıştır. Sekvens tekniği ve kadans izlekleri vb. romantik armoniyi ışıtmıştır. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları, Liszt ve Wagner'de olduğu gibi, tona uzak akorlara götürmüş, böylece elde edilen "güvercin boynu renkleri", çeşitli ruhsal durumların ifadelendirilmesini sağlamıştır.

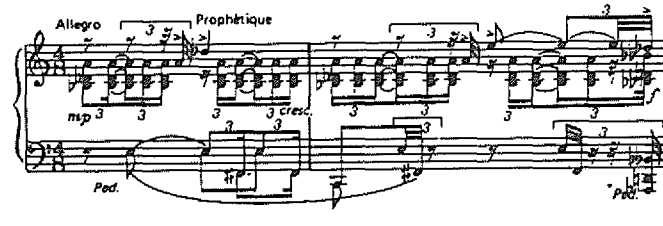
Melodi öylesine önemsenmiştir ki, iki kuşak sonra Richard Strauss bile "Schubert müziğinin incelenmesi" gerektiğini söylemiştir. Melodik çizgiyi belirleyen eski kurallar bir yana atılmış, "ruhsal açılım"ın ifadelendirilmesi esas sayılmıştır. Tema oluşumu, Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*'sinde "tehlike", "sıkıntı", "ateş" gibi olguların anlatımında, aralıkların daraltılması ve kromatik çizginin yinelenmesiyle sağlanmıştır. Temayı belirleyen bu yaklaşım, ilginç bir örnektir:(6)

(5) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 201.
(6) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1991, cilt 2, sayfa 438.



8 F. Schubert, »Unvollendete«, 1822, romantische Melodiebildung

Ritmik yaklaşım "psikolojik durum"ları belirginleştiren vurgularla, senkoplarla zenginleştirilmiş, çokseslilliğin ritmik dilimleri, modern müziğin sınır bölgesine kadar ulaşmıştır. Bunun bir örneğini Skryabin'in op. 7 Piyano Sonatı'nda görüyoruz: (7)



D A. Skrjabin, 7. Sonate, op. 64 (»Weiße Messe«), 1911–12, Beginn

Romantizmin öznellik temeli üzerinde yükselen ritm anlayışının, bestecisine göre değişen özellikler taşıdığı da söylenebilir.

Doğayı ve evreni ancak içten bir müziğin yansıtabileceğini ya da yaşatabileceğini savunan romantikler, doğal seslere yakın tınıları yeğlemişlerdir: İlkel bir korno olan av borusu, şövalyelerin, kalelerin ve av'ın anlatımında; flüt, kırsal tabloların betimlenmesinde; klarinet ise ilkçağın çağrıştırılmasında kullanılmıştır.

Romantiklerin evren kavrayışı, materyalizmin de etkisiyle "tınısal büyüme" diyebileceğimiz sonuçlar doğurmuştur. Bunun örneğini, büyük orkestralarda ve kalabalık korolarda görüyoruz. Berlioz, özlemini duyduğu "dev orkestra"ya yeni tını renkleri katmak için antik çalgıları da sokmuştur. Dinsel ve törensel anlatımlar için tuba ve trombonlar kullanılmıştır.

Romantiklerin tarihsel yaklaşımı da ilginçtir: Önceki dönemlerin müziğine, o çağın anlayışıyla bakmamışlar, kendi gözlükleri arkasından değerlendirmek iste-

(7) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 438.

ÖRNEK 80

GIOACCHINO ROSSINI (1792–1868)

l barbiere di Siviglia (1816): Act I, Scene 5,

Cavatina, *Una voce poco fa*



mişlerdir. Romantiklerin ilgisini özellikle Barok Çağ çekmiştir. Liszt'in ve Busoni'nin Bach uyarlamaları bu yaklaşımın örneklerindendir. Cesar Franck, Barok Çağ'ın *Prelüd, Koral* ve *Füg*'üne öykünerek piyanoda "org tını"sına yaklaşmayı deneyen yapıtlar yazmıştır.

İTALYAN OPERASI: ROSSİNİ, BELLİNİ, DONİZETTİ

Schubert'ten 5 yıl önce doğan ve Schumann'dan 12 yıl sonra ölen Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868), Avrupa'daki romantik aydın hareketinin dışında kalmasına karşın, İtalyan opera buffa'sının (hafif operasının) yetenekli bir sürdürücüsü olarak öncelikle kendi ülkesi İtalya'da, daha sonra Viyana, Paris ve Londra'da geniş ün kazanmış, opera izleyicilerinin çok sevdiği bir besteci konumuna gelmiştir. 1810-1829 yılları arasında yazdığı 39 operanın, özellikle başyapıtı *Sevil Berberi*'nin bu ölçüde tutunmasının nedeni, Rossini'nin halkın gönlüne göre bir ses müziği ve orkestralama bireşimini başarmasının yanı sıra, o dönemde operanın, sonraki dönemlerin sinema ve televizyonu gibi, geniş kitlelerin başlıca eğlencesi durumunda bulunmasıdır. Kuşkusuz ki Rossini bu ortamı değerlendirecek çapta bir besteciydi ve ün kazanmayı hak etmişti. Ancak opera sanatına katkı getirdiği pek söylenemez. Bu gerçeği görebildiği için de 1830'da opera besteciliğini bırakmış, yaşamının sonuna dek, kazandığı ünün mirasını yemiştir.

Sevil Berberi günümüzde de sahnelenir. Bu yapıtın yaygın ünü, Türkiye'de berber dükkânlarının adını taşıyacak kadar geniştir. Günümüzün konser programlarına Rossini'nin uvertürleri de alındığına göre, bestecinin temsil ettiği değerler şöyle özetlenebilir: "Gerek ses, gerek çalgı yazısındaki sağlam işçilikle, bir de müziğinin hafifliği, oynaklığı, melodilerinin çekiciliği ve sevimliliğiyle övgüye değer."(8)

Annesiyle babası kasaba müzikçisi olan Rossini, çocukluğunda klavsen dersleri almış, Anglo Tesei ile şan ve armoni çalışmıştır. Padre Mattei'den kontrpuan öğrenen besteci, öğretmeninin "kilise müziği yazabilmek için daha fazla çalışması" gerektiğini söylediği zaman, şu soruyu sormuştur: "Opera besteleyecek kadar yeterli bilgim olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?"(9)

1808'e kadar süren bu öğrenim döneminde bestelediği bir kantat, küçük bir ödül almış, Venedik'teki San Moise operasının önerisiyle *Evlenme Pazarlığı* adlı yapıtı 1810'da sahnelenmiştir. Bundan sonra ard arda hafif operalar yazan genç besteci, ilk büyük başarısını *Tancredi* operasıyla kazanmıştır (1813). Daha sonra yazdığı üç operası pek ilgi görmeyen Rossini, sözlerini Baron de Beaumarchais'nin yazdığı ve 1782'de Paisiello'nun besteleyip sahnelettiği *Sevil Berberi*'ni yeniden bestelemiştir. Yapıtın Roma'da sahnelenmesi sırasında (1816) Paisiello'nun hayranları Rossini'yi ıslıklamış, ancak *İl Barbiere di Seviglia* o günden sonra dünyanın hemen tüm ülkelerinde temsil edilmiştir: New York'taki ilk sahnelenişi 1819'dur.

Bestecinin Sevil Berberi operasından 1. perde 5. sahnede yer alan, Rosina'nın *Una voce poco fa* aryasının giriş kısmı *ÖRNEK 80*'de verilmektedir.(10)

Milano'daki ünlü La Scala Operaevi için birkaç yapıt besteleyen Rossini, önceleri bir garson olan Napoli Tiyatrosu'nun emprezaryosu (artist komisyoncusu) Barbaja'nın bir kumpanyayla Viyana'ya gideceğini öğrenince, *Zelmira* adlı operasını tamamlamış ve Viyana başarısının dönüşünde, kendisinden 7 yaş büyük olan zengin bir sopranoyla evlenmiştir. 1823'de İngiltere Kralı IV. George tarafından Londra'ya

(8) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, 4. basım, İstanbul 1990, sayfa 84.
(9) Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, Ankara 1987, cilt 4, sayfa 1093.
(10) C. Palisca, Norton Anthology of Western Music, New York 1988, sayfa 365.

ÖRNEK 81

BELLİNİ, Norma



çağrılan besteci, bu ülkede başarıyla sahnelenen operalarından 7000 Sterlin kazanarak dönüşte Paris'e gitmiş, burada İtalyan Tiyatrosu Müzik Yönetmenliği önerisini kabul etmiş ve sonra da Kraliyet Besteciliği'ne getirilmiştir.

Rossini'nin son operası, o yıllarda Avrupa'da esen liberal rüzgârlara ayak uydurmak için yazdığı *Guillaume Tell*'dir (Paris, 1829). Bu yıldan sonra, 1831'de yazmaya başladığı ve 1842 yılında tamamladığı Stabat Mater'i bestelemiş, 1845'de eşinin ölümü üzerine Paris'li bir genç kız olan Olympe Pelissier ile evlenmiştir. 1848'de Floransa'ya yerleşen besteci, 1855'de Paris'e dönerek yaşamının sonuna kadar bu kentte oturmuştur.

Solo soprano, alto, tenor, bas, koro ve orkestra için Stabat Mater ile "Guillaume Tell, Sevil Berberi, İpek Merdiven, Hırsız Saksağan, Semiramis, İtalyalı Kız Cezayir'de, Külkedisi, Türk İtalya'da, Bay Kabacık, Tankred, Sultan 2. Mehmet/Korint Kuşatması" gibi operalarının uvertürleri günümüzde seslendirilmektedir."(11)

*

Gaetano Donizetti (1797-1848), Türkiye'de çoksesli müziğin gelişmesinde önemli bir yapı taşı olan ve "Donizetti Paşa" olarak sıkça anılan Giuseppi Donizetti'nin (1788-1856) kardeşidir. İtalya'nın Bergamo kentinde doğan ve Rossini'ye de öğretmenlik yapmış bulunan Padre Mattei'den dersler alan Gaetano Donizetti, 1819'da bestelediği ilk operasıyla başarı kazanmış, 1830'da Milano'da sahnelenen *Aşk İksiri* adlı günümüzde de temsil edilen yapıtıyla ününü İtalya dışında duyurmuştur. Başyapıtı *Lucia di Lammermoor*'dur (Napoli, 1835). 1838'de Paris'e yerleşen besteci, burada yazdığı operalarla ilgi görmüş, *Don Pasquaele* adlı yapıtıyla (Paris 1843) günümüze kadar yaşayan repertuvarın bestecilerinden biri olmuştur. 70 Opera besteleyen Donizetti, kolay ve çabuk yazma alışkanlığını temsil eden Rossini'nin 13 günde yazdığı Sevil Berberi'ne karşılık, *Gece Çanı* adlı operetini 9 günde bitirmişti. 1842'den başlayarak Viyana'da yaşayan besteci, başarıları dolayısıyla İmparatorluk Sarayı Besteciliğine getirilmiş, 1845'de felç geçirerek öldüğü güne kadar bitkisel yaşamdan çıkamamıştır.

19. Yüzyılın ilk yarısında, opera besteciliğini parlak bir biçimde sürdüren ve yeteneğini kabul ettiren başka bir İtalyan müzikçi Vincenzo Bellini'dir (1801-1835). Operada Rossini çizgisini geliştirerek aşan ve Verdi dönemine kadar en değerli İtalyan bestecisi olarak bilinen Bellini, 1833'de Paris'e yerleşmiş, Chopin, Liszt, Thalberg ve Czerny ile dostluk kurmuştur. *La sonnambula* ve *Norma* adlı operaları günümüzde de sahnelenir. Yapıtları şan sanatının güzel örnekleri olarak Maria Callas ve Joan Sutherland tarafından seslendirilmiştir. Wagner, prozodiyi güzel kullandığı için Bellini'nin yapıtlarını övmüştür. Açık, berrak ve sıcak melodileriyle kendi döneminde "İtalyan operasını, bir sanat olarak sözü edilmeye değer duruma yükselten seyrek bestecilerdendir."(12) On bir opera ve piyano eşlikli şan yapıtları bırakan Bellini'nin Norma operasından 1. perde 4. sahnede yer alan, Norma'nın söylediği *Casta diva* aryasının giriş kısmı *ÖRNEK 81*'de verilmektedir.(13)

FRANSA'DA "BÜYÜK OPERA"

Gösterişli yapay havasıyla, hatta gözboyayıcı yönleriyle *Grand opéra* (büyük opera), 18. yüzyılın sonlarındaki Tragédie Lyrique'in devamı gibi gözükürse de,

(11) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 170.
(12) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 84.
(13) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 374.

dönemin toplumsal ve siyasal etkilerinden kaynaklanmıştır denebilir. Wagner'in "nedeni olmayan etki" saptaması bu bakımdan eksiktir: Grand operanın nedeni, burjuvazinin gelişen ekonomik, teknik ve ticari gücünü simgeler. Sachs'ın betimlemesine göre, "gürültülü korolarla, gösterişli marşlarla, at sırtında sahneye çıkan kişilerle, kundakçılarla, patırtılı savaş sahneleriyle, yanardağ patlamalarıyla, yanan saraylarla, gürültülü orkestrasıyla, koca aryalarıyla, ne yeri, ne zamanı olmadığı halde ortaya çıkıveren baleleriyle, duyguları kamaştırıp kör etmeye çabalayan bir anlayıştı."(14)

Çizilen bu tablo, iktidarı ele geçirmiş olan, ama toplumsal öncülüğünü kültürel planda gereğince özümlememiş olan, kısacası "henüz yetişmemiş olan" burjuvazinin görgüsüzlüğünü ortaya koymaktadır. Operaya yapay biçimde sokulan gösterişli ama eğreti sahneler, teknik oyunlar, belki de burjuva bilincini desteklemek amacıyla sergileniyordu ama, bu böbürlenme, burjuvazinin nelerle avunduğunu ve ne denli bilinçsiz olduğunu belgeliyordu.

Spontini'nin *La Vestale* operasıyla başlayan, sonraları Aueber'in *Masaniello*'su ile yükselişe geçen grand opera anlayışı, Meyerbeer'in *Robert de Diable* (1831) ve *Huguenots* (1936), Halêvy'nin *La Juive* operalarıyla doruğa ulaşmış, olayın aslını pek kavramadığı halde Rossini bile *Guillaume Tell* yapıtıyla aynı doğrultuda bir opera yazmıştır. Bu yapıtların söz yazarı ise hemen aynı kişiydi: Eugene Scribe (1791-1861).

Berlinde doğan Jakob Liebmann Meyerbeer (1791-1864, okunuşu Mayerbeğr), varlıklı bir ailenin çocuğu olarak küçük yaşta piyano öğrenimine başlamış, Clementi ve Zelter'den, daha sonra Weber'in öğretmeni Abbe Vogler'den dersler almıştır. 1813'de yazdığı ilk opera denemelerinden sonra, İtalyan operasını öğrenmek üzere Venedik'e gitmiş, Rossini'nin yapıtlarını izleyerek onun etkisi altında kalmıştır. 1817-1825 arasında bestelediği operalar, Milano, Venedik ve Torino gibi İtalyan kentlerinde sahnelenmiş, Prag'da Alman Operaevi'nin yönetmeni olan Weber'e başvurarak yapıtlarının sahnelenmesini istemiştir. Weber, İtalyan operalarına öykünen bu yapıtları özgün olmaması nedeniyle tutmamış ve Meyerbeer'in isteğini geri çevirmiştir.

Sağlam bir bestecilik öğrenimi görmüş olan Meyerbeer, çıkar yol aramak üzere, Lully'den başlayarak Fransız opera geleneğini incelemiş ve 1826'da Paris'e yerleşmiştir. Fransız'ların bu dönemdeki gereksinimlerini sezinleyen besteci, İtalyan melodisi, Alman armonisi ve Fransızca şarkı stilinden oluşturduğu bireşimle Paris'te ilgi gören operalar yazmaya başlamıştır. "Meyerbeer'in orkestra renklerini kullanmada kendine özgü başarısı, tiyatro yeteneği ve cönk (opera sözleri) konusundaki pişmişliğiyle birleşince, sanatçının ilk Fransız işi *büyük operası Şeytan Robert* (Paris 1831), kenti coşturmuştur. Dört buçuk yıl sonra oynanan *Hugenotlar* (1836), kültürlü dinleyiciler tarafından *Şeytan Robert*'e kat kat üstün sayılmış, fakat halk başlangıçta pek tutmamıştır.1842'de Huguenotlar'ın Berlinde oynaması üzerine Prusya Kralı IV. Friedrich Wilhelm tarafından kendisine genel küğ yöneticisi sanı verilmiştir."(15)

Afrikalı Kız adlı operası üzerinde yıllar boyu çalışan Meyerbeer, Paris'te bu yapıtın provalarını izlerken hastalanmış ve sahnelenmesini göremeden ölmüştür.

"Büyük Opera" anlayışının en başarılı temsilcisi olan Meyerbeer, yaşadığı dönemde "büyük üstatlar" arasında sayılmış, eleştirmenler onun operalarını yüceltmişlerdir. "Yapıtlarındaki etki ve heyecan yoksulluğunu, halkın daima uyanık olan

(14) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 215.
(15) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 166.

dinsel ve toplumsal tutkuları üzerinde tarihsel sahneler aracılığıyla etkileyerek örtmüş, böylece kendisine büyük bir sanatçı, bir düşünür ve güçlü bir müzikçi süsü vermiştir. O dönemde pek gözde olan Meyerbeer, bugün gerçek yerinde değerlendirilmektedir."(16)

"Büyük opera" türünün aynı dönemdeki başka bir temsilcisi, *Yahudi Kadın* (1835) adlı operasıyla olay yaratan Froment Halévy'dir (1799-1862). Bu olayın dalgaları 20. yüzyıla kadar gelmiş, Yahudi Kadın seyrek de olsa sahnelenmiştir; Mimaroğlu'nun nitelediği gibi, Halévy'nin kazandığı ün, "fırsatçı besteci" olmasından ileri gelmiş gözükmektedir.

Bu gösterişli, yaldıza bulanmış, ama kof opera anlayışının yolundan gitmeyen, sevimli melodileri, özenli orkestralaması ve alçak gönüllü yapıtlarıyla ikincil gibi gözükmesine karşın, kalıcı olmayı başaran bestecilerin başında Adolphe Adam'ı (1803-1856) belirtmek gerekir. Yine aynı dikkatle yapıtlar verenler arasında Louis Herold (1791-1833) ve Ambroise Thomas (1811-1896) vardır.

Bütün bu olumlu ve olumsuz yönleriyle Fransız operası, 19. yüzyılın ikinci yarısında Jacques Offenbach, Léo Delibes ve George Bizet gibi değerli bestecilerle yeniden soluk kazanmıştır.

Alman operası, Carl Maria von Weber'in getirdiği ulusal özgünlük ve romantik anlayışla, gösterişe yönelmeyen tutarlı bir çizgide yürümüş, Wagner'e değin kendi yolunda sessizce gelişmiştir. Alman romantik bestecisi Heinrich Marschner (1795-1861), bu kapsamda değerlendirilebilir. Geleneksel *Singspiel* çizgisini geliştiren komik opera bestecileri arasında ise şu adlar sayılmalıdır: Albert Lortzing 1801-1851, başyapıtı *Der Wildschütz*; Otto Nicolai 1810-1849, başyapıtı *Windsor'un Şen Kadınları*; Peter Cornelius (1825-1874, başyapıtı *Bağdat Berberi*); Franz von Suppé (1815-1895, başyapıtı *Güzel Galathee*).

BERLİOZ

Güney Fransa'da doğan ve Paris'te ölen, bu yönüyle tam bir Fransız gibi gözüken Hector Berlioz (1803-1869), abartılı söylemi, taşkın duyguları, büyük iddiaları, göz kamaştırıcı müziğiyle "Fransız zevki"ni aşmış tutkulu bir Avrupa aydınıdır. "Salt kocaman olmak için kocaman olma merakı, kimsenin düşenemeyeceği kümeler üzerine kümeler; biçimin ve çizginin dışına taşan göz kamaştırıcı renk..."(17)

Bir kasaba dişçisinin oğluydu. Önce tıp öğrenimi yaptı. 1824'de müzik öğrenimine başlayarak Le Sueur ve Reicha'dan dersler aldı. Le Sueur'un düşgücüne önem veren tarafı, genç besteciyi etkiledi: Müziğin kural ve ilkelerini gereğince uygulamaktan kaçınan, temeli, "geri plan"ı daha çok mitolojide, edebiyatta, tiyatroda, İncil'de arayan bir yönsemeyi benimsedi. Byron, Goethe, Schiller, Shakespeare hayranıydı. 1827'de Paris'e gelen bir İngiliz tiyatro topluluğundan Hamlet'i seyrederken Ophelia rolündeki oyuncu Henriette Smithson'a aşık oldu. Bu aşkın karşılık görmemesi, *Fantastik Senfoni*'yi yaratan alevli duyguların kaynağını oluşturdu. Henriette'ye olan sevgisini, Shakespeare'in trajedilerini yaratan dehayla özdeşleştiriyordu. Dramatik ruhsal gelişimi, Le Sueur'ün "program müziği" etkileriyle Fantastik Senfoni'de somutlaştı. 1830'da üçüncü kez girdiği Roma Ödülü'nü *Sardanapal'ın Son Gecesi* adlı kantatıyla kazandı ve İtalya'ya giderek bu ülkede birbuçuk yıl

(16) Ahmet Muhtar Ataman, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sayfa 268.
(17) Sachs, a.g.y. sayfa 219.

kaldı.(*) İtalya'dayken *Kral Lear* ve *Lelio ya da Yaşama Dönüş* adlı iki orkestra yapıtı besteledi. Paris'e dönünce, Fantastik Senfoni'nin "Adagio" ve "Kırlardaki Olay" bölümlerini değiştirerek yeniden yazdı ve bir yandan da Paris'teki Journal des débats gazetesinin sanat yazarı olarak incelemeler hazırladı. 1833'de Büyük aşkı Henriette ile sonunda evlendi ve başarı kazanamayan operası *Benvenuto Cellini*'yi tamamladı. 1834'de ikinci senfonisi *Harold İtalya'da* seslendirildi. En güçlü yapıtlarından biri olan *Requiem* ise (1837), dostlarının desteğiyle yapay bir başarı kazandı. 1839'da Paris Konservatuvarı'nın kitaplığına atandı ve *Romeo ile Jüliet* orkestra yapıtını besteledi. Bir yıl sonra yazdığı *Yas ve Zafer*, dönemin siyasal olayları nedeniyle dinlenmedi bile. Sürüp giden başarısızlıklardan ve karısının kaprislerinden bunalmıştı. 1842'de sevgili Henriette'sini terkederek Soprano Maria Recio ile Almanya'ya kaçtı. Almanya ve Avusturya'da iki yıl kalarak bu arada *Roma Festivali*'ni besteledi. Paris'e dönünce, *Orkestrada Çalgılama Yöntemi* adlı kitabını bastırdı. 1845'de Rusya'ya giderek bu ülkede üç yıl orkestra şefliği yaptı ve başarılar kazandı. Daha sonra gittiği İngiltere'nin de kendisini sıcak karşılayacağını umuyordu, ama kendi yapıtlarından oluşan konserleri sönük geçti. Paris'te Filarmoni Derneği'nin konserlerine umut bağlamıştı, ancak ilgisizlik burada da kendisini kovaladı. Liszt 1852'de Weimar'da bir "Berlioz Haftası" düzenledi. Bu ilgi, sönmek üzere olan düşlerini ve yaratıcı gücünü yeniden alevlendirdi. 1855'de yine Weimar'da yapılan festivalde büyük başarı kazandı. Bir yıl sonra Fransız Enstitüsü'ne seçildi, ama Fransa'da yapıtları ilgi görmüyordu. Bu yıllarda ard arda gelen ölümlerle karşılaştı: Babasını, annesini, kızkardeşlerini, Herriette Smithson'u, ikinci karısı İspanyol soprano Maria Recio'yu ve oğlunu yitirdi. Umutsuzluk içindeydi. 1866'da Avusturya'ya, 1867'de Almanya'ya, 1869'da Rusya'ya yeniden gitti. Paris'e döndükten sonra da derin bir hüzün ve mutsuzluk içinde öldü.

FANTASTİK SENFONİ

Berlioz, solo çalgı için yapıt bestelememiştir. Oda müziği yapıtları da yoktur. *Fantastik Senfoni* ile *Harold İtalya'da* adlı iki senfoninin yanı sıra, koro ve orkestra için *Requiem, Faust'un Lanetlenişi* (1846), solo sesler, koro ve orkestra için *Romeo ve Juliet* (1839), 8 uvertür, koro ve orkestra için kantatlar, 2 oratoryo, bir *Te Deum, Missa*'lar vb., büyük, iddialı yapıtlardır. Operaları ise düzeyli birer "grand opera"yı andırır.

Berlioz'un müziksel kavrayışı genel anlamıyla "program müziği" kapsamındadır. İki senfonisi de "konulu senfoni" içeriklidir. "Fantastik Senfoni ya da Requiem, dinleyicinin görmesi değil, fakat gözünün önünde canlandırması gereken operalardır."(18)

Yaşamı boyunca başarı kazanmanın doyumunu pek tatmamış, ama tarihe adını kazımış bir bestecinin değerlendirilmesi, çok yönlü çelişkilerinin betimlenmesini gerektirir:

Bir yandan armonideki sıradanlık, öte yandan olağanüstü bir çalgılama kavrayışı. Bir yandan sınır tanımayan bir düşgücü ve yaşamın koyu renklerini ifade yeteneği, öte yandan bu canlandırma zorunluluğu yüzünden müziğin açılımlarını yerine getirememek kısırlığı. Bir yandan aşırı bir romantizm, öte yandan klasik değerlere sarılma, onlardan yararlanma tutkusu. Bir yandan geçerli akımlara uyma koşullanışı,

(*) Roma Ödülü, Paris Konservatuvarı tarafından her yıl yetenekli bir besteciye verilen yarışmalı bir ödüldür.
(18) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 82.

öte yandan akım dışı kalma iddiası. Bir yandan anlatımın dayanaklardan yoksun görünüşü, öte yandan senfonik müziğe getirdiği dramatik anlatım. Bir yandan özgün buluşlar, öte yandan özgünlüğü alıp götüren boşluklar. Bir yandan güçlü kişilik, öte yandan gösterişçilik. Bir yandan geçmişe özlem duyma, öte yandan geleceğe yol açma. Bir yandan yoğun bir konusal yaklaşım, öte yandan form çarpıklığı. Bir yandan tutku, öte yandan kuşku veren tutukluk. Bir yandan güçlü melodik akış, öte yandan beklenmedik biçimde duraksayan melodi. Bir yandan "salt müzik" kaygusu, öte yandan müzik dışı kaynaklara eğilme. Bir yandan saplantılı düşünce (idée fixe), öte yandan özgür çağrışımlar...

Berlioz'un müziği, anlaşılması zor bir müziktir. Özellikle kendi çağında anlaşılamamıştır. "Berlioz'un armonileri çağına göre tutarsız, bugünün bakış açısıyla tutarsız değildir. Ayrıca besteci, istediği zaman geleneksel düzendeki bağlantıları kurabilmekte, en uyumlu etkileri yaratabilmektedir. Tutarsızlık günümüzde bestecinin ayrıcalığı ve özgünlüğü olarak nitelenmektedir. Büyük ve romantik bir coşku, çalgı seçimine ve orkestra renklerine yansıdığı gibi, armonik bağlantılarda da kendini hissettirir."(19)

Fantastik Senfoni'nin ilkseslendiriliş girişimi 1829'dur. Orkestra şefi Bloc yönetimindeki Nouveautés Tiyatrosu'nun orkestrasına Berlioz 80 çalgıcının daha katılmasını istemiş, bu öneri kabul edildiği halde, 130 müzikçi sahneye yerleştirilemediği için prova gerçekleşememiştir. *ÖRNEK 82*'de "Darağacına Yürüyüş"ün giriş sayfasında orkestranın oturtumu (çalgıların dağılışı biçimi) örneklenmektedir.(20)

Ancak, Fantastik Senfoni'nin gerçek anlamda halka açık olarak seslendirilmesi ve tanınması, 1833 yılındadır. Girard yönetimindeki orkestrayı Berlioz kendi olanaklarıyla toplamış, müzikçi dostlarının katkısını sağlamıştır. Bu seslendirme, gerçekten başarılı olmuştur. Fantastik Senfoni'nin tüm dünyada konser programlarına alınmasının ilk adımı, 1833 seslendirmesidir.

Fantastik Senfoni'nin 5 bölümü şöyledir:

1. *Düşler ve Tutkular:* Yapıt boyunca zaman zaman yinelenen *Saplantılı Düşünce* (idée fixe) şu motiften oluşmaktadır:(21)



2. *Balo:* Saplantılı Düşünce'nin de arada bir duyulduğu bu bölüm, bir festival kargaşası içinde kimi zaman vals atmosferini taşır.

3. *Kırlardaki Olay:* Kırsal resim, obua ve İngiliz kornosuyla çizilir. "Sevgili yeniden görülür. Huzursuzluklar, kuşkular, önseziler yeniden başlar. Sonuç, bir gökgürültüsü, yalnızlık ve sessizliktir."(22)

(19) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 118.
(20) C. Palisca, a.g.y. 256.
(21) Walter Panofsky, En Güzel 100 Konser, (Herbert v. Karajan'ın seçkisi), sayfa 54.
(22) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 122.

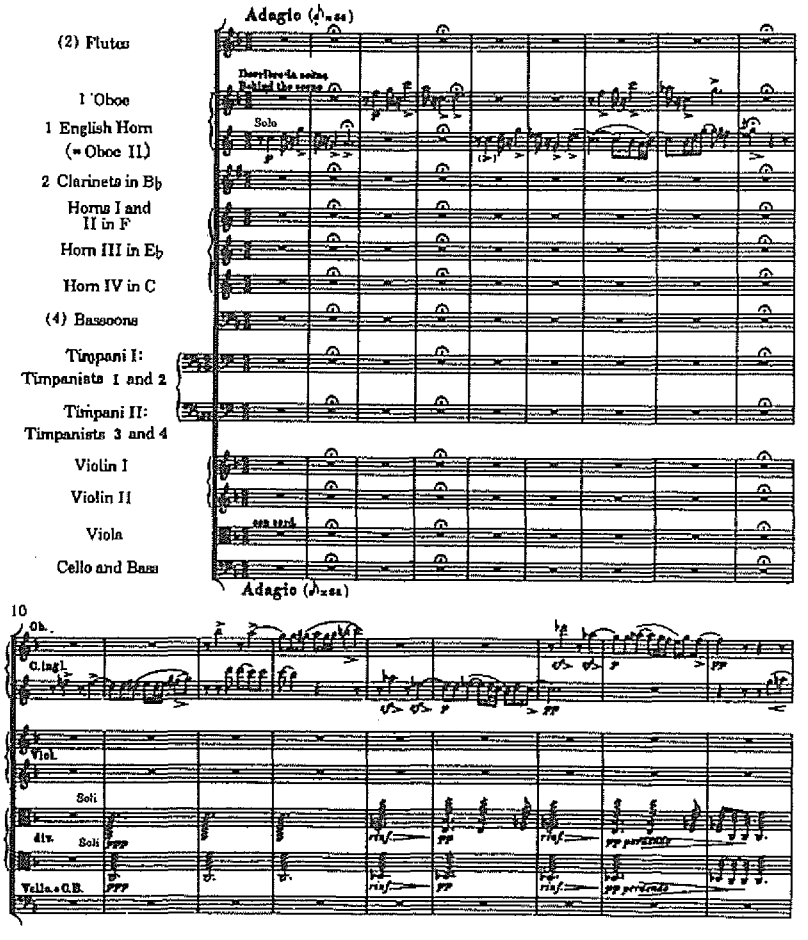
ÖRNEK 82

HECTOR BERLIOZ (1803–69)

Symphonie fantastique (1830)

III. *Scène aux champs;* IV. *Marche au supplice*

III



4. *Darağacına Yürüyüş:* Besteci düşünde sevgilisini öldürmüş ve ölüme mahkûm edilmiştir. Darağacına götürülüşü ürküntü veren bir marşla anlatılır. Saplantılı Düşünce burda da ortaya çıkar. Giyotinin düşmesiyle her şey bir anda biter.

5. *Cadıların Pazar Rüyası:* "İğrenç ruhlar, canavarlar, korkular, her şeye egemendir. Yabani sesler, çığlıklar ve acı kahkahalar duyulur. Saplantılı Düşünce yeniden duyulduğunda, artık soyluluğunu yitirmiştir. Adi, alçak, budalaca bir dans havasına dönüşmüştür. Sevgili, cadıların toplantısına, ölüm dansına katılmıştır."(23)

Orkestrada çalgıların dağılımı şöyledir: 2 flüt, 2 obua, 2 klarinet, 4 fagot, 4 korno, 2 trompet, 2 trombon, 2 tuba, timpani, büyük davul, glockenspiel, öteki vurma çalgılar, 2 arp ve yaylılar (en az 15 birinci keman).

"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 çalışmalarının değeri, onu bestecilerin arasında en iyi edebiyatçı sayanları haklı çıkarmaktadır."(24)

PAGANİNİ

19. Yüzyılın ilk yarısı, bir yönüyle virtüoz'ların (usta çalgıcıların) çağıdır. Opera sanatının yeni boyutlar kazanmasıyla ses sanatçıları da ustalaşmıştır ama, bu dönemin usta çalgıcıları, hemen tüm ülkelerde halkın gösterdiği büyük ilgiyle çalgısında uzmanlaşmış, çalgı kullanma sanatını inanılmaz derecede geliştirmişlerdir. Öyle ki, çalgı cambazları, ustalıklarını göstermek için müziksel değeri pek yüksek olmayan, öte yandan seslendirmesi gerçekten zor, cambazlık gerektiren parçalar besteliyor, bu çeşit yapıtlarla kentten kente dolaşarak büyük paralar kazanıyorlardı.

O dönemdeki yüzlerce usta çalgıcının içinde, üç büyük müzikçi tarihe adlarını yazdırmıştır. Kemancı Niccolo Paganini (1782-1840), piyanist Sigismund Thalberg (1812-1871) ve Franz Listz (1811-1886).

Paganini, olağanüstü bir kemancı ve besteci olmakla birlikte, "çifte kişilik" taşıyan ilginç bir insandı: Hem müzik, hem kumar tutkusunu kişiliğinde barındırıyor, bu iki tutku, bazen iç içe geçebiliyordu: Kumarda parası tükendiği zaman, değerli kemanını ortaya koyup rest çekebiliyor ve kemanından olabiliyordu. Bir müzikçi için tarihte az rastlanır biçimde para kazandığı zaman, Paris'te *Casino Paganini* adıyla bir kumarhane açıp bütün servetini bu "işyeri"nde kaybedebiliyordu.

Çifte kişiliğinden kaynaklanan başka çelişkileri de vardı Paganini'nin: Kemanında ustalığın doruğuna çıktığı bir sırada, İtalya'da soylu bir hanımın şatosuna çekilip keman çalmayı bırakıyor, iki yıl süren bu aşk ilişkisi sırasında "daha romantik" bulduğu başka bir çalgıya, gitar'a dönüyordu. (Keman ve gitar için bestelediği iki dizi *düet* Op. 2-3, bu dönemin ürünleridir.) İngiltere'de gördüğü aşırı ilgiden sıkılıyor, daha az ilgi göreceği İskoçya ve İrlanda'ya gidiyordu. Opera bestecisi Rossini'ye

(23) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 122.
(24) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 83.

yapıtlarını basmak için büyük paralar veren müzik yayıncısı Troupenas'dan olmayacak ücretler istiyor, yapıtlarının basılma şansını ortadan kaldırıyordu. Konser turnelerinde olağanüstü paralar kazanınca, bu kez yoksul sanatçılar yararına konserler veriyordu. Gırtlak veremine tutulduğunu bildiği halde, sabahlara kadar eğlence masalarından kalkmıyordu...

Paganini, İtalyanın Cenova kentinde yoksul bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Babası müziksever bir esnaftı. Oğlunun olağanüstü yeteneğini görünce kemana başlattı. Giacomo Costa'dan dersler alan Paganini, kısa sürede ilerledi ve 1793'de Cenova Tiyatrosu'nda iki konser verdi. "Costa'nın öğretimi yetersiz kalınca, babası onu ünlü kemancı, şef ve besteci Alessandro Rolla'ya götürdü. Rolla o günlerde hastaydı, çocukla ilgilenemedi. Burada Rolla'nın kemanını ve son bestelediği keman konçertosunun notalarını gören Paganini, yapıtı çalmaya başladı. Sesleri duyan Rolla, yatak odasından çalan kişinin adını sordu. Yapıtını seslendirenin küçük bir çocuk olduğunu öğrenince yatağından fırlayıp bu olağanüstü yetenekle tanıştı. 'Sana öğretecek bir şey kalmamış, Paer'e git, kompozisyon öğren' dedi.

1797'de ilk profesyonel turneye babasıyla çıkan Paganini, Cenova'ya dönüşünde bir keman konçertosu yazdı. Yapıta o denli güç geçitler koymuştu ki, kendisinden başka bir kemancının seslendirmesi pek olanaklı değildi."(25)

On beş yaşında profesyonel kemancı olarak İtalya'da turnelere çıkan Paganini, gittiği bir kentte bir Fransız tüccarından ödünç aldığı Guarneri yapımı kemanı konserden sonra geri vermek istediğinde, bu müziksever zengin kişi kemanı ona armağan etti. Sonraları bir Stradivarius kemana sahip olduğu halde, Guarneri'yi değişik anıların simgesi olarak sakladı.

Kumar tutkusu bu yıllarda başlamıştı. 1804'de Cenova'ya döndüğünde, keman, viyola, gitar ve viyolonsel için Op. 4 ve 5 Dörtlüleri besteledi. 1805'de Napolyon'un kızkardeşi Elisa'nın hizmetine girdi. Bu işi az bir para karşılığı yaptığı için, Elisa ile arasında bir aşk ilişkisinin olduğu söylentileri yayıldı. İki yıl sonra Piombo Şatosu'nda soylu bir kadınla sürdürdüğü gizli ilişki dolayısıyla "Aşk Sahneleri" adlı yapıtını yazdı. 1808'de yeniden konser turnelerine çıktı. Bu kapsamdaki bir konserde kemanının tellerinden birinin kopmasına aldırış etmeyerek çalmayı sürdürdü. Bu olaydan sonra, keman tellerinin kopmasının usta çalgıcılığını göstereceğini düşünerek yıpranmış teller kullanmaya başladı. 1813'de Rossini ile tanıştı ve onun desteğiyle Milano'daki ünlü La Scala Operaevi'nde konserler verdi. 1813'de balerin Bianchi ile evlendi ve ondan bir oğlu oldu. 1828'de Viyana'ya giden Paganini, bu kentte olağanüstü başarı kazandı. Gazeteler iki ay boyunca onu övdüler. Viyana'da Paganini hayranları türedi. Bunlar, şapkalarına, elbise, atkı, çizme, parfüm ve eldivenlerine "a la Paganini" yazdırıyorlardı. Viyana kenti tarafından kendisine St. Salvadore altın madalyası verildi.

Pagani'ninin 1830'dan sonra gerçekleştirdiği turneler, Avrupa'nın hemen tüm ülkelerini kapsar. 1834'de Paris'teyken Berlioz ile tanışmış, ondan Stradivarius viyolası için bir solo yazmasını istemiştir. "Harold İtalya'da" adlı senfonide bulunan viyola pasajın kaynağında bu öneri bulunmaktadır.

Parlak bir anlatım gücü ve fantazi içeren yapıtlarının arasında 6 keman konçertosu, çok sayıda çeşitleme ve solo keman için 24 Caprice'i (kapris'i) vardır. 24. Caprice'in teması, Liszt, Brahms, Rahmaninof ve Lutoslavski'nin yapıtlarında yeniden değerlendirilmiştir. Tema şudur:

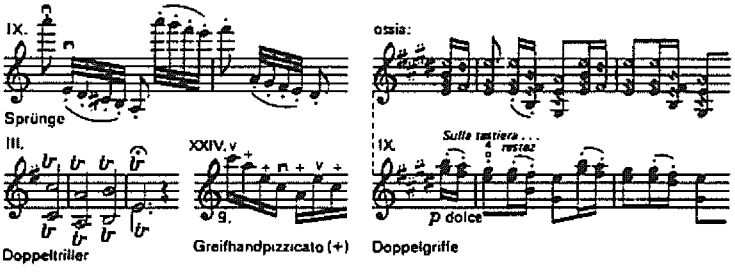
(25) A. Say, a.g.y. cilt 4, sayfa 1020.



A N. Paganini, 24 Capricen op. 1, 1818

Usta kemancı olarak, bu sanata getirdiği yenilikler şöyle belirtilebilir:

Ses genişliği fazla olan notalar arasında sıçramalar; Çift triller; yay kullanırken aynı zamanda pizzicato yapmak; çift tel basmak (dörtlü, altılı, oktav aralıklarıyla): (26)



VİRTÜOZ'LAR VE KEMAN EDEBİYATI

Paganini'nin çağdaşı olan İtalyan keman virtüozlarından bazıları, sadece çalgı solisti olarak kalmamışlar, değerli keman parçaları da yazmışlardır. Bu müzikçilerin içinde yapıtlarıyla sivrilmiş olanlar, keman edebiyatında adı geçen bestecilerdir: E.C. Sivori, P. Rovelli, T. Milanollo ve M. Milanollo, T. Tua, E. Polo.

Fransa'da genellikle Baillot'nun öğrencileri olan keman virtüoz ve bestecileri ise, keman edebiyatında önemli bir yer alırlar:

F.A. Habeneck (1781-1849), J.F. Mazas (1782-1849). Ayrıca bir gelenek oluşturan D. Alard (1815-1888), P. de Sarasate (1844-1908), H. Léonard (1819-

(26) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 482.

1900) bu çalgı için değerli yapıtlar yazmışlardır. Geleneği 20. yüzyıla kadar sürdürenler arasında H. Marteau (1874-1934), M.-P.-Marsick (1848-1924) vardır. 20. Yüzyılda C. Flesch ve J. Thibaud, bu çizgiyi başarıyla sürdürmüşlerdir.

Öte yandan, 1858 yılında kurduğu keman okuluyla değerli kemancılar yetiştiren Fransız Ch. A. de Beriot'yu (1802-1876) anmak gerekir. Belçikalı kemancı ve besteci Vieuxtemps (1820-1881) Beriot'nun öğrencisidir. Vieuxtemps'in ün kazanan öğrencisi ise Belçikalı besteci E. Ysaye'dir (1858-1931).

Avusturya'da ise keman okulunun kurucusu, Beethoven'in bir sonat adadığı Rudolph Kreutzer'i (1766-1831) belirtmek gerekir. Keman geleneğini Avusturya'da sürdüren ünlü kemancı ve besteciler şunlardır: L.J. Massart (1811-1892), H. Wieniavski (1835-1880). Bu geleneksel çizgi de F. Kreisler ile sürdürülmüştür. (1875-1962).

Almanya'da keman sanatının öncüsü kuşkusuz ki L. Spohr'dur (1784-1859). Onun öğrencisi F. David (1810-1873),Leipzig'deki Gewandhaus orkestrası'nın başkemancısıydı; Mendelssohn, keman konçertosunu bu değerli kemancıya adamıştır. David'in keman yapıtları günümüzde de seslendirilir. Öteki kemancılar arasında Prag'da yetişen F.W. Pixis (1785-1842) ile M. Mildner (1812-1865) anılmalıdır.

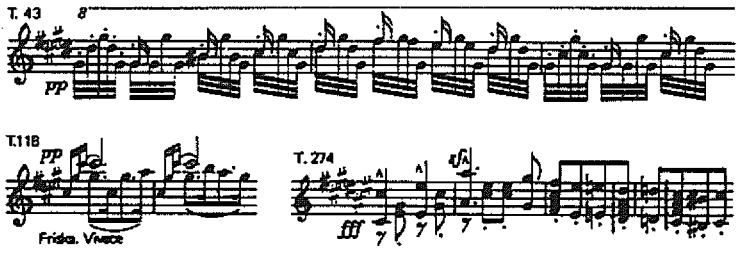
19. Yüzyılın ikinci yarısında yetişen kemancı ve bestecilerin arasında Türkiye'yi yakından ilgilendiren değerli bir ad vardır: Ottokar Sevcik (1852-1934). Önemli keman etüdleriyle Viyana'da tanınan Sevcik, Karl Berger'i yetiştirmiştir. Karl Berger 1894'de Budapeşte'de doğmuş, 1947'de İstanbul'da ölmüştür. 1919'da İstanbul'a yerleşen Berger, ressam Aliye Berger ile evlenmiş ve 28 yıl İstanbul'da konserler ve keman dersleri vererek batılı anlamda bir keman okulunun oluşmasını sağlamıştır. Öğrencileri arasında gazeteci-yazar Nadir Nadi de vardır. Sevcik-Berger keman geleneğini Türkiye'de Berger'in öğrencisi Necdet Remzi Atak sürdürmüştür. Atak'ın öğrencisi olan birçok sanatçımız (İlhan Özsoy, viyolacı Ruşen Güneş ve Koral Çalgan vb.) yeni kuşakları yetiştirmişlerdir.

Bu yüzyılda Viyana'da yaşayan önemli kemancılar şöyle sıralanabilir: Beethoven'in dostu I. Schuppanzigh (1776-1830), F. Clement, J. Mayseder, J. Böhm ve Hellmesberger kardeşler. Brahms'ın yakın dostu Joseph Joachim (1831-1907) ise geç-romantizm döneminin ünlü kemancısıydı.

ÇİNGENE MÜZİĞİ

19. Yüzyılda müzikçilerin düştüğü genel bir yanılgı, Macar müziği ile Çingene müziğini aynı kaynak saymalarıdır. 20. Yüzyılın besteci ve halk müziği araştırmacıları Bela Bartok ile Zoltan Kodaly bu yanlışı düzeltmişlerdir. Doğaldır ki, Orta Avrupa'da ve Balkan'larda kırsal kesim ile kasaba ve kent müzikleri, Çingene müziğiyle yan yana yaşıyordu. Halk müziği ile Çingene müziğinin ayrımları 18. ve 19. yüzyıllarda pek anlaşılmamıştır. Ancak Çingene müziğindeki süslemeler, kendine özgü ritm ve çalgı topluluklarındaki oturtum, ayırdedici özelliklerindendir. İki tokmakla tuşlara vurularak çalınan çimbal (cimbalom), tremole ve çabuk figürlerde başarıyla kullanılan tipik bir Çingene müziği çalgısıdır. Liszt, bu çalgı için yazılan partileri piyanoya uyarlamıştır *(Macar Rapsodisi No. 2)*: (29)

(29) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 472.



F. Liszt, Ungarische Rhapsodie Nr. 2, gedruckt ab 1851, Lento – Lassan – Friska

2. Rapsodinin başlangıç teması Liszt "Romanya" diye not etmiştir.

Macar Çingene müziği, Haydn ve Schubert'ten başlayarak Brahms'a kadar *(All' ongarese)* sanat müziğini etkilemiştir. İspanyol Çingene müziğinin *(flamenco)* Avrupa sanat müziğine etkisi ise daha sınırlıdır.

MENDELSSOHN

Düşünür Moses Mendelssohn'un torunu ve Berlin'e yerleşmiş bir bankerin oğlu olan Felix Mendelssohn (1809-1847); babasının Hristiyanlığı kabul etmesinden sonra (Bartholdy), Mozart gibi bir "harika çocuk" olarak küçük yaşta yeteneğini belli etmiş, Mozart gibi genç yaşta ölmüştür.

Mendelssohn'un müzik tarihindeki önemi, klasisizm ile romantizm arasında bir köprü olması, klasik geleneği romantizmle bağdaştırmaya çalışmasıdır. Ayrıca tarih bilincinin müziğe girmesi yolunda ilk ve önemli adımları atmış bir müzikçidir.

Mendelssohn, kızkardeşi Fanny ile birlikte küçük yaştan başlayarak eksiksiz bir eğitim görmüştür. Genel kültür derslerini romancı Paul Heyse'nin babasından, piyanoyu Ludwig Berger'den, kompozisyonu Zelter'den, kemanı ise Henning'den öğrenmiştir. Dokuz yaşındayken ilk kez dinleyici karşısına çıkmış, on yaşında Şan Akademisi'ne girerek şan dersleri almıştır. 1820'den sonra bestecilik çalışmalarına başlamıştır. Yayınlanmış ya da yayınlanmamış yapıtlarının kopyalarını ya da kendi elyazısıyla orijinallerini içeren 44 ciltlik beste çalışmasının ilk basamaklarını böylece çıkmıştır.(*)

Yaratılışı gibi yaşamı da mutlu geçen Mendelssohn, müzik çalışmalarını düzenli bir biçimde özenle yürütmüş, babasının sağladığı olanakları değerlendirmesini bilmiştir. Henüz 12 yaşındayken Goethe ve Weber ile tanışmış, yazdığı yapıtlar, senfoniler, konçertolar, dörtlüler vb. önce kendi evinde verilen "Pazar Konserleri"nde seslendirilmiştir.

(*) 44 Ciltlik bu kolleksiyon, Berlin'deki Devlet Kütüphanesindedir. (Kaynak: A. Say, a.g.y. cilt 3, sayfa 812.)

1824'de, on beş yaşındayken yazdığı dördüncü operanın genel provasından sonra, kompozisyon öğretmeni Zelter, ona "çıraklık döneminden çıkıp, Bach, Haydn ve Mozart'ın kalfası olduğunu" söylemiştir.

Mendelssohn'un tanıştığı ünlüler arasında Moscheles de vardır. Annesinin "Piyanistlerin Prensi" olarak tanımladığı Moscheles'den bir süre ders almıştır. Beethoven'in özellikle son yapıtlarına hayranlık duyan genç besteci, 9. Senfoniyi ezbere çalarak başarılarına yenisini eklemiş, 1825'de Paris'e gittiği zaman, Halévy, Rossini, Baillot, Paer ve Pixis gibi ünlülerle tanışmış, onların hayranlığını kazanmıştır. Paris'te seslendirilen Si minör piyanolu dörtlü övgüyle karşılanmıştır. Berlin'e dönerken Goethe'yi yeniden ziyaret ederek bu yapıtını ona adamıştır.

1826'da Bestelediği *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı uvertürünün ilkseslendirilişi Berlin'de büyük ilgi görmüş, bir yıl sonra kızkardeşi Fanny'nin doğum günü dolayısıyla yazdığı koro ve orkestra için Op. 111 *Çocuklar Senfonisi,* bestecinin çalışma şevkini arttırmıştır. Aynı yıl Berlin Üniversitesi'ne girebilmek için olgunluk sınavını başarıyla vermiş, burada Hegel'in ve Carl Ritter'in felsefe derslerini izlemiştir.

Çocukluğundan beri büyükleri tarafından Bach sevgisiyle yetiştirilen besteci, *Eşit Düzenli Klavye*'yi Goethe'ye tanıtmıştır. 1829'da, yirmi yaşındayken Bach'ın *Ermiş Mattheus Passion*'unun elyazması partisyonunu bulunca, 11 Mart 1829'da, yapıtın bestelenmesinden 100 yıl sonra Berlin Singakademi Korosu ile Almanya'da yeni seslendirilişini gerçekleştirmiştir.

1830'da İngiltere ve İskoçya'ya giden Mendelssohn, ailesinden ilk kez uzun süre ayrılmıştır. Londra'da Filarmoni Konserleri'nde dinleyicinin karşısına çıkan besteci, Do minör Senfonisi'nin başarı kazanması üzerine bu yapıtını Filarmoni Derneği'ne adamıştır. Beğenilen müziğinin yanı sıra, sanat çevrelerinde, resim galerilerinde, balolarda, Avam Kamarası'nda, davranışlarındaki incelik ve alçak gönüllülük ile İngilizleri etkilemiş, İskoçya turnesi sırasında *İskoç Senfonisi*'ni ve Op. 16 üç piyano parçasını bestelemiştir.

Daha sonraki iki yılını İtalya, Orta Avrupa ve Paris seyahatlarıyla geçiren Mendelssohn, Paris'te Chopin ve Liszt ile dostluklar kurmuş, Goethe'nin ölüm haberi üzerine duyduğu büyük üzüntüyle yeniden Londra'ya gitmiştir. 1833'de Düsseldorf'un müzik etkinliklerini düzenlemesi için yapılan öneriyi benimseyen besteci, Ren bölgesindeki kentlerde Palestrina ve Lassus'un ilâhilerini araştırmış, Düsseldorf'da Mozart ve Cherubini'nin operalarını sahneletmiştir. 1835'de Leipzig'deki Gewandhaus Konserleri'ni düzenleme görevini kabul etmiştir.

İkinci çocuğunun doğduğu 1839 yılı, bestecinin yaşamındaki en mutlu dönemlerden biridir. Bu yıldan başlayarak, Avrupa'nın birçok ülkesinden ve özellikle Almanya'nın müzik merkezlerinden çağrılar alan Mendelsshon, 1841'de Berlin Sanat Akademisi'nin kuruluşuna katılmış, 1844'de Londra Filarmoni Orkestrası'nın çağrısı üzerine İngiltere'ye gitmiş, bu arada David ve Schumann'ın öğretmenlik yapacağı Leipzig Konservatuvarı'nı kurmuştur.

13 Mart 1845'de, ünlü Keman Konçertosu'nun ilk seslendirilişi'nin gerçekleşmesinden sonra, kızkardeşi Fanny'nin ölüm haberi onu derin üzüntüye boğmuş, sağlığı bozulmaya başlamıştır. Geçirdiği üç krizten sonra, 4 Kasım 1847'de ölmüştür.

MENDELSSOHN'UN İKİLEMİ

Mendelssohn'un yaşam öyküsü, üst düzey bir kültürel potansiyelin kısa serüvenini sergiler. Bu kültürel kavrayış, bir yandan tarihsel köklere bağımlılığı getirirken, öte yandan gelenekleri aşan romantik uçarılığı, öznelliği kapsıyordu. Geleneği değerlendirme ile geleneği aşma bilinci, bestecinin kişiliğinde düğümlenmişti. Kendisini hem geçmişe, hem de yaşadığı güne karşı kanıtlamak zorundaydı. Edindiği üst düzey kültürel bilincin sorumluluklarıyla başbaşaydı.

Bu açıdan bakılırsa, Mendelssohn, klasisizm ile romantizm arasında bir köprüdür, ama daha çok bir "düğüm"dür. Yapıtları da bu nedenle akıp giden bir anlatımın örnekleri değildir; hesaplıcadır, durağanlığa yatkındır, geçmişle geleceğin hesapları arasında biraz "sıkışık"tır.

"Bu noktada, geleneği tümüyle yadsıyan bestecilerin işi çok daha kolaydı. Çünkü en son amaç olarak sadece kendi yapıtlarını görmekteydiler. Mendelssohn gibi, bestelemeye başladıkları andan itibaren, yapılmakta olan işin tarihselleştiğini düşünmüyorlardı. Mendelssohn'un tarihsel bilinci, Bach ve Beethoven'de duraksamakta, ama yine de kendi yapıtını da aşıp, yaşadığı zamana bağımlılıktan geçerek, tarihin bir parçası olmaktaydı. Ve bu bilimsel diyeceğimiz mesafeli yaklaşım, Mendelssohn'un sürecindeki izlerde, aldığı etkilerin birçok ayrıntılarında görülmektedir."(30)

Mendelssohn'a kültürel bilinç kazandıran öğrenim dönemini 1819-1829 yılları arası varsayarsak (on ile yirmi yaş arasındaki yoğun bilgilenme süreci), hangi tarih diliminin etkileri altında yaşadığını daha açık görebiliriz:

Beethoven'in yaratıcılığında son dönem (1819-1827); Weber'in Freischütz'ü (1821); Beethoven'in 9. Senfonisi (1823); Schubert'in Lied derlemelerinin yayınlanışı (1823-1828); Chopin'in ilk piyano yapıtları (1825-1828).

Doğaldır ki Mendelssohn, bu zaman dilimindeki müziksel gelişimi günü gününe izliyor değildi: Ama kendisinden bir kuşak önce olan Weber'in (1786-1826) masalsı öğelere eğilen romantizminden haberliydi. Henüz 12 yaşındayken Goethe ile tanıştırılmıştı ve doğaldır ki Goethe ona "romantizmin bir hastalık belirtisi olduğunu"(31) açık açık söylememişti, oysa bir yandan da "Sturm und Drang" akımının etkilerini bu kanaldan sezinlemiş olmalıydı.

Bu ayrıntıların hangi ölçüde etkili olduğu, yanıltıcı değerlendirmelere götürebilir. Biz yine somut verilere eğilelim ve Schumann'ın biraz da Mendelssohn 'dan yana gözüken değerlendirmesini ele alalım: "Döneminin çelişkilerini açık seçik bir biçimde görmüş, onları bağdaştırmaya çalışmış aydın bir sanatçıydı".(32)

Pamir, Schumann'ın bu değerlendirmesi üzerinde önemle durmaktadır: "Çelişkilerin bağdaştırılması nitelenmesinde dikkat edilmesi gereken bir nokta var: Mendelssohn'da var olan tarihsel bilinç, kendisini özellikle gelenekle yükümlü olan Oratoryo, Senfoni, Yaylı Çalgılar Dördülü ve Org Müziği gibi türlerde göstermektedir. Ve geleneğin bu türlerde yadsınmasına, kendisine izin vermemektedir. Ama yine de bu türlerde Mendelssohn, eldeki modelleri geliştirmekte, saptanmış olan beste öğeleri üzerinde düşünmekte, eleştirmekte ve kesinlikle taklit etmemektedir. Beethoven sonrası romantizmini gelenekle uzlaştırmaya çalışır Mendelssohn. Bu

(30) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 107.
(31) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 150.
(32) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 106.

ÖRNEK 83

FELIX MENDELSSOHN (1809–47)
Incidental Music to *A Midsummer Night's Dream*, Opus 61.



çalışmaları, biçimle-şiirsel öğelerin, yapısal öğelerle ayrıntıların bağdaştırılmasıyla ilgili çabalardır."(33)

Mendelssohn'un ikilemi, yaratma olanaklarını sınırlamış olabilir mi? "Bağdaştırma", "dengeyi koruma", "bilinç sorumluluğu", "uzlaştırıcılığı örtme çabası" gibi yükümlülükler, özgür yaratıcılığın esin kaynaklarını biraz olsun kurutmaz mı?

İçinde yaşadığı tarihsel dilimin koşulları ve yetişme biçimi, Mendelssohn'u ağır yükler altında bırakmış gözükmektedir. Yapıtlarının genel havası da bunu doğrular: Kendisine sanatçı uçarılığının iznini pek vermeyen bir besteci.

Çok sayıda yapıtının içinde, günümüzde sıkça seslendirilen *Bir Yaz Gecesi Rüyası* (1826), *Fingal Mağaraları* (1830), piyano için *Sözsüz Şarkılar* (1830), *İtalyan Senfonisi* (1833), bestecinin 17-25 yaş arasındaki gençlik yapıtlarıdır. 1844'de yazdığı Mi minör *Keman Konçertosu* ise, Mimaroğlu'nun nitelediği gibi, "keman için ustalıkla yazılmış, çekici melodileri olan, fakat bunun dışında bugün kazandığı büyük saygınlığı pek de doğrulamayan bir yapıttır."(34)

Burada, Mendelssohn'un müzik dili ve yapıtları üzerinde kısaca durmayı yararlı görüyoruz:

Orkestra ve oda müziği yapıtlarında Mendelssohn, yaratıcı kişiliğini kanıtlar: La majör kentet'i, sekizlisi ve özellikle Bir *Yaz Gecesi Rüyası* adlı orkestra yapıtı, onun özgün bir besteci olduğunu göstermeye yeterlidir. *ÖRNEK 83*'de bir Yaz Gecesi Rüyası'nın orkestra partisyonundan bir kesit verilmektedir.(35) Konser uvertürleri, iki senfonisi, piyano ve keman konçertoları, özgünlüğünün verimleridir. Bu yapıtlar, düşünce, üslup ve söylem açıklığı bakımlarından simetrik yapıları ve orkestralamasıyla bestecinin kişiliğini yansıtırlar. Scherzo'ları da başka modellere öykünülmemiş yaratılardır.

Yapıtlarındaki yazı, açıklık ve pratik yarar kadar, incelikli etkileriyle de önemlidir. Onun orkestra yazısı, orkestra yönetmenine zorluk çıkartmaz. Bu yapıtlar, bestecinin söylemini doğal biçimde sergiler ve her parti buna uygun olarak işlev görmektedir.

Romantizmin şiirselliği, ya da başka deyişle şiir ve müziğin iç içeliği, Mendelssohn'un şu sözlerinde dile gelir: "Notaların sözcükler kadar açık ve kesin anlamı vardır; hatta daha kesindir bile denebilir."

Kuartet, kentet ve oktet gibi oda müziği yapıtlarının "orkestra için" daha uygun olduğu konusundaki eleştiriler yerindedir. Bestecinin kendisi bile "Oktet"inin orkestrayla seslendirilebileceğini belirtmiştir.

Mendelssohn'un piyano yapıtları, döneminde pek yaygınlık kazanmamıştır, ancak *Variations serieuses* (Ciddi Çeşitlemeler), Op. 28 Fa diyez minör *Fantasia,* Op. 33 *Capriccio'lar Prelüdler ve Füğler* ve bazı küçük parçaları, sevimli yapıtlardır. *Sözsüz Şarkılar,* özellikle İngiltere'de tanınmıştır.

Lied besteciliğinde Mendelssohn, denebilir ki Schubert, Schumann ve Brahms'ın bu alandaki yapıtlarının Avrupa'da yaygınlaşmasına ortam hazırlamıştır; onun Lied'lerindeki berraklık, ezgilerdeki doğallık ve şarkının bütününe egemen olan çekici taraf dikkate alınmalıdır.

(33) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 107-108.
(34) İLhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 90.
(35) C. Palisca, a.g.y. sayfa 295.

Bestecinin *Elijah, St. Paul* ve *Lobgesang* adlı oratoryaları, döneminde büyük ilgi görmüştür. Mendelsshon, oratoryo'nun Bach ve Händel'deki köklerini bir yandan anımsatırken, öte yandan kendi kişiliğini yansıtan bir yumuşaklığı da getirmiştir denebilir.

Ölümünden sonra kurumsallaştırılan *Mendelsshon Bursu,* önceleri hem çalgı ustalarına, hem de bestecilere verilmiş, daha sonra sadece bestecilere açık tutulmuştur. Bursun olanaklarını ilk kullanan, İngiliz Arthur Sullivan olmuştur.(*)

MÜZİKTE TARİH BİLİNCİ

Mendelssohn'un *Mattheus Passion*'u bulması ve Bach'ın bu önemli yapıtının seslendirilmesini sağlaması, müzikte *tarihsel bilinç* olgusunu öncelikle vurgulamak anlamına gelir. Bunun tersi de söylenebilir: Tarihsel bilinç doğduğu için Mendelssohn geçmişte kalan yapıtları önemsemiş ve Mattheus Passion'un değerini bilmiştir.

Hangisinden yola çıkılırsa çıkılsın, *romantizmin tarihsel bilinci temsil ettiği* sonucuna varılır. Çünkü romantizm, salt uscu değerlerle yetinmemiştir. Romantizm, insancıl ve toplumsal değerleri tarihselliklerine göre ölçen bir dünya görüşüdür. Bu dönem, eski kültürün yenilenmesine tanık olanların, "tarihsel akışı" görmeleri, yaşamaları dönemiydi ve her şeyin tarihsel varsayımlara bağlı olduğu açıklık kazanmıştı. "Tarih, entellektüel ve maddesel varlıkları tehlikeye düşmüş olan her insanın ve özellikle yalnız Almanya'da değil, Batı Avrupa'nın öteki ülkelerinde de hakları ellerinden alınmış olan ve beslediği emellerde düş kırıklığına uğrayan aydınlar kesiminin *sığınma limanı* durumuna gelmiş, Alman aydınlarının yazgısı olan *siyasal gelişimlerde etkin olmama* durumu, artık tüm aydınlar tarafından paylaşılan, Avrupa çapında bir yazgı olmuştur.(36)

Fransız Devrimi'nin itici gücü aydınlardı. Devrim sonrası yaşanan düş kırıklıklarının sorumlusu da aydınlar olmalıydı. Ters giden her şey aydınlara yükleniyordu. Aydınlar hiç de haketmedikleri bu konumdan, bu yargıdan kaçmak eğilimindeydiler. "Kaçma girişiminin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktı. Ütopyaya, peri masallarına, fantastik olana, gizemliliğe, tekin olmayana, çocukluğa ve doğaya,düşlere ve çılgınlığa *sığınmak,* aynı yalnızlık duygularının değişik biçimlerde ifade bulması, aslında sorumsuzluğa, acının ve gerilimin bulunmadığı bir hayata duyulan özlemdi."(37)

Tarihe yöneliş, ya da tarih bilincinin uyanması, başlangıçta "geçmişe sığınma"dan kaynaklanmışsa da, giderek maddeci tarih görüşüne dayanan düşünsel bir kimlik kazanmıştır.

Sonuçta, romantizm tarihsel değerlerin önemini kavradıkça, sanat tarihini belirleyen üslupların değerlendirilmesi gelişmiştir.

19. Yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemde, bu yaklaşımın somut örnekleri şöyle belirtilebilir:

Koro kurumları büyük bir gelişim göstermiştir. Berliner Singakademie korosunun üyeleri başlangıçta 27 kişiyken "Mendelssohn'un öğretmeni Carl Friedrich Zelter'in zamanında 500 kişilik bir koro olmuş, 1840'lardan sonra üye sayısı 600'ü bulmuştur."(38)

(*) A. Say, a.g.y. cilt 3, sayfa 811-817 arasında yer alan "Mendelssohn" maddesinden derlenmiştir.
(36) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 156.
(37) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 157.
(38) Curt Sachs, a.g.y. sayfa 218.

Koro müziğini besleyen sivil kurumların sadece Almanya'da değil, tüm Avrupa ülkelerinde, hatta Amerika'da yaygınlaşmasının nedenleri arasında kilise korolarının zayıflamış bulunmasının yanı sıra, Rönesans ve Barok çağı müziklerine duyulan ilgidir. "İtalya'da Abbate Baini, 1828'de Palestrina'nın biyografi kitabını yayınlamış, Almanya'nın Heidelberg kentinde hukukçu bir müziksever olan A.F.J. Thibaut 1825'de *Saf Müzik Üzerine* adlı aynı eğilimdeki kitabını bastırmıştır. Thibaut'un *şarkı akşamları*'nı Schumann da birkaç kez izlemiş, Palestrina ve Händel'in dinsel yapıtlarının seslendirildiği bu özel etkinlikler, giderek bir akım halini almıştır. Rönesans müziğine duyulan yakınlığın başka bir örneği ise, bir Alman hekimi olan Carl Proste'nin 1853'de *Musica Divina* adlı 10 ciltlik eski kilise müziği notalarını bastırmasıdır. Regensburg'lu müzikçilerden Witt, 1868'de *Caecilienverein*'ı (Sesilyan Derneği'ni) kurmuştur. 1874'de Haberl'in kurduğu Kilise Müziği Okulu ve Sesilyan Derneği'nin ortak amacı, Palestrina'nın ve Gregoryan korallerinin yaygınlaştırılmasıydı."(39) "1837'de Leipzig'deki Peter Yayınevi, Bach'ın bütün eserlerini basmaya başlamış,Berlin'de Franz Cramer *Musica Sacra* adıyla 38 ciltlik yeni bir kilise müziği seçmeleri yayınlamıştı. Öte yandan Moskova Prensi 1843'de Paris'te *Dinsel ve Klasik Müzik Konserleri Derneği*'ni kurmuş, bu konserlerde seslendirilen eserleri 11 ciltlik *Eski Eserler Derlemesi* adı altında bastırmıştır."(40)

1850'de kurulan *Bach Kurumu*'ndan sonra, Schumann "konser salonunda seslendirilmek üzere" bir *Requiem* bestelemiş, Brahms'ın *Requiem*'i ise 1868'de Bremen Katedralinde seslendirilmiştir.

Protestan kilise müziği de bu rüzgârların dışında kalmamış, 1833'de Almanya'da Bunsen bir "Protestan şarkıları" derlemesi yayınlamıştır. Aynı yıllarda Vatikan'daki Capella Sistina Korosu, çalgı eşliksiz eski Greoryan korallerini seslendirmeye başlamıştır.

Bütün bu örneklerin oluşturduğu tablo, tarih bilincini kendine göre değerlendirerek geçmişe eğilmesini bilen kilise çevrelerinin etkin davrandığını göstermektedir. Bu doğaldır: Etkileri tüm Avrupa'ya yayılan Fransız Devrimi'nin amaçlarına tam ulaşamaması dolayısıyla, Aydınlanma'ya, usçu felsefeye ve klasisizme yönelen tepkilerin (hatta bastırılmış tepkilerin) bir bölümünü temsil eden kilise çevreleri, hep bir ağızdan kilise müziğini söylemeye hak kazanmışlardı. Oysa unutulmamalıdır ki, tarih bilinci, "eskiye dönerek geçmişe özenmek değil, bütün insancıl boyutlarıyla geçmişten geleceğe uzanan çizginin anlamını kavramak, böylelikle insanoğluna gelişim dizgesini göstermektir. Tarih bilinci, *dolaylı* bir yaklaşımdır, günümüz ile geçmişte kalan arasındaki mesafeyi bilir. Tarih tekerinin geriye doğru çevrilip yeniden yaşanması olanaksızlığının peşinde olamaz.

CHOPİN

Romantizmin yükselişini temsil eden kuşakta, yüzyılların eskitemediği, kendine özgü söylemiyle tazeliğini, içtenliğiyle inandırıcılığını koruyan, insan duyarlılığının evrensel sözcülerinden Frederic Chopin (1810-1849), Varşova'nın yakınındaki bir kasabada doğmuştur. Babası Fransız, annesi Polonya'lıydı. Dört yaşında müzik eğitimine başlayan ve "harika çocuk" özellikleriyle birkaç yıl içinde piyanoda olağanüstü gelişim gösteren Chopin, Varşova'da piyanist Albert Zwyny'nin öğrencisi olmuş, sekiz yaşındayken verdiği konserde bir piyano konçertosu çalarak Varşova'lıların sevgisini kazanmış ve ilk bestelerini yazmaya başlamıştır. Varşova'da

(39) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 463.
(40) Sachs, a.g.y. sayfa 219.

yayınlanan "Edebiyat Gazetesi", 1818 Şubat'ında onun için şöyle yazmıştır: "Bizim de dâhilerimiz var, ama ne yazık ki duyurmasını bilmiyoruz."

Piyanist Zwyny'den aldığı dersleri beş yıl sürdüren küçük besteci, öğretmeninin "artık öğretebileceği bir şey kalmadığını" söylemesi üzerine, 1822'de Varşova Konservatuvarı müdürü Elsner'den armoni ve kompozisyon dersleri almıştır.

Piyano için ilk yapıtları 1823-1826 yılları arasında bestelediği mazurka'lar, polonez'ler ve vals'lerdi; ancak, basılan ilk yapıtı Op. 1 Rondo ile Op. 2 Çeşitlemeler'dir (1825).

1828 ve 1829'da daha olgun yapıtlar vermeye başlayan Chopin, 1829'da Viyana'ya giderek, dönemin ünlü müzikçileriyle tanışmış, verdiği birkaç konserle ilgi uyandırdığı halde, bu kentte uzun süre kalamayarak Varşova'ya dönmüştür. 1830'da yerleşmek üzere gittiği Viyana'da sanatını kanıtlamak için zorlu aylar geçirmiş, bu sırada Varşova'yı Rus'ların işgal ettiği acı haberini almış ve Schumann'ın sonradan "çiçekler arasına saklanmış toplar" dediği No. 12 Etüdünü bestelemiştir.

1831'de tanınmamış genç bir besteci ve piyanist olarak Paris'e yerleşen Chopin, kısa sürede yeteneğini kabul ettirmiş, bu kentteki Fransız ve Polonyalı soyluların çocuklarına piyano dersleri vermeye başlamış, Liszt, Berlioz, Bellini gibi ünlü müzikçilerin beğenisini kazanarak onlarla dostluk kurmuştur.

Chopin, öldüğü güne kadar 18 yıl yaşadığı Paris'te halka açık sadece 19 dinleti vermiştir. Genelde,Paris'in ileri gelenlerinin salonlarında, seçkin müzikçilere ve müzikseverlere çalmayı yeğlemiştir. Piyano yapıtları yayınlandıkça ünü artmış ve sanat dünyasındaki üstün yeri pekişmiştir. Yapıtlarını Fransa'da Schlesinger, Almanya'da Hartel, İngiltere'de Wessel yayınevleri basmıştır. 1837'de romancı George Sand ile tanışan Chopin'in ayrı yaratılıştaki bu kadınla ilişkisi derin bir aşka dönüşmüş, yakalandığı verem hastalığının ilerlemesi üzerine, ılıman ikliminden yarar beklenen Majorca adasına George Sand'la birlikte gitmiştir. Majorca'nın rutubetli havası bestecinin sağlığını daha da bozmuştur. Bu adadaki günlerini Chopin bir mektubunda şöyle anlatmıştır: "Başımda hekimler toplanıyor ve konuşuyorlar, durumumu tartışıyorlar: İkisine göre yakında öleceğim, üçüncüsü içinse çoktan ölmüşüm."

Sağlığının bu denli bozulmasına karşın Chopin ölüme meydan okumuş, Fransa'dan piyanosunu getirerek beste çalışmalarını sürdürmüştür. 1839 tarihini taşıyan Prelüd'leri bu koşullar altında yazılmıştır ve romantik müziğin başyapıtları arasındadır. Liszt şöyle demiştir: "Bir çırpıda yazıldığı belli olan bu parçalar, dehanın çevik kanatlı ürünleridir."

George Sand'la Majorca'dan ayrılan besteci, Marsilya'ya geçmiş, daha sonra sevgilisinin Nohant'taki şatosuna yerleşmiştir. Buradaki doktorlar, önemli bir hastalığı olmadığını söylemişler, Chopin'in büyük bir şevkle, hatta neşeyle yeniden çalışmaya koyulmasına yol açmışlardır: *Si minör Sonat,* üçüncü *Scherzo,* Fa diyez *Impromptu*'yü bu aylarda bestelemiştir. Paris'e döndüklerinde, George Sand'ın Chopin'e olan aşkının şefkate dönüştüğü anlaşılmıştır. 1841 Yılında George Sand'la Chopin yeniden Nohant'taki şatoda yaşamaya başlamışlardır. Besteci burada *Tarantella* ile üçüncü *Ballad*'ını yazmıştır.

1844'de Chopin babasının ölüm haberini almış, ablası ve eniştesiyle Nohant şatosunda buluşmuştur. Bu sırada büyük bir istekle çalışarak Üçüncü *Sonat*'ına başlamış, yarım kalan parçalarının tümünü tamamlamıştır.

Chopin 1847 Ağustosunda George Sand'la ilişkisini bütünüyle kesmiştir. Ressam Delacroix, ayrılma kararı sırasında George Sand'ın Chopin'e yazdığı bir mektubu "Anılar"ında şöyle yorumlamıştır: "Korkunç bir mektuptu bu. Acı tutkular, uzun süre bastırılmış bir sabırsızlık, birbiriyle çelişen duygular, çekinmeksizin ortaya dökülüyordu. Garipti bu mektup, ama Chopin'e gönderilmiş olması insana acı veriyordu".

1848 Mart'ında son kez karşılaşan iki eski sevgilinin konuşmaları birkaç sözcüğü geçmemiştir. Ondan sonra birbirlerini hiç görmemişlerdir.

12 Şubat 1848 akşamı, Pleyel Konser Salonu Chopin'i çılgınca alkışlamıştır. Bestecinin Paris'teki son konseri olduğunu halk sanki biliyordu. Kısa bir süre sonra da Paris'te 1848 Devrimi patlak vermiş, Kral İngiltere'ye sığınmış ve II. Cumhuriyet kurulmuştu. Avrupa'da kralların baskıcı yönetimi ve yabancı orduların işgali altında bulunan birçok ülkede ayaklanmalar başlamıştı. Polonya da Rus'lara karşı ayaklanmıştı. Paris'te Polonya'nın bağımsızlık savaşımını desteklemek üzere büyük bir kampanya açılmış, şair Micrievitz, gönüllülerden oluşan bir Polonya alayı kurmuştu. Kurtuluş güneşi, Chopin'e umut ve canlılık vermişti. 21 Nisan 1848'de Londra'ya giden besteci, Kraliçe Victoria'nın sarayındaki görkemli konserinden sonra, yurdunun bağımsızlığa kavuşması özlemiyle Londra'da dört konser daha vermiş, sağlığının çok bozulmuş olmasına karşın İskoçya'da bir turneye çıkarak Polonya'nın adını duyurmuştur. Aynı yılın güz aylarında Londra'ya döndüğü zaman yatağa düşmüş, sadece bir kez kalkarak Polonya'lı göçmenler için düzenlenen bir geceye katılmıştır. Kraliçenin doktoru bestecinin başında ayrılmadığı halde, Paris'e dönmeye karar veren Chopin, o günlerde arkadaşı Grizmala'ya yazdığı mektupta şu satırları yazmıştır: "Cuma gününe bir demet menekşe ısmarla, geldiğimde hiç olmazsa biraz şiir bulayım."

Chopin'in son ayları, bir yolculuk hazırlığı gibi hareketli geçmiştir. Bu arada *Barcarolle* ve *Berceuse*'ü bitirmiş, hastalığı giderek ağırlaşmış ve 17 Ekim 1849'da Paris'te ölmüştür. Cenazesinde vasiyeti üzerine Mozart'ın *Requiem*'i seslendirilmiş, yine isteği üzerine, öldükten sonra yüreği çıkartılarak Polonya'ya gönderilmiştir.(*)

CHOPİN ROMANTİZMİNİN RENKLERİ

Andre Gide, Chopin'in müziğini şöyle anlatmıştır:

"Chopin'de ışığın yumuşak yansımaları, su sesi, rüzgâr esintileri, yaprak kımıldayışları vardır. Yüksek sesle konuşmaz, iddialı bir şey söylemez, hafifçe değinir geçer. Bu kadarıyla söyledikleri içinize işler, düşlerde dolaştırır, sizi inandırır. Ne denli hafif sesle, çekingence konuşursa, onun ne demek istediğini o denli iyi anlarız."(41)

Yinelemekte yarar vardır: Chopin bir şairdi, müzik şairi. Onun yapıtlarında müzik arınmış, sadece Chopin'in dilini konuşmuş, bir şiir çemberinde yoğunlaşmıştır. Buluşçuluğunu özgürce, dilediği yolda sergilemiş, "Chopin bütünü"nün parçaları sayılabilecek olan kısa yapıtlarını böylece yaratmıştır. Bu küçük yapıtlar, Chopin'in yaratıcı kişiliğinde derinleşerek büyümüş, her biri, sanatsal büyüklüğün örneğini oluşturmuştur.

Chopin'in esin kaynağı, anlık ruhsal durumların dile getirilmesidir. "Amaç, bu ruh hallerini tüm dolu tarafıyla renk nüansları ve yoğunluklarıyla yansıtmaktır. Ro-

(*) Chopin'in yaşam öyküsü, A. Say, a.g.y., cilt 1, sayfa 284-290, "Chopin" maddesinden derlenmiştir.
(41) A. Say, a.g.y. cilt 1, sayfa 288.

mantizmin gizemli olmaktan geçen duyguları, bir bahar dalının zerafeti, minyatür ustalığı ve incelikliği, şiirsel düş anlatımları, insandan insana geçen sıcaklığa, yakınlığa ve dostluğa seslenişler, Schubert'te olduğu gibi Chopin'de de fazlasıyla vardır. Ancak Chopin'de bu yoğun ruh hallerinin şiirsel anlatımı, zengin ve özgür bir doğaçlama karakterinin de göstergesi olur ve bu nitelik Chopin'de gerçek bir doruk noktasına erişir."(42)

Öte yandan doğaçtan kaynaklanan buluşlarının kâğıt üzerindeki anlatımı, besteci için bitmez tükenmez yeni bir arayış çabasının başlangıcı olmuştur. Yaratıcılığı sanki kendiliğinden türeyen bir mucize gibi, hiç aramadan, hatta beklemeden ona ilk müzik gerecini sunduğu halde, bundan sonrası sıkıntılı bir çalışma biçimine dönüşürdü. George Sand'ın anlattığına göre, bazı ayrıntıları yakalamak için bir sürü çaba, kararsızlık ve kaygu gösterir, bir bütün olarak tasarladığını yazmaya başlayınca kılı kırk yarmaya başlar ve onu yeniden bulamadığını sanarak duyduğu üzüntüyle kendini umutsuzluğa kaptırırdı. George Sand şöyle yazıyor: "Ağlayarak, gezinerek, kalemlerini kırarak, bir ölçüyü yüz kez değiştirerek ve bir o kadar yazıp silerek, sabahtan akşama kadar günlerce kendisini odasına hapseder, ertesi gün yeniden işe başlardı. Bir tek sayfa üzerinde altı hafta uğraştığı, sonunda da onu ilk halindeki gibi kâğıda aktardığı olurdu."

Chopin'in yaratıcılığı, renkli köpüklerle uçuşan ezgilerinde belirlenmiştir. Ancak bu ezgileri kendine özgü süslemelerle gizlemesini bilmiş, yüksek bir şiirselliğin anlatımına ulaşmıştır. Bu piyano yazısındaki renkler, ezgiyle yoğrularak bir bütünlük oluşturmuş, çeşitli incelikli buluşlarla yumuşak bir eşliğin parıltılı akışına dönüşmüştür: Chopin'in ezgileri, "kendilerine özgü ritmleriyle, en içten bir şekilde seslendirildiğinde, başka hiç bir müzikte görülmeyen bir giz, tüm gücüyle ruhumuza işler. Tekdüze gibi görünen uğultulu dalga çizgileri, yükseklere çıkar ve iner. Bu eşsiz biçimlemelerde *bas seslerin dalgaları,* hafifçe gölgelenen figürasyonlarıyla ezgi boyunca tekrarlanır. Ezginin tınıları sönüp bittikten sonra da yankılanmalarını uzun sürdürürler. Geniş alanları kaplayan bu dolu ve geniş ses çizgileri, piyanonun tüm tellerinin bir arada tınlamasını amaçlar. Sık sık koyu renkli ton cinsiyetlerine dalınır. Uzun tutulan pedallerle gölgelenen bas tınılarının üzerinden, çoğu zaman sirenlerin şarkısını, şafak vaktinin kırlarda titreşen renklerini, anavatan özlemlerini, gecelerin aşk şarkılarını anımsatan ezgiler yükselir. Süzülerek gelen bu *ezgi,* rüzgârla dolarcasına büyür, bulutların çeşitli görünümlerine girer, parçalanır ve sonunda sessizliği dinleyerek son yanıtlarını verir."(43)

Tarihte bir kez daha zor görülecek bütün bu özellikleriyle Chopin, "romantik bestecilerin en romantiği"dir. Bu niteleme, ressam Delacroix'nındır: "Onun Chopin'e hayranlık duymasına neden olan müzik tutkusu, sanattaki yeni hiyerarşinin ve bu hiyerarşide müziğin en başta yer almasının bir belirtisidir. Müzik, yetkin bir romantik sanat durumundadır ve Chopin, tüm romantiklerin içinde en romantik olanıdır."(44)

Sadece Chopin'de rastlanabilen ilginç bir özellik ise, bestecinin ilk eserlerinde bile olgunluğa erişmiş olmasıdır. Genç yaştayken bestelediği mazurkalar, noktürnler vb. son yıllarında yarattığı yapıtlardan zayıf değildir.

Bestecinin birçok yapıtında karşıt ruhsal durumlar vardır ve bunlar sezinlenebilir: Bir yanda coşku, umut ve sevinç, öte yanda çekingenlik, karamsarlık ve içe kapanış. Ama Chopin bu karşıt duyguları birbiriyle çatıştırmaz. Aralarındaki derin

(42) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 84.
(43) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 84.
(44) Le Figaro gazetesi, 18 Eylül 1886. (Alıntı A. Hauser'in a.g.y. s. 198.)

farklılıklara karşın, hatta bilinçle uyguladığı "ikircikli" tonlara karşın, yapıtında bağdaştırıcı bir yumuşaklığı sergiler.

Polonya'daki öğrenim döneminde Hummel ve John Field'den etkilenmiş olması kabul edilen besteci, henüz 20 yaşındayken kendi kişisel üslubunu bulmuştur. Yapıtlarına olan inancı ve onlara verdiği değer, *Etüd*'lerinde de görülmektedir: Chopin'in *Etüdleri,* Cramer'in ve Czerny'nin piyano alıştırmalarının çok ötesinde bulunan, çok ayrı bir şiirsel ifade çizgisini izler. Bu parçaların ilginç bir tarafı da, Bach'ın *Eşit Düzenli Klavyesi*'nde olduğu gibi Do Majör'le başlamasıdır. 5 No.lu Etüdü, siyah tuşlar üzerinde izlenimci renklere yakınlaşan bir hava taşır.

Çok iyi bir piyanist ve aynı zamanda çok iyi bir piyano öğretmeni olan Chopin, zayıf parmakların güçlendirilmesi için uğraşılmasına taraftar değildi. Yapıtlarındaki bazı geçitlerde, zayıf parmaklara az önemli notaları düşürmeyi öngörmüştür. Etüdlerinde de elin fizyolojik taraflarını göz önünde bulundurmuştur. Bundan ötürü, onun Etüdleri ne denli güç olursa olsun, piyanistlerin hep eli altındadır ve seslendirilmesi, göründüğünden kolaydır.

Chopin tam anlamıyla bir piyano bestecisidir. Bütün yapıtlarını piyano için yazmıştır. Çalgı olarak piyanoyu en iyi anlayan da belki Chopin olmuştur. Onun dehası, esininin yanı sıra, icra bakımından getirdiği yeniliklerde, yumuşak armonik buluşlarda yatar. Chopin'den başlayarak piyanoda virtüozluk müzikle eş anlama gelmiş, pedal kullanma sanatı büyük gelişim göstermiştir.

Kuşkusuz ki Chopin'in yapıtları yalnız romantik çağın değil, daha sonraki dönemlerin bestecilerini, Debussy, Faure ve Ravel gibi izlenimcileri, Lyadov ve Skryabin gibi atonal müziğin sınırındaki müzikçileri de etkilemiştir.

CHOPİN'İN YAPITLARI

Chopin, senfoni, uvertür gibi, orkestra için yapıt yazmamıştır. İki konçerto ile piyano ve orkestra için birkaç yapıtı vardır. Konçertolarının orkestralaması "zayıf" kabul edilmiştir. Ancak bunlar genelde gençlik dönemi çalışmalarıdır..

Mi Minör Piyano Konçetosu No. 1, Op. 11 (1830); Fa majör Piyano Konçertosu No. 2 op. 21 (1829-1830).

Mozart'ın Don Giovanni operasından *Là ci darem la mano* aryası üzerine piyano ve orkestra için Çeşitlemeler, Op. 2, (1827).

Fantazi (Polonya Şarkıları) La majör, op. 13 (1828); *Rondo Krakowiak,* Fa Majör Op. 14 (1828); *Grande polonaise brillante* (Büyük Polonez), Mi bemol Majör, op. 22 (1830-1831), sonradan eklediği Andante spianato (1834).

Oda müziği yapıtları şunlardır:

Piyanolu Trio, Sol minör op. 8; Viyolonsel ve piyano için sol minör Op. 65 Sonat (1845-1846); *Introduction ve Polonez,* viyolonsel ve piyano için, Do Majör Op. 3.

İki piyano için *Rondo,* Do majör Op. 73 (1828); *Rossini'nin Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler,* (flüt ve piyano için); *Herold'un Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler* Op. 12 (1833).

Chopin'in piyano yapıtlarının tümü birbirinden ayırdedilmeyecek denli değerlidir; ancak, ana-tema'nın on kez yinelendiği Op. 66 *Fantazi İmpromptu,* Op. 9 No. 2 Mi bemol majör *Nocturne* (*ÖRNEK 84*'de verilmektedir),(45) ikircikli tonalite

(45) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 236.

ÖRNEK 84

Frédéric Chopin (1810–49)
Nocturne in E-flat Major, Op. 9, No. 2
(1830–31)



kullanımıyla dikkat çeken Op. 17 No. 4 *Mazurka*, geleneksel üsluba yakınlığıyla tanınan Op. 40 La majör *Polonaise*, destansı havasıyla Op. 61 *Polonaise Fantezi*, Op. 60 Fa diyez majör *Barcarolle*, Op. 57 Re bemol majör *Berceuse* (Ninni), Op.19 Do Majör *Bolero*, La bemol majör Op. 43 *Tarantelle*, üç piyano sonatı, Prelüdleri, Valsleri, Ballad'ları ve Etüd'leri vb. müzikseverlerde yeniden dinleme isteği uyandırır.

Chopin'in solo piyano yapıtları şunlardır:

Etüdler: Her biri 12 Etüd'ü kapsayan Op. 10 Etüd Albümü, (Liszt'e adanmıştır. 1829-1832); Op. 25 Etüd Albümü (Kontes d'Agoult'a adanmıştır, 1832-1836). Ayrıca, Op. 23'e eklenen 3 etüd'ü vardır.

Impromptüler: op. 29, Op. 36, op. 51 olarak üç tanedir. Ayrıca Op.66 Do diyez minör *Fantazi İmpromptü* (1835).

Polonya Şarkıları: 17 tanedir. Op. 74, (1829-1847).

Mazurka'lar: 58 tanedir. Ayrıca Op. 5 Fa diyez majör *Rondeau a la Mazurka.*

Ballad'lar: 4 tanedir: Op. 23, Op. 38, Op. 47, Op. 52.

Barcarolle: op. 60, Fa diyez majör (1845-1846).

Berceuse (Ninni): Op. 57 Re bemol majör (1843-1844).

Bolero: Op. 29 Do majör (1833).

Fantasie: Op. 49 Fa minör

Introduction et Rondeau (Giriş ve Rondo): Op 16.

Polonez'ler: 16 tanedir.

Scherzo'lar: 4 tanedir; Op. 20 Si minör (1831-1832); Op. 31 Si bemol minör (1837); Op. 39 Do diyez minör (1839); Op. 54 Mi majör (1842).

Sonat'lar: 3 tanedir; Op. 4 Do minör (1828); Op. 35 Si bemol majör (1839); Op. 58 Si minör (1844).

Tarantelle: Op. 43 La bemol majör (1841).

Nocturne'ler (Gece müzikleri): 19 tanedir.

Prelude'ler: 24 tanedir. Op 28 (1831-1839).

Vals'ler: 17 tanedir.

İskoç Dansları (Ecossaises): 3 tanedir. op. 72/3 Re majör; Op. 72/4 Sol majör; Op. 72/5 Re bemol majör.(*)

PİYANO EDEBİYATI VE PİYANO TEKNİKLERİ

Muzio Clementi, *Gradus* etüdlerinde parmakların kuvvet eşitliğine ve bağımsızlığına yönelmiştir. Eşlik kısmı ile melodiyi farklı seslendirmeyi amaçlayan Clementi'nin piyano okulu, döneminde büyük yararlar getirmiş, ancak bu teknikte bilek ve kol hareketleri ihmal edilmiştir. Zayıf parmakları güçlendirmek için, öteki parmakları tuşlarda basılı tutarak, yalnız bu zayıfları hareket ettiren alıştırmalar, Clementi'nin buluşlarıdır. J.B. Cremer de (1771-1858), bu tekniğin sürdürücülerindendir. Chopin'le aynı yıllarda Paris'te yaşayan ünlü piyanist Kalkbrenner (1788-1849), piyano tekniğini bütünüyle bu çeşit alıştırmalara dayandırmıştır.

(*) Chopin'in tüm yapıtları Ignaz Paderewski tarafından derlenmiş, 1949-1961 yılları arasında Polonya'da 21 cilt olarak yayınlanmıştır. Yapıtlar dizini ise K. Kobilanska tarafından 1977'de hazırlanarak 1979'da Polonya'da yayınlanmıştır.

Öte yandan, piyanoların yapı bakımından değişik bulunması, gerek besteciler, gerek piyanistler üzerinde etkilerini göstermeye başlamış ve dolayısıyla farklı piyano tekniği okullarının kurulmasını getirmiştir. Mozart'ın hızlı arpej ve gamlarla dolu derin müziği, Viyana yapımı yumuşak tuşlu piyanolar için bestelenmiştir. Clementi'nin de yeğlediği İngiliz piyanoları , dolgun ve parlak seslendirmeye daha elverişli olduğundan, Beethoven'in piyano yapıtlarının desteklenmesinde rol oynamışlardır. Clementi ile Cramer'in kurduğu klavye tekniği okulunda eller daime klavye üzerinde kalmaktadır. Zaten bu bestecilerin yapıtlarında parmak gücü gerektiren kısımlar azdır. Pedalin yararları o zamanlar pek bilinmiyordu. Pedalin sesleri bulandırdığını farketmişlerdi, ancak kullanım özellikleri henüz araştırılmamıştı.

Piyanoda duruş konusunda bu piyanistlerin hepsi aynı görüşteydi: Çalgının tam ortasında oturmak.Oysa J.L.Dussek (1760-1812),sol ele biraz daha güç verebilmek için iskemlesini sola kaydırıyordu. Kalkbrenner ise sağa doğru oturmayı yeğlerdi. Mendelssohn'un annesinin "piyanistler prensi" dediği Moscheles ise, oktav çalarken önkol ile bileği gererek hafiflik ve kolaylık sağlanacağı kanısındaydı. Mozart'ın öğrencilerinden J. Nepomuk Hummel'in (1778-1837) besteleri, parlak ve incelikli pasajların seslendirilmesinde ustalık gerektiriyordu. Hummel'in piyano tekniği, Beethoven'in öğrencisi olan Carl Czerny'yi (1791-1857) etkilemiştir. Czerny'nin müziksel açıdan pek de doyurucu olmayan Etüd'leri, günümüzde de kullanılmaktadır.

Beethoven'in derin yapıtları, piyano çalma tekniğine yenilikler getirmiştir. Artık piyanistler, sürat ve başka teknik hevesleri bir yana bırakarak, derin sonoriteler ve tını renkleri aramaya koyulmuşlardır. Beethoven, piyanonun özelliklerini çok iyi araştırmış ve yapıtlarında buna göre nüanslar kullanmıştır. Beethoven'le birlikte teknik, bir "amaç" değil, müzik yaratmak için bir araç olmuştur.

Piyano yapıtlarının halk önünde çalınması, piyanistleri daha güçlü sonoriteler elde etmeye yöneltmiştir. Thalberg, piyanoda *cantabile* çalışıyla, şarkılamayı vurgulamaya özen göstererek Mendelssohn'u da etkilemiştir.

Romantik dönemin iki dehası Chopin ve Schumann, piyanoyu o güne değin kimsenin kullanmadığı biçimde değerlendirmişlerdir. Piyano artık mekanik bir çalgı olmaktan kurtulmuş, melodilerin fışkırdığı, tutkuların parladığı, ruhsal durumların özgürce anlatılabildiği bir kaynak durumuna gelmiştir. Her iki pedalin de zenginliklerinden yararlanılmıştır.

Chopin'in başlangıçta İrlandalı besteci ve piyanist John Field'den (1782-1837) etkilendiği bilinmektedir. Field'in Nocturne'leri, çocukluk döneminde Chopin'e esin kaynağı olmuştur. Chopin, Haydn'ın öğrencisi olan Paris'li piyano yapımcısı ve konser salonu sahibi Ignaz Pleyel'in (1757-1831) salonunda konserler vermiştir.

Schumann, kendinden önceki tekniklerden yararlanmak amacıyla parmakların tam bir kuvvet eşitliğini sağlamak istemiş, ama dördüncü parmağını sakatlayarak kendini bütünüyle beste çalışmalarına vermiştir. Eşi Clara Wieck (Schumann) (1819-1896) renkli sonoriteleri ve parlak seslendirişi ile döneminde ün kazanmıştır. Clara Schumann ve madam Pleyel (Ignaz Pleyel'in kızı), kadın piyanistlerin başarı yolunu açan öncülerdir.

Liszt, gelişen piyano çalma tekniğinin sentezini yapmış ve piyanodan daha geniş sonoriteler elde edilmesine çalışmış, piyanoyu adeta bir orkestra gibi kullanmıştır. Geniş sonoritelerin aranmasının nedeni kuşkusuz ki konser salonlarının büyümüş olmasıydı. Liszt'te, Chopin ve Schumann'ın içtenliği ve inceliği yerine, parlaklık, görkem, gösteriş ve sürpriz dolu bir karakter egemendir. Bu özellikler, dinleyicileri sürüklemek ve coşturmak için biraz da gerekliydi. Böylece piyano virtüozluğunda dinleyiciyle yakın ilişki kurmak, Liszt ile yüksek bir noktaya varmıştır.

Piyanodan daha kuvvetli ses elde etmek amacıyla Liszt, öğrencilerine biraz yüksek oturmasını öğütlemiştir. Ne var ki, ses oylumunu yükseltmek ve orkestral renkler sağlamak için çalgının ses sınırları dışına çıkma eğilimi yoktu, "tuşlara vurmak" yasaktı.

Romantiklerin araştırdığı pedal teknikleri, Liszt'in yapıtlarında orkestra karakterini yaşatmak için fazlasıyla kullanılmıştır. Ayrıca, ellerin sık sık yer değiştirmesi yüzünden, *sesleri uzatıcı pedal* kullanmak, özellikle Debussy'nin ve modern Fransız okulunun piyano yapıtlarında geniş ölçüde vardır.(*)

SCHUMANN

Almanya'nın Saksonya bölgesindeki Zwickau kasabasında Chopin'le aynı yıl doğan romantik Alman besteci, müzik yazarı ve müzik eleştirmeni, filozof müzikçi ve müzikolog Robert Schumann (1810-1856), yirmi yaşına değin müzikçi olmak kararlılığında değildi. Babası bir kitabevinin sahibiydi ve Schumann'ın ilgisi küçük yaşlardan başlayarak edebiyata yönelikti. Her Alman çocuğu gibi, bir yandan müzik dersleri alıyordu, çocukluk denemelerinde kalan besteler de yapıyordu, ve doğduğu kasabada lise öğrenimini tamamladığı sırada, Byron ve Jean Paul Richter gibi yazarların tutkunuydu.

1828'de Leipzig Üniversitesi'nde hukuk öğrenimine başlayan Schumann, iki yıl süren hukuk ve felsefe çalışmalarından sonra, 1830 yılı sonunda piyanist olmaya karar vermiş, Leipzig'de Friedrich Wieck'ten ders almıştır. Çocukluk ve ilk gençlik döneminde piyanoda geldiği aşamayı bir an önce geliştirmek ve virtüoz olmak hevesindeydi. Bir yandan da Heinrich Dorn ile kompozisyon çalışıyordu, ama beklenmedik bir olay yazgısını değiştirdi:

Parmaklarını güçlendirmek amacıyla "sağ elinin dördüncü parmağını bir ilmiğe takıp askıya alarak bu sırada öteki parmakları çalıştırmak gibi kendi bulduğu bir yöntem, 1832'de elinin sakatlanmasına yol açmış, piyanist olma konusundaki büyük umutları suya düşmüştür."(46) Bunun üzerine kendini besteciliğe ve müzik yazarlığına adamıştır.

Schumann'ın ilk yapıtı, 1830'da tamamladığı Op. 1 *Abegg Çeşitlemeleri*'dir. Bestecinin parlak fantazi gücünü sergileyen bu yapıt, o yıllarda duygusal bağı olan Meta *Abegg* adlı bir kızın soyadındaki harflerin Alman notasındaki A (La), B (Si), E (Mi), G (Sol) ve G (Sol) seslerinden oluşan motifin yinelenmesiyle yazılmıştır. Piyano için ikinci yapıtı Op. 2 *Papillons* (Kelebek, 1832) ve Op. 3 *Paganini'in Bir Caprice'i Üzerine Çalışma* (1832), onun bestecilik kumaşını daha başlangıçta ortaya koymuştur.

Schumann 1834'de öğretmeni Wieck, L. Schunke ve J. Knorr ile "Müziğin Yeni Dergisi"ni kurmuş, derginin yayınını 1845'e kadar sürdürerek müziğin yaşadığı sorunları dile getirmiş, Barok çağın, özellikle Bach'ın önemini vurgulamaya çalışmış, yeni kuşakların gösterişçi ama sığ eğilimlerini yermiştir. Derginin daha ilk sayılarında Paris'te yaşayan Chopin'in dehasını duyuran Schumann, on yıl sonra bu kez Brahms'ın üstün sanatçı kişiliğini değerlendirmiştir.

Genç besteci bu yıllarda öğretmeni Wieck'in Leipzig'deki evinde kalıyordu. Wieck'in yetenekli bir piyanist olan kızı Clara'yla gelişen gönül bağı sonunda, onunla evlenmek istediğini öğretmenine söylediğinde, kesin bir red cevabı almıştı. Wieck, kızının toplumsal konumu daha iyi birisiyle evlenmesini istiyordu. Bu sorun

(*) Mithat Fenmen,Piyanistin Kitabı, Ankara 1947, sayfa 19-20'den derlenmiştir.
(46) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 197.

yıllar içinde bir kördüğüme dönüşmüş, Schumann ile Clara'nın evlenmesi ancak beş yıl sonra mahkeme kararıyla gerçekleşmiştir (1840).

Schumann ilk Lied'lerini Clara'ya adamıştır. Şöyle de söylenebilir: Clara'ya olan sevgisi, onu lied sanatına yöneltmiştir. Bestelediği Lied'ler, daha sonra üç Lied demetinde toplanmıştır. 1841 Yılından başlayarak orkestra yapıtları ve dörtlüler bestelemiştir. Mendelssohn, 1843'de Leipzig Konservatuvarı'nın yöneticisi olduğu zaman, Schumann'ın bu kuruma öğretmen olarak atanmasını sağlamış, ancak besteci bir yıl sonra görevinden ayrılmıştır.

Schumann 1844'de Dresden'e yerleşerek özel dersler vermeye başlamış, bir yandan da bestecilik çalışmalarına ağırlık vermiştir, 1845'de ruhsal sağlığının öteden beri zorlayan belirtileri artmış ve bir kriz geçirmiştir. Kendisini bekleyen acıklı sonu sezinleyen besteci, kaygılarını unutabilmek için bestecilik çalışmalarını hızlandırmıştır: 2. *Senfoni* ve *Genoveva* operası bu manik dönemin verimlerindendir.

1848 Devrimi'nden sonra, Dresden'den ayrılan Schumann,Düsseldorf'a yerleşmiş ve bu kentin müzik yönetmenliğine atanmıştır. Ne var ki, 1849'un Aralık ayında bilinçsizlik belirtileri artınca, Müzik Derneği'nin çalışmalarını ve konserlerini yönetmeyi sürdürmesine karşın, 1853'de bu görevi bırakmak zorunda kalmıştır. Depresiyonu 1854'de doruğa ulaşan besteci, geçirdiği kriz sonunda kendisini Ren nehrine atmış, kurtarıldıktan sonra Bonn kenti yakınlarındaki Endenick Akıl Hastanesi'ne kaldırılmıştır. Bu hastanede yaşadığı yaklaşık iki yıllık dramatik bir süreçten sonra 29 Temmuz 1856'da ölmüştür.

SCHUMANN'IN MÜZİĞİ

Schumann *Alman romantizmi*'nin ilk büyük bestecisi kabul edilir. Bilindiği gibi, Schubert Avusturya'lı olmaktan başka, tipik bir Viyana'lıydı ve onun müziği Viyana atmosferinin ürünleriydi. Mendelssohn ise, Alman ulusalcılığını temsil eden yönelimde değildi. Oysa Schumann, gençlik yıllarından başlayarak Alman romantizmine, Alman kültürü ve edebiyatına eğilim göstermiş, "Müziğin Yeni Dergisi"nde Alman müziğinin sorunlarını gündeme getirmekle kalmayarak Alman müzik eğitimi konusunda ciddi araştırmalar yapmıştır. Müzik eğitimi alanındaki bu yaklaşımını, çocuklar ve gençler için bestelediği Op. 15 *Çocuk Sahneleri,* op. 68 *Gençlik Albümü* ve Op. 82 *Kış Sahneleri* adlı piyano yapıtlarında somutlaştırmıştır.

Besteciliğinin ilk on yılında (1829-1839) sadece piyano yapıtları besteleyen Schumann, sanatla yaşamın ayrılmazlığından yola çıkarak, şiirin ve şiirselliğin yaratıcılıktaki önemine inanmış, *Goethe-Mozart sanat çığırının* yeni bir ardılı olma bilinciyle çalışmıştır. Yine bu bağlamda, Bach ve yazar Jean Paul'un yapıtlarını ülküselleştirmiştir. Bach'ın sanatı ve çoksesli müziği, Schumann'a göre gerçek esin kaynağıdır. Bu yaklaşımını şöyle dile getirmiştir: "Yeni müziğin şiirsel ve gülümlü derin bireşiminin kökleri, Bach'tadır."(47) Schumann'a göre Bach'ın fügleri birer "karakter parçası"dır.

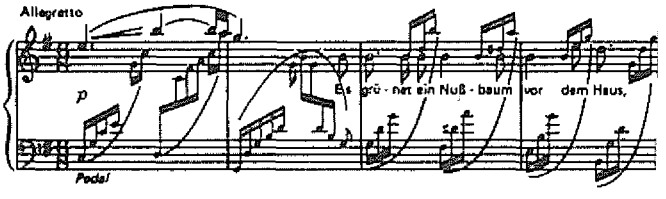
Yazar Jean Paul'un *Delikanlılık Yılları* adlı kitabının son bölümünde anlattığı "kelebeğin kozasından çıkması" betimlemesi, Schumann'ın ilk piyano yapıtlarından olan Op. 2 *Kelebek*'te müziksel bir anlatıma dönüşmüştür. Ancak, Jean Paul'un anlatısında yer alan ayrıntılar, Schumann'da fantaziyle geliştirilmiştir:(48)

(47) Albert Edler, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber Yayınevi 1982, s. 94.
(48) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 478.



Schumann piyanonun ifade olanaklarını orkestral boyutlara yaklaştırmak istemiştir. Bunu gerçekleştirebilmek için, motif çeşitliliğini, ritmik ve dinamik tını renkleriyle bezemiştir.

1840'da Lied'ler bestelemeye başlayan Schumann, yaklaşık bir yıl içinde 140'tan fazla Lied yazmıştır. Clara ile evlenmesinin birinci yılı ürünlerinden olan *Kadın Aşkı ve Yaşam* ile *Şair Aşkı* adlı lied demetleri, piyanodan şiirsel sözler üretmeyi amaçlar. Bestecinin Lied sanatındaki ustalığını sergileyen bu yapıtlar, "piyano eşliğinde şan melodileri" anlayışında değil, "şarkılı lirik piyano parçaları" niteliğindedir:(49)



Der Nußbaum (Mosen) aus »Myrthen«, op. 25, 1840

1841, Schumann'ın "senfoni yılı"dır. Daha 1838'de piyanonun kendisine "dar geldiğini" söylemiştir. 1841'de Op. 52 *Suit*'i, op. 54 *Piyano Konçertosu*'nu ve 4 senfonisini bestelemiştir. *1.Senfoni,* klasik dönemin bölümlerini içeren bir yapılanmadadır: "İlkbahar geliyor", "Akşam" (larghetto), "Çocukluk Arkadaşlığı" (Scherzo), "Dopdolu Bir İlkbahar" (final).

Schumann'ın senfonileri Beethoven'i örnek alır, ancak bestecinin doğal, içten gelen romantizmi egemendir. 1. Senfoni'nin son bölümü, A. Böttger'in bir şiiri üzerine yazılmıştır.

(49) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 478.

1842 Yılı, Schumann için "oda müziği besteleri" dönemidir. Op. 41 yaylı dörtlülerini (üç tanedir) Mendelssohn'a adamıştır. Bu üç yapıtı *Piyanolu Dörtlü* (Op. 47) ve Op. 44 *Beşli* izler. Bestecinin bu oda müziği yapıtları, piyano için yazılmış çoksesli bir parçanın, 4 yaylı çalgıya dağıtılmış olduğu izlenimini verir. Schumann'ın oda müziği yapıtları gibi, orkestra yapıtları da "piyano için yazılmış" bir temel taşırlar. Mimaroğlu bu noktayı daha açık belirtir: "Schumann'ın piyano yazısının *orkestra gibi*, orkestra yazısınınsa *piyano gibi* olduğu ileri sürülür."(50)

1843 Yılı, Schumannn'ın 'oratoryo dönemi"dir. "Konser salonu için gündelik yaşamdan alınmış yeni tablolar" olarak düşündüğü Op. 50 *Das Paradies und die Peri* oratoryosunu "kilise mekânları için değil, güleryüzlü insanlar için" bestelediğini belirtmiştir.(51) 1844'de ise Goethe'nin Faust'u üzerine *Faust Sahneleri*'ni yazmıştır. Aynı yıl, Clara ile çıktıkları Rusya gezisi, Schumann'ın yaratıcı çalışmalarının yoğunlaşmasını getirmiştir.Birkaç ay sonra da *Müziğin Yeni Dergisi*'ni Brendel'e devrederek Dresden'e yerleşmiştir.

1844-1850 arasındaki Dresden yıllarında besteci, *Koro Şarkıları Derneği*'ni kurmuş ve *Liedertafel* adlı köklü koroyu yönetmiştir. Bu kentte Schumann sanatçılar çevresinde yaşamış, şairler, ressamlar ve müzikçilerle (bu arada Wagner'le) sıkı bağlar içinde olmuştur. Belki de bu yüzden, öteki müziksel alanlara el atmış, sözlerini Tieck ve Hebbel'in yazdığı *Genoveva* operasını bestelemiştir (1847-1849). Byron'ın *Manfred* adlı tiyatro yapıtına yazdığı sahne müziği ve bunun başarılı uvertürü, aynı yılların verimleri arasındadır.

Schumann ailesinin yaşadığı Düsseldorf yılları (1850-1854), bestecinin bu kentteki müzik yönetmenliği görevinin yanı sıra, yazdığı orkestra yapıtlarını kapsar: *Ren Senfonisi* (1850), uvertürler ve op. 112 *Der Rose Pilgerfahrt* (Gülün Hacca Gidişi), *Messe* ve *Requiem,* Joachimm'e adadığı *Keman Konçertosu,* son verimlerindendir. Bu yıllarda Brahms, besteciyle tanışmak amacıyla Düsseldorf'a gelmiştir. (1853). Clara Schumann ile Brahms'ın yaşam boyu sürecek olan dostluğu böylece başlamıştır.

Clara Wieck-Schumann (1819-1896), Schumann'la evlendikten sonra, 1831'den başlayarak Almanya'da ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde konserler vermiş, turnelere çıkmış üstün yetenekli bir piyanisttir. Kocasının ölümünden sonra sekiz çocuğuyla Berlin'e yerleşmiş (1856), 1863'de Lichtental Konservatuvarı'nda piyano öğretmenliğine başlamış, 1878'den sonra bu görevini Frankfurt Konservatuvarı'nda sürdürmüştür. Robert Schumann'ın yapıtlarını derleyerek, Brahms'ın da katkılarıyla yayınlanmasını sağlamıştır.(*)

SCHUMANN'IN YAPITLARI

Schumann, yukarda belirtilen op. 81. *Genoveva* adlı, günümüzde sahnelenmeyen operasından başka Op. 115 *Manfred* için sahne müziği ve *Faust'tan Sahneler*'i bestelemiş, ayrıca koro ve orkestra için 14 yapıt yazmıştır:

Das Paradies ile Peri Op. 50, (1843); *Adventlied* (Noel Şarkısı) Op. 71, (1848); *Ayrılık Üzerine Şarkı* Op. 84, (1847); *Mignon İçin Requiem* Op. 98B (1849); *Gece Şarkısı* Op. 108 (1849); *Gülün Hacca Gidişi* Op. 112 (1851); *Kralın Oğlu* Op. 71, (1851); *Ren Şarabı Şarkısı* Op. 123, (1853);*Şarkıcının Lâneti* Op. 139

(50) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 92.
(51) A. Edler, a.g.y. sayfa 107.
(*) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 479'dan derlenmiştir.

(1852);*Delikanlı ve Kralın Kızı* op. 140 (1852); *Edenhall'in Mutluluğu* Op. 143 (1853); *Missa* Op. 147 (1852); *Requiem* Op. 148 (1852).

Lied'leri albümlerde toplanmıştır. Başlıcaları şunlardır: *Lied'ler Toplamı* Op. 24 (Heine'nin Şiirleri üzerine); *Lied'ler Toplamı* Op. 39 (Eichendorff'un şiirleri üzerine); *Mersinçiçeği* Op. 25; *Kadın Aşkı ve Yaşam* Op. 42; *Şair Aşkı* Op. 48 (Heine'nin şiirleri üzerine).

"Schubert" Bölümünde belirtildiği gibi, Schubert, Schumann ve Hugo Wolf, Goethe'nin *Kennst du das Land* şiiri üzerine birer Lied bestelemişlerdir. Schumann'ın bu Lied'i *ÖRNEK 85*'de verilmektedir.(52)

Senfonileri: *1. Senfoni* (İlkbahar Senfonisi) Op. 38,Si bemol majör; *2.Senfoni* Op. 61 Do majör; *3. Senfoni* (Ren Senfonisi) Op. 97 Mi bemol majör; *4.Senfoni* Op. 120 Re minör.

Konçertoları: Piyano, keman ve viyolonsel için üç ayrı konçertonun dışında, solo çalgı ve orkestra için 4 yapıtı vardır:

Piyano Konçertosu Op. 54 (La minör'le başlayıp La majör'le biter); *Viyolonsel Konçertosu* Op. 129 La Minör; *Keman Konçertosu* (Opus sayısı yok) Re minör; 4 Korno ve Orkestra için *Konser* (Konser Parçası adıyla tanınır) Op. 86, Fa majör.

Öteki solo çalgı ve orkestra için yapıtları: *Introduction und allegro appassionato* Op. 92 piyano ve orkestra için, Sol majör; *Fantazi* Op. 131, Do majör; *Concert Allegro mit Introduction* Op. 134, piyano ve orkestra için Re minör/Re majör.

Uvertürleri: *Ouvertüre, Scherzo und Finale* Op. 52, Mi majör; Schiller'in *Messina* oyunu için uvertür, Op. 100, Do minör; Byron'un *Manfred*'i için uvertür, Op. 115; *Ren Şarabı Şarkısı* için uvertür, Op. 123; Shakespeare'in *Julius Cesar* oyunu için uvertür, Op. 128, Fa minör; Goethe'nin *Hermann ve Dorothea*'sı için uvertür, Op. 136, Si bemol minör; Goethe'nin *Faust*'u için uvertür, (Op. sayısı yok).

Piyano yapıtları:

Üç piyano sonatı: Op. 11 Fa diyez minör; Op. 22 Sol minör; Op. 14 Fa minör (Schumann bu sonuncu sonatı "orkestrasız konçerto" olarak nitelemiştir.)

Abegg Çeşitlemeleri Op. 1; *Kelebekler* Op. 2; *Davidsbündlertänze* (Davut'un Birliği Dansları) Op. 6; *Toccata* Op. 7; *Karnaval* Op.9; *Fantasiestücke* (Fantazi Parçaları) Op. 12; *Çocuk Sahneleri* Op. 15; *Kreisleriana* Op. 16; *Arabesk* Op. 18: *Küçük Öyküler* Op. 21; *Viyana'da Faşing Serüveni* Op. 26; *Gençlik Albümü* Op. 68: *Renkli Yapraklar* Op. 99.(*)

ÇALGILARIN GELİŞİMİ VE SAKSOFON

19. Yüzyılın özellikle ikinci çeyreğinde çalgılar gelişim göstermiştir:

İngiltere'de Joseph Booth 1827'de orgun tuşlarıyla boruları arasındaki mekanizmayı geliştirerek çalgıcının isteklerine hemen yanıt verebilen bir işleyiş sağlamıştır. 1832'de ise Charles Spackman (1806-1879), tuşlardan borulara kadar iletilen havayı bazı supaplarla denetleyebilen daha sağlıklı bir yöntem geliştirmiştir. Ayrıca, küçük kiliseler, hatta evler için küçük bir org niteliğindeki *harmonium* icat edilmiştir.

Üflemeli çalgılar da bu dönemde köklü değişikliklere uğramıştır: Almanya'da Theobald Böhm, ilk Böhm flütünü yapmış, bu modelde eski flütün küçük ve eşit aralıklı delikleri bir yana bırakılarak delikler akustik açıdan doğru yerlere konmuş,

(52) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 338.
(*) Schumann'ın yapıtlar dizini kaynakları: Oransay a.g.y.; A. Say, a.g.y.; dtv-Atlas zur Musik.

ÖRNEK 85

ROBERT SCHUMANN (1810–56)

Kennst du das Land, Op. 79, No. 29

[Op. 98a, No. 1] (1849)



biraz daha büyütülmüş, parmakların kolay ve rahat çalışabilmesi için de, gerçekten buluşçuluğa giren bir mekanizma eklenmiştir. *ÖRNEK 86 A*'da flüt'ün 17. ve 18 yüzyıllardaki durumu (yukarda) ve 19. yüzyıl Böhm flüt'ün şeması verilmektedir.(53) Böhm flütündeki bu yenilikler, özellikle halkalı perdeler, ses doğruluğunu sağlayan perdeler olarak klarinet ailesine de uygulanmıştır.

Klarinet ailesindeki *bas klarinet* bugünkü düz biçimini ve kusursuz ses niteliğini 1836 yılında kazanmış, aynı yıl Meyerbeer'in ünlü *Les Huguenots* operasının orkestrasında önemli bir parti olarak kullanılmıştır. Bu yeni bas klarinet'in yapımcısı, daha sonra Paris'e yerleşen Alman Adolphe Sax'tı.

Sax, bilindiği gibi, saksofon'un mucididir. Saksofon ailesi ilk olarak 1840'da Sax'ın atelyesinde yapılmıştır. Ancak, klasik orkestralarda pek kullanılmamış, caz müziğinin gelişimi sayesinde yaygınlık kazanmıştır.

Saksofonların yukarı doğru dönen kalakları vardır; sopranosu dışında pipo biçimindedirler. Ağızlığı klarinet ağızlığı gibidir. Tek kamışlı olmasına karşın, mekanizması obuaya benzer.

ÖRNEK 86 B'de üflemeli çalgıların biçimlerini ve boyutlarını gösteren bir şema verilmektedir: 1) Obua. 2) İngiliz kornosu. 3) Fagot. 4) Kontrfagot. 5) Klarnet. 6) Bassetkorno. 7) Basklarnet. 8) Kontrbasklarnet. 9) Soprano saksofon. 10) Tenor saksofon. (54)

"Sax" adı, ayrıca, kornetlerin, büğlülerin ve tubaların benzer yanlarını birleştirip bağdaşık bir korno ailesi kurmuş olmakla da ünlüdür. Bu aile, en ince Si bemol kornetten, Do ya da Si bemol kontrbasa, hatta bir beşli ya da sekizli daha kalın çifte kontrbasa kadar inen bir çalgılar dizisidir. Bütün bu çalgıların çoğunluğu 1828'den sonra kullanılmıştır: Kornetler, baritonlar, bas tubalar gibi... Bu açıdan, saxhorn'lar önceleri olmayan çalgılar değillerdi, ama bağdaşık bir aile oluşturmuşlardır. Eski alto kornolar ve tubalar, tınıları uyuşmayan bağımsız çalgılardı.

Sürgülü trombonlar dışında bütün trompetlerle kornolara ya dönerli, ya da pistonlu valf'ler takılması bu dönemin yeniliklerindendir. Bu uygulama sonucu, yukardaki çalgılar 1830'larda önce bandolara, sonra orkestraya girmişlerdir. *ÖRNEK 86 C*'de, Si bemol trompetin silindir mekanizması ve ventil şeması, ayrıca caz trompetinin Périnet mekanizması ve ventil şeması verilmektedir.(55)

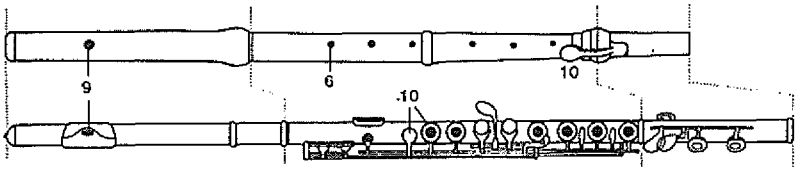
Yine bu dönemde diyapozon'un LA'sı gittikçe incelmiştir. Uluslararası bir standart saptamak için Stuttgart'ta toplanan fizikçiler toplantısında, LA 440 olarak kabul edilmiş, ancak bu titreşim sayısı pek yaygınlaşamamıştır. 1858'de, gezgin çalgı sanatçılarının uluslararası alışverişinin artması nedeniyle bir zorunluluk doğmuş ve Fransız hükümetinin topladığı bir kurul LA'yı 435 titreşim olarak uygun görmüştür. Bu kararın kesinleşmesi, 1889 Viyana Konferansı kararı kapsamındadır.

Burada, Türkiye'ye ilişkin başka bir konuya değinmekte yarar vardır:

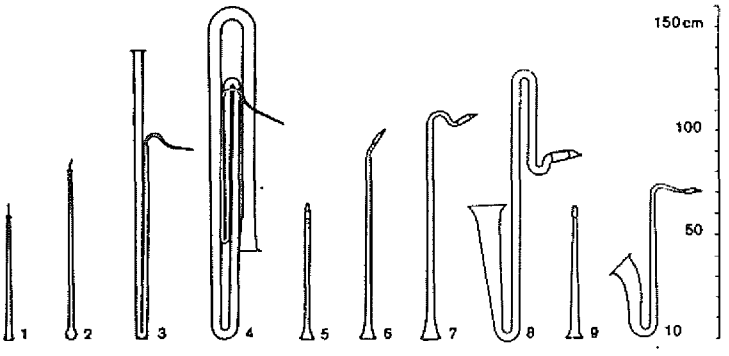
Türkiye'de Prof. Hirsch tarafından hazırlanmış olan *Düşünce ve Sanat Yapıtları Yasası*, sanatçıların yaratılarını güvence altına almayı amaçlamıştır. Bu eski yasa, 1990'lı yıllarda, uluslararası düzeye getirilmek istenmiş, 1995'de değiştirilmiştir. Sanatçıların (bu arada müzikçilerin) yapıtlarının güvence altına alınmasının ilk örneği, 1831'de Amerikan Temsilciler Meclisi'nin aldığı bir karar uyarınca gerçekleştirilmiştir. 1886'daki Bern Andlaşması ile, yapıt hakları uluslararası güvenceye bağlanmıştır.

(53, 54) dtv-Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 52, 54, 50.
(55) dtv-Atlas zur Musik, cilt 1, sayfa 52, 54, 50.

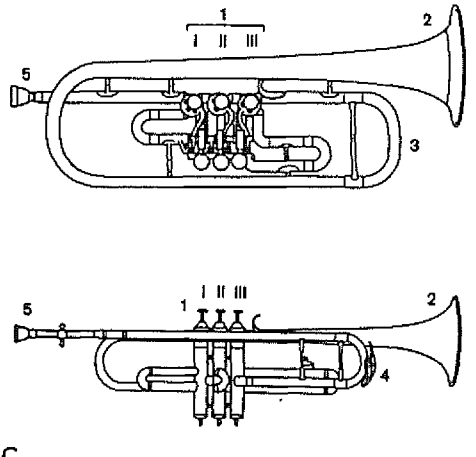
ÖRNEK 86



A



B



C

XXII. BÖLÜM

YARIŞÇI VE SENTEZCİ BİR ÇAĞ: GEÇ-ROMANTİZM
(1856-1886)

TARİH

1842 Verdi'nin *Nabucco* operası.
1847 Liszt'in İstanbul'a gelişi, konserleri ve parafrazları.
1849 Wagner'in *Geleceğin Sanat Yaratıcısı* makalesi.
1850 Liszt'in *Prometheus* senfonik şiiri.
1851 Verdi'nin *Rigoletto* operası.
1854 Brahms'ın *Re minör 1. Piyano Konçertosu.*
1859 Wagner'in *Tristan ile İsolde* operası.
1859 Gounod'nun *Faust* operası.
1860 Brahms ve arkadaşlarının Wagner'ci akıma karşı bildirisi.
1864 Leo Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanı.
1864 Brahms'ın *Fa minör Piyanolu Beşli*'si.
1871 Süveyş Kanalı'nın açılışı ve Verdi'nin *Aida* operası.
1873 Bruckner'in *Wagner Senfonisi* olarak bilinen 3. Senfonisi.
1875 Bizet'nin *Carmen operası.*
1876 Brahms'ın *1. Senfonisi.*
1877 Ressam Claude Monet'nin *Gare Saint-Lazare*'ı.
1879 Offenbach'ın *Hoffmann'ın Masalları* operası.
1882 Wagner'in son operası *Parsifal.*
1883 New York'da *Metropolitan Operaevi*'nin açılışı.
1887 Liszt piyano okulunun Hegyei tarafından İstanbul'a taşınması.
1893 Verdi'nin son operası: *Falstaff.*
1896 Clara Schumann'ın ölümü üzerine Brahms'ın Lied'leri: *4 Ciddi Şarkı.*

19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI

Bu dönem, toplumsal olayların siyasal alanda yoğunluk kazandığı, dolayısıyla düşünce ve sanattaki yeni akımların birbiriyle yarıştığı dinamik bir çağın özelliklerini yansıtır.

19. Yüzyılın ikinci yarısında romantizm gelişimini yeni boyutlarda sürdürmüştür; ancak, toplumsal olayların dayatması nedeniyle "bireyin düş dolu dünyası"na karşıt başka akımlar da gündemin oluşmasını etkilemişlerdir. Bu yeni akımlar arasında maddecilik, gerçekçilik, doğalcılık vardır.

Hemen belirtmek gerekir ki, maddeci, gerçekçi ve doğalcı akımlar, öncelikle edebiyatta egemen bir renk kazanmışlardır. Çok geçmeden resim sanatı da bundan etkilenmiş, müzik ise dolaylı bir etkilenmenin içinde kalmıştır.

Bu karşıt akımlar yelpazesinde ilginç olan şudur: Düşünsel ve sanatsal eğilimlerin yarattığı yarış, karşıtlığı belirginleştirmiştir. Sonuçta her akım, kendi bildiği yolda ilerlemiştir.

Romantizme seçenek olarak doğan akımların temelinde, doğaldır ki düşünsel yöntemler bulunuyordu. 19. Yüzyılın ortalarında Hegel'cilik çözülmeye başlamıştı: Romantizmin düşünsel dayanakları olan Hegel ve Schelling felsefesi, matematiksel ve deneysel yolda gelişen doğa bilimiyle yeterince bağdaşmayan bir konumdaydı. İlgi alanı artık *bireyin öznel davranışı*'na yönelmekten çıkmış, "toplumsal olgular karşısındaki tutum"da odaklaşmıştı.

Toplumsal eşitsizliğin nedenlerini araştırmaya başlayan yeni edebiyat hareketinin yanı sıra, resim sanatında da romantik ustaların düşsel üslubunu sürdürme konusunda ikilemler yaşanmıştır. Bu durum, ressamlar arasındaki geleneksel birliğin çözülmesini getirmiş, yeni bir yol ayrımını dayatmıştır: Yeni yaşam biçiminde halkın isteklerini karşılamayı yeğleyen ressamlarla, yalnız kalmak ve *anlaşılmamak* pahasına yenilik arayan ressamlar arasında bir uçurum açılmıştır.

19. Yüzyılın ikinci yarısında gözlenen başlıca oluşum, "Sanayi Devrimi" olarak adlandırılan, o çağa değin tarihte yaşanmamış hızlı sanayileşme hareketidir. Sanayi Devrimi'nin sonucu olarak el sanatları gerilemiş, sanatsal beğeninin başlıca ölçütlerinden olan "ince işçilik", eski önemini yitirmiştir. Kaba ve ucuz ürünlerin sanat adına ileri sürülmesi, beğeni düzeyinin gerilemesinde rol oynamıştır. Bu gerileyişin müzik alanındaki görünümü kapsamında, hafif müziğin ve dans müziğinin yaygınlaşması ve ilk sıraya yerleşerek adeta bir "beğeni salgını" durumuna gelmesi gösterilebilir. Operanın yumuşatılmış bir biçimi olarak *operet*'in de aynı dönemde kurumsallaşması ve kitlelerin geniş ilgisini çekmesi, yaygın beğeninin başka bir ilginç görünümüdür.

Beğeni düzeyindeki gerilemeye karşıt olarak, bir yandan da "düzeyli olan"ı yaratma eğilimi hız kazanmıştır. Müzik tarihi açısından bizi ilgilendiren de budur: Yüzyılın ikinci yarısı, romantizmin yeni boyutlar kazanması anlamına geldiği kadar, geleceğe yönelik buluşları yaratma dönemi de sayılabilir. Geç-Romantizmin (Post-romantizmin) asıl başarısını bu "yeniden toparlanma" ve "sentez yaratma" kavrayışında görüyoruz:

Liszt, *senfonik şiir*'leriyle orkestra müziğinin gelişimine öncülük ederken, Verdi İtalyan operasına yeni bir soluk katmış, Wagner, sıradan operaseverin beğenisine sırt çevirerek, opera sanatına yeni bir öz kazandıran atılımıyla müzik dünyasını sarsmıştır.

Geç-Romantizmin yarattığı sentezin simgesi Brahms'dır: Zengin bir müziksel anlatımla hem klasik dönemin biçim anlayışına ilişkin değerleri vurgulamış, hem de romantik duyarlılığı doruğa taşıyarak "salt müzik" anlayışını geliştirmiştir.

LİSZT

Bir ucu Salieri'den başlayan ve öteki ucu Arnold Schönberg'e "ipucu" vermeye kadar uzanan çizginin ilginç temsilcisi Franz Liszt (1811-1886), 19. yüzyılın her iki yarısını da doyasıya yaşamış bir besteci ve piyanisttir. Dolayısıyla romantizmin yüz yıllık serüveni, bir ölçüde onun kişiliğinde yansımıştır.

Yüzyılın ilk yarısındaki Liszt, daha çok piyanisttir. Çalgısının virtüozu olarak, şatafatlı, görkemli bir yaşam biçiminin içindedir. 1848 Yılında Weimar Sarayı müzik yönetmenliğine getirildikten sonra, genelde besteci kimliğiyle yaratıcılığının ikinci dönemini açmış ve yaratılarıyla ileri bir müzik anlayışının öncüsü olmuştur.

Macaristan'ın Avusturya sınırına yakın bir kasabası olan Raiding'de doğan Liszt, Esterhazy Prensliğinin çiftliğinde saymanlık yapan amatör bir müzikçinin oğludur. İlk piyano derslerini babasından almıştır. Birkaç yıl içinde çok hızlı bir gelişim gösteren küçük yetenek, dokuz yaşındayken verdiği ilk konserinde bir piyano konçertosu çalarak dinleyenleri şaşkınlığa uğratmıştır. İkinci konserinde ise çocuğun olağanüstü yeteneğini gören birkaç Macar soylusu, iyi bir müzik öğrenimi yapması için burs vermeyi önermiş, babası da bu öneriyi kabul ederek 1821'de oğlunu Viyana'ya götürmüştür.

Sanatçı serüveni böylece başlayan Liszt, 75 yıllık yaşamında düş kırıklığına hemen hiç uğramamış, önüne çıkan engelleri rahatça aşarak başarıdan başarıya koşmuştur.

On yaşındayken gittiği Viyana'da, Mozart'ın rakibi ve Beethoven'in öğretmeni Salieri'den bestecilik dersleri alan Liszt, Karl Czerny ile piyano çalışmıştır. Hızlı gelişimini burada da sürdürerek verdiği konserlerle Beethoven'in hayranlığını kazanmıştır.

Viyana sanat çevreleri, bu yeteneğin daha iyi değerlendirilmesi için Paris Konservatuvarı'nda öğrenim yapmasını düşünmüş, bunun üzerine babası onu 1823'de Paris'e götürmüştür; ancak, o yıllarda konservatuvar müdürü olan Cherubini'nin engellemesi yüzünden bu istek gerçekleşememiştir. Paris'te Paer ve Reicha ile kompozisyon çalışan küçük besteci, 14 yaşındayken bir opera yazmış, *Don Sanches* adlı bu hafif opera Paris'te beş kez sahnelenmiştir.

Daha sonraki yıllarda İngiltere, İsviçre ve Fransa'da konser turnelerine çıkan genç yetenek, kazandığı başarılarla adını Avrupa'da duyurmaya başlamıştır. 16 Yaşındayken babası ölünce, yaşamın tüm sorunlarıyla başbaşa kalmış, ünlü bir piyanist olarak bir yandan piyano dersleri verirken, bir yandan da konserlerini sürdürmüştür.

Bu yılların Paris'i, üst düzey bir düşünce ve sanat ortamının odağıydı. Liszt bu sanat çevrelerine girerek dönemin edebiyat ve sanat akımlarından etkilenmiş, Chopin ve Berlioz gibi bestecilerle, hatta St. Simon gibi sosyalist bir düşünürle yakın bağlar kurmuştur. Ancak onu asıl etkileyen, Paganini'nin 1831'de Paris'te verdiği konser olmuştur. Paganini'yi hayranlıkla izleyen genç piyanist, kendi çalgısına da onun gibi egemen olmak tutkusuyla konserleri bırakarak yeni bir çalışmanın içine girmiş, üç yıl boyunca olağanüstü yorucu bir çalışma programını ısrarla uygulamıştır. 1834'de 23 yaşındayken tekrar konser podyumlarına döndüğünde, bir çağa damgasını vuracak olan bir piyano virtüozunun "yeniden doğuşu" nitelemesiyle karşılanmıştır.

Bir eleştirmen, Liszt hakkındaki izlenimlerini şöyle dile getirmiştir:

"Konserin sonunda, savaş alanından yengiyle ayrılan kahramanlar gibiydi. Yanı başında yenilmiş bir piyano ve onun kırılmış telleri vardı. Dinleyiciler vurulmuşa dönmüşlerdi ve Liszt, başı öne eğik, bir sandalyaya yaslanmış olarak duruyor, garip bir şekilde gülümsüyordu."(1)

(1) Koral Çalgan, Franz Liszt ve Liszt'in İstanbul Konserleri, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1991, sayfa 18.

1835'de Kontes d'Agoult ile birlikte yaşamaya başlayan piyanist, İsviçre'nin Cenevre kentine yerleşmiştir. 1840 yılında bozulan bu beraberlikten üç çocukları olmuş, İkinci kızları Cosima, sonraları ünlü orkestra şefi Hans von Bülow ile ve daha sonra da Wagner ile evlenmiştir.

Kontes d'Agoult'dan ayrıldıktan sonra Liszt, Avrupa'nın tüm ülkelerinde, bu arada Rusya'nın çeşitli kentlerinde, hatta İstanbul'da başarılı konserler vermiş, yaşamının belki de en parlak konser dönemini geçirmiştir. Ünlü yapıtların piyano uyarlamalarının ve yazdığı parafrazların değerini Avrupa'ya kanıtladığı dönem, 1840-1848 yılları arasıdır. İstanbul'a da Rusya turnesi sonrasında, Padişah Abdülmecid'in ve Sadrazam Reşid Paşa'nın daveti üzerine gelmiş, 1847 yılının Haziran ayında yaklaşık bir ay kalarak Padişaha adadığı iki parafraz bestelemiş ve ödüllendirilmiştir.(*)

Ancak Liszt'in bu yıllardaki konser turnelerini de kapsayan görkemli yaşam biçimi, sanatsal yaklaşımı ciddiye alan ve derininde başka ağırlıklar arayan çevreler tarafından eleştirilmiştir. Leipzig'deki bir konserinden sonra Schumann, yazdığı eleştirel bir yazıda onu şöyle anlatmıştır.

"Liszt Viyana'dan kötü alışkanlıklarla geldi. Sürekli olarak, konteslerimiz, prenseslerimiz, tuvaletli güzel kadınlarımız olmadığından yakındı durdu. Ona dikkatli olması gerektiğini, aslında güçlü bir aristokrasiye sahip olduğumuzu, bu aristokrasinin 150 kitabevi, 50 basımevi ve 30 müzik gazetesi ve dergisinden oluştuğunu söyledim. Güldü. Sanıyorum, basınımızda hakkında çıkan ağır yazılar, aristokrasimizi ona öğretmiştir."(2)

1847'deki İstanbul konserlerinden sora Liszt yeniden Rusya'ya gitmiş, Kiev'de Prenses Carolyne von Sayn Wittgenstein ile ilişkisi derin bir aşka dönüşmüştür. Bu ilişkinin Liszt'i kompozisyon çalışmalarına daha fazla yönelttiği ve 1848'de Weimar'da görev almasını izleyen yıllarda bestelerinin giderek derinlik kazandığı, hatta çağının anlayışına göre ileri bir müzik dilini kullandığı bilinmektedir.

Besteci 1859'da Weimar'dan ayrılmış ve 1870'e kadar genellikle Roma'da yaşamıştır. 1870'de Beethoven'in doğumunun 100. yılı dolayısıyla Weimar'a çağrılmış ve yeniden bu kente yerleşmiştir. 1875'de Macar Müzik Akademisi başkanlığına seçilen Liszt, 1886'da Bayreuth'da gerçekleştirilen Wagner Festivali'ni izlerken, yakalandığı zatürree hastalığından kurtulamayarak ölmüştür.

BESTECİ OLARAK LİSZT

Liszt'in bestecilik çalışmaları 1848'de Weimar'da görev almasının öncesi ve sonrası olarak iki dönemde ele alınabilir. Bu iki dönem kesin çizgilerle ayrılamaz; aralarında bağlar vardır; hatta aynı dönemin çalışmaları olan yapıtlar arasında kavrayış açısından karşıtlıklar ya da çelişkiler bulunmaktadır. Aslında, 1820'lerden 1880'lere uzayan bu süreçte, toplumsal gelişimin karşıtlık ve çelişkileri, eskiyle yeninin dialektik bağıntısı söz konusudur. Liszt, burjuva romantizmi ile feodal soylu

(*) Liszt'in İstanbul konserleri üzerine değerli müzikbilimcimiz Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961), Paris'te öğrenim yaptığı sırada topladığı bilgileri "Liszt'in İstanbul Konserleri" adıyla kapsamlı bir makale olarak ölümünden birkaç ay önce yazmış, bu makalenin sonradan bulunan örneği Koral Çalgan tarafından değerlendirilip Liszt'in sanatçı kişiliği hakkında bilgiler eklenerek kitap halinde Müzik Ansiklopedisi Yayınları tarafından basılmıştır. Bu kitabın özgün bir tarafı, Liszt'in Beethoven senfonilerini piyanoya uyarlamasından doğan yapıtlar bütününü (piyano için 9 senfoniyi) dünyada ilk olarak seslendiren piyanistimiz İdil Biret hakkında Ömer Umar'ın hazırladığı yazıyı da kapsamasıdır.

(2) Koral Çalgan, a.g.y. sayfa 20.

kesimin, sanatçı kişiliğini etkileyen derin izlerini yapıtlarına yansıtmıştır. Bazı kısa zaman dilimlerinde dinsel eğilimleri, bazılarında ise toplumsal gelişim ve patlamaların devrimci yönelişleri belirginleşmiştir.

Öğretmeni Czerny'nin parlak piyano stilini kendi virtüoz kişiliğine dönüştüren Liszt, 1833'de Berlioz'un *Fantastik Senfonisi*'ni piyanoya uyarlayarak "orkestra renkleri ve etkilerini" bu çalgıda ilk kez elde etmiş, bu ilk döneminde 400 dolayında piyano uyarlaması gerçekleştirmiştir. Uyarlamaları arasında ünlü senfoniler (ya da onlardan parçalar), operalar, Lied'ler vardır. Ayrıca, bu yapıtlara bir "yaklaşım" niteliğinde olan parafraz'lar bestelemiştir. Parafrazları "özgür fantazi" özelliğindedir (Örneğin Don Juan ya da Rigoletto üzerine yazdıkları gibi.) Bütün bu yapıtlar (uyarlamalar ve parafrazlar), Liszt'in ilk dönemindeki piyano resitallerinin programını oluşturmuştur. Şu nokta da önemlidir: Liszt özellikle parafrazlarında doğaçlama yönteminden büyük ölçüde yararlanmış, konser deneyimlerinin verdiği cesaretle, yaşanan olayların esinlediği konuları müziğe aktarmıştır.

1848 Yılına kadar olan dönemde Liszt daha çok "piyanist" kimliğiyle ün yaptığı için, Bach, Beethoven, Schubert, Berlioz ve Wagner gibi bestecilerden yaptığı uyarlamalar küçümsenmiş, "besteci" kimliği gölgelenmiştir. Oysa henüz 16 yaşındayken yazdığı yapıtlarda, örneğin 1827'de bestelediği piyano ve yaylı çalgılar için *Malédiction* adlı yapıtında tonal armoninin sınırlarını zorlamış, ikinci dönemindeki araştırmalarının ipuçlarını daha o zamandan hazırlamış gözükmektedir.

Liszt'in 20. yüzyıl müziğine yönelik yapıtlarında kilise makamları, çingene müziği makamları, geleneksel kadans kalıplarına aykırılık gibi öğelerden her iki döneminde de yararlandığı bugün açıklığa kavuşturulmuştur.

Doğaldır ki Liszt'in besteci kişiliği, Weimar'a yerleşmesinden sonra belirginleşmiş, yeni bir soluk ve araştırıcı bir ruhla güç kazanmıştır. Orkestra yapıtlarının büyük çoğunluğu da bu ikinci dönemin ürünleridir. "Senfonik Şiir" (poéme symphonique) gibi, klasik yapılanmanın dışında, yaşamdan alınan konuları işleyen türdeki orkestra yapıtları da yine ikinci dönemin buluşçuluğu kapsamındadır. Senfonik Şiir'lerinin bazıları, daha önce solo piyano için yazdığı yapıtların yeniden gözden geçirilerek orkestra için hazırlanmış biçimleridir.Örneğin, Victor Hugo'nun bir şiiri üzerine 1840'da yazdığı piyano yapıtı *Dağda İşitilen,* 1849'da orkestra için senfonik şiire, 1838'de piyano için yine Hugo'nun bir şiiri üzerine bestelediği *Mazeppa*, daha sonra geliştirilerek 1858'de orkestra yapıtına dönüştürülmüştür. *ÖRNEK 87*'de Mazeppa'nın Allegro bölümünden bir sayfa verilmektedir.(3)

Liszt'in 1848-1861 Weimar dönemi, 1861-1869 Roma dönemi ve 1870-1885 son dönemi yapıtları, çağdaşlarınca yadırganmış, anlaşılamamış, eleştirilmiştir. Oysa bu zaman dilimlerindeki *tonalitenin çözülümü*'ne yönelik araştırıcı-ilerici anlayış, özellikle 20. yüzyılın ortalarında Liszt'in yeniden değerlendirilmesiyle, Schönberg, Berg ve Webern'in yer aldığı *2. Viyana Müzik Okulu*'nu hazırlamıştır. 1951'de Rene Leibowitz, "Tonalitenin Çözümü" adlı araştırmasıyla, Liszt'in 20. yüzyıl müziği üzerindeki etkilerini açıklamıştır. 1911'de Schönberg şöyle demekteydi: "Wagner de dahil olmak üzere hepimiz, Cesar Franck, Richard Strauss, Debussy ve son Rus bestecileri, her şeyimizi ona borçluyuz."(4)

Yüzyıllardan beri "yerleşik bir bilim" olarak geliştirilen tonal armoni'nin yarattığı olanakların 19. yüzyılın son çeyreğinde kendini tüketmeye başlamış olması, doğal olarak ton kavramının ya da tabusunun sorgulanmasını getirmiş, bu sorgula-

(3) Claude Palisca, Norton Anthology of Western Musik, New York 1988, cilt 2, sayfa 240.
(4) Schönberg'den alıntı: Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 128.

ÖRNEK 87

FRANZ LISZT (1811–86)

Etudes d'exécution transcendante: No. 4,

Mazeppa



mada Liszt'in araştırmacı-ilerici kavrayışı önemli rol oynamıştır: "Tonaliteyi çözümünde Liszt, geleneksel kadans kalıbına bağlı kalmaz. Ton geçişleri giderek seyrekleşir. Daha çok, çeşitli tonaliteleri ve ezgileri yan yana sıralar. Onları kromatik, neo-modal, ya da çingene makamları gibi gereçlerle birbirine geçirir. 1850'den sonra müziğe makamların çağdaş anlamda kullanımının ürettiği öğelerin giderek daha fazla sızmasıyla, tonal güvence sarsılır. Yine tonaliteyi sarsma sorunsalında Liszt ve Skryabin, dörtlü akorlar gereciyle çalışmışlardır. Her iki bestecinin *Prometheus* yapıtlarında, dörtlülerin üst üste bindirilmesinden oluşan dörtlü akorlar, birbiriyle akrabadırlar. (Dieter Torkewitz: Liszt'in Erken Dönemindeki Armoni Düşünce Biçimi). Bu geleceğe yönelik araştırmalarda, Liszt'in özellikle org yapıtlarında görülen bu *tutanaksız* tonalitelerin, Debussy ve Ravel gibi izlenimciler üzerindeki önemli etkisi belirtilmektedir. Ancak bilindiği gibi, geleceğe yönelik bir bakış açısı, her zaman geriye bakışı da beraberinde getirmektedir. Liszt'in çağımıza yönelik yapıtlarının nitelikleri incelenirken, Gregoryan Koralleri'ni, kilise makamlarını, özellikle Palestrina ve Bach'ı ne denli iyi tanıdığı ortaya çıkmaktadır. Bu önemli nokta, 1850'den sonraki Liszt yapıtlarına, tonaliteye yabancı *neo-modal* öğelerin sızmasının bir nedenini açıklamaktadır. (...) Serge Gut, Liszt'in müzik dilini irdelerken, 1883-1884 yapıtlarıyla, Debussy, Ravel, Max Reger, Richard Strauss, Bartok ve erken dönem Schönberg'i esinlediğini belirtir. Bu düşünce çizgisine göre Liszt, Klasik Viyana üslubuyla bestelemeye başlamış, izlenimci, dışavurumcu akımlardan sezgisel olarak geçerek, 20. yüzyılın müziğine ışık tutan ilk 19. yüzyıl bestecisi olmuştur."(5)

LİSZT'İN YAPITLARI

Oda müziğine hiç el atmamış olan bestecinin piyano uyarlaması olarak yazdığı yüzlerce yapıtın değeri ve önemi saklı tutulursa, özgün piyano yapıtları şu albümlerde toplanmıştır:(*)

Album d'un Voyageur (Bir Gezginin Albümü), 1835; *Années de Pelerinage* (Gezi Yılları), 1848-1861 yıllarından bir toplam; *Apparitions,* 1835; *Üç Vals ve Kapris* 1840; *Consolations* (Avuntular), 1850; *Grandes Etüdes* (Büyük Etüdler) 1831; *Etudes de Concert* (Konser Etüdleri) 1849; *İki Konser Etüdü* 1849-1863; *Etüdes d'Execution Transcendante* 1854;

Piyano Sonatı, Si minör, 1854.

İki piyano için *Grand Solo de Concert* (Büyük Solo Konser) 1850; La minör *1. Ballad* 1854; Si minör 2. *Ballad* 1854; *Elégie* 1868; *Elégie No.* 2 1870; *Elégie No. 3,* 1871; *Grand Galop Chromatique* (Kromatik Büyük Galop) 1838; *Mazurka brillante* 1851; *Deux Polonaises* (İki Polonez) Mi majör ve Do minör, 1852; *Valse Elégiaque* 1884.

Piyano Konçertoları:

Mi bemol majör *1. Piyano Konçertosu,* 1857; La Majör 2. *Piyano Konçertosu,* 1863.

Piyano ve orkestra için yapıtları (Bu yapıtlar konçerto değildir):

Macar Fantazisi, 1865; *Melédiction* (piyano ve yaylılar için, 1857); *Todentanz* (Ölüm Dansı) 1849; *Beethoven'in Atina Harebeleri Üzerine Fantazi* 1853-1865; *Heksameron* (Bellini'nin *Püritenler* operasındaki bir marş üzerine çeşitlemeler, 1837); *Polacca* (Weber'den orkestralama 1852-1853).

(5) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 128-129.
(*) Liszt yapıtlarına Opus numarası vermemiştir. Yapıtları özgün adlarıyla tanınırlar.

Senfonileri:

Faust Senfonisi 1853-1861.

Dante Senfonisi (final bölümü korolu, 1856).

Senfonik Şiirler:

Dağda İşitilen 1840; *Tasso'nun Ağıtı ve Zaferi* 1849; *Les Préludes* (Prelüdler) 1848-1850. *Orpheus* 1854-1856; *Prometheus* 1850; *Mazeppa* (1838'de yazılan piyano yapıtının 1858'de senfonik Şiir'e dönüştürülmesi); *Festklänge* (Şenlik Sesleri, 1853); *Devrim Senfonisi,* 1857; *Macaristan* 1856; *Hamlet* 1859; *Hunlar'ın Savaşı* 1856; *Die İdeale* (Ülkü, 1859); *Beşikten Mezara* 1883.

LİSZT OKULUNUN TÜRKİYE'YE YANSIMASI

Piyanoda seslendirme sanatına getirdiği buluşlarla bir "okul" yaratmış olan Liszt, çalgıların değişik ses renklerini hem tek başına, hem de orkestra bileşiminde piyanodan elde etmeye yönelen ilk piyanist olmuştur. Gençlik döneminde bile ondan yararlanmak ve ders alabilmek için küçük bir servet yatırmak gerekiyordu. Yüzyılın ikinci yarısında ise Liszt, öğrencilerini dikkatle seçmiş ve kurduğu okulun yeni kuşaklarca sürdürülmesine önem vermiştir. Öğrencileri arasında A. Siloti (1863-1945), M. Rosenthal (1862-1946), E. d'Albert (1864-1932), Ferrucio Busoni (1866-1924), H.v. Bülow (1830-1894) ve H. Hegyei vardır.

Görüldüğü gibi, bu piyanistler 1860'lı yıllardan sonra Liszt'in öğrencisi olmuşlardır. Bunlar arasında adını andığımız H. Hegyei, Liszt piyano okulunu ülkemize taşıyan değerli bir öğretmendir:

H. Hegyei (1863-1926), Budapeşte Müzik Akademisi'ni bitirdikten sonra, 1882'de Liszt'den piyano dersleri almaya başlamış ve bu çalışmasını 1885'e kadar sürdürmüştür. 1887'de Türkiye'deki Macar dostlarının daveti üzerine konserler vermek üzere İstanbul'a gelmiş ve bir daha dönmeyerek ülkemizde 39 yıl piyano öğretmenliği yapmıştır. Bu süreç içinde Hegyei, Muzikai Hümayun'da, Türkocağı'nda ve Darülelhan'da (ilk konservatuvarımız) dersler vererek çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Daha sonra Milli Eğitim Bakanlığı'nın özel izniyle İstanbul Konservatuvarında piyano ve armoni öğretmeni olarak çalışmıştır. 9 Mayıs 1903'de Fransa hükümeti tarafından Officier de l'Academie nişanıyla ödüllendirilmiştir.

"Çeşitli bestelerinin yanı sıra, bir de piyano konçertosu yazmış olan Hegyei öldükten sonra, yerini öğrencisi ve aynı zamanda eşi olan Geza Hegyei almış, Liszt piyano okulunun sürdürülmesine katkıda bulunmuştur."(6)

Değerli piyanistimiz Mithat Fenmen (1916-1982), H. Hegyei hakkında bilgi verirken, aşağıdaki dipnotu eklemiştir. Sanıyoruz, Liszt'in öğrencisi olan bu değerli piyanist üzerine başka bilgileri içeren belgeler pek bulunmamaktadır:

"Franz Liszt, Milli Macar Müzik Akademisi'nin başkanlığını 1875'den başlayarak ele aldığı için, Hegyei'ye öğretmenliği, öğretimde tecrübeli yıllarına rastlamıştı. Liszt o yıllarda bir yığın öğrencisi beraberinde olduğu halde Weimar, Viyana, Bayreuth ve başka kentler arasında mevsim mevsim dolaşıyor, aralarda da Peşte'de oturuyordu. Hegyei hukuk öğrenimine başladığı halde, bir yandan da ailesinden gizli olarak Müzik Akademisi'nin piyano sınıfına devam etmekteydi. Akademiyi bitirince, okulun salonunda Liszt ile birlikte, Liszt'in 1. Piyano Konçertosu'nu iki piyanoda çaldılar. Gazeteler bu olayı parlak yazılarla karşılayınca ailesi Hegyei adından me-

(6) Koral Çalgan, a.g.y. sayfa 36.

raka düşmüş, meseleyi kendisinden sormuşlardı. O da çekinerek adı geçen gencin kendisi olduğunu açıklamıştır. İşte ancak bundan sonra Liszt'ten serbestçe dersler almaya başlayabilmişti.(7)

WAGNER

Opera izleyicisinin beğeni ve alışkanlıklarını umursamayan, felsefe ve politikanın bir ucundan öteki ucuna kolayca savrulan, ancak opera sanatına yeni bir öz kazandıran, armoni biliminde yeni bir aşamayı temsil eden Richard Wagner (1813-1883), çocukluk ve ilk gençlik yılları boyunca bir müziksever ya da amatör bir müzik tutkunu olarak kalmış, genelde edebiyatla ilgilenmiştir.

Opera dışındaki çeşitlerde pek az yapıt bestelemiş olan Wagner, (Schumann bunu bestecinin yeteneksizliğine verir), ilk ciddi müzik çalışmasına, doğduğu kent olan Leipzig'de Theodor Weinlig ile başlamış (1831) ve aynı yıl Op. 1 Piyano Sonatı ile Op. 2 piyanoda dört el için bir Polonaise bestelemiştir. Bu yapıtlar bestecinin kalıcı olmayan ilk denemeleridir. 1832'de Do Majör *Konser Uvertürü* ile aynı tonda bir *senfoni* besteleyen Wagner, sözlerini kendisinin yazdığı *Düğün* adlı operasını tamamlayamamış, 1833'de Würzburg Operası'na koro yönetmeni olarak girmiştir.

Bestecinin 1833-1839 yılları arasında, Almanya'daki kasaba operalarında koro ya da orkestra yönetmenliği yapmış olması,opera kulisini tanımasına yardım etmiştir: Würzburg'dan sonra Magdeburg'da (1834), Königsberg'de (1836), Riga'da (1837) orkestra yönettiği yıllarda, bir tiyatro oyuncusu olan ilk eşi Minna Planer ile evlenmiş (1836), iki perdelik komik opera *Aşk Yasağı* ve opera besteciliğinin başlangıcı sayılan *Rienzi* adlı yapıtları yazmıştır. Rienzi, aşırı ve göstermelik yönleriyle tipik bir "grand opera" özelliğindedir.

Riga kasabasındaki operayla sözleşmesi biten Wagner, Meyerbeer'in Paris Operası'ndaki başarılarına özenerek ve özellikle Riga'daki alacaklılarından kurtulmak amacıyla deniz yoluyla Fransa'ya gelmiş, Paris'te yazdığı *Uçan Hollandalı* adlı romantik operasını sahneletememiştir. Bu yapıt Dresden'de temsil edilmiştir. Paris'te parasal zorluklar içinde yaşayan besteci, kopistlik ve sıradan armonileme işleri gibi az para getiren bestecilik dışı çalışmalar yapmak zorunda kalarak, bu kentte aldığı borçlarını ödeyemediği için kısa bir süre hapis yattıktan sonra 1842'de Almanya'ya dönmüştür.

Rienzi'nin Almanya'da Dresden Operası tarafından kabul edilmesi ve 1842 yılının sonlarında sahnelenmesi ile Wagner'in talihi açılmış, bu yapıt büyük başarı kazanarak *Uçan Hollandalı* operasının temsiline olanak hazırlamıştır. *Uçan Hollandalı*'nın 1843'deki başarısından sonra Wagner, Dresden'deki Saksonya Krallık Sarayı müzik yönetmenliğine getirilmiştir. Bu görevde altı yıl kalan besteci, Gluck, Mozart, Beethoven ve Weber'in operalarını sahneletmiş, Dresden Korosu için *Havarilerin Aşk Yemeği* adlı koro müziğinin yanı sıra, *Tanhäuser* operasını yazmıştır. Tanhäuser'in Dresden'de 1845'de sahnelenmesinden sonra *Lohengrin* adlı operayı yazmaya koyulmuş, ancak bu yapıtın Dresden'de sahnelenmesi gerçekleşememiştir.

1848'de Almanya'daki devrim hareketinden etkilenen Wagner, "Anavatan Demeği" adlı sol bir kuruluşa üye olmuş, başkaldırı eylemlerine katıldığı için hakkında çıkartılan tutuklama kararından kurtulmak amacıyla önce Weimar'a kaçmış ve Liszt'in yardımıyla İsviçre'ye sığınmıştır.

(7) Mithat Fenmen, Piyanistin Kitabı, Ankara 1947, sayfa 151.

İsviçre'nin Zürih kentine karısı Minna ile yerleşen Wagner, 1849-1858 yılları arasında bu kentte oturarak beste çalışmalarının yanı sıra, sanat yazılarına eğilmiştir. Bu iddialı ve her biri uzun makale niteliğinde olan kuramsal çalışmaların adları şöyledir: *Sanat ve Başkaldırma* (1849), *Geleceğin Sanat Yaratıcısı* (1850), *Sanat ve İklim* (1850), *Opera ve Dram* (1851).

"Geleceğin Sanat Yaratıcısı" adlı çalışmasında ileri sürdüğü görüşler dolayısıyla, makalenin adından yola çıkılarak sonraları Wagner ve Liszt'le "geleceğin müzikçileri" diye alaycı bir dil kullanılmıştır, ancak her iki besteci de bu nitelemeyi onur sayarak kabullenmişlerdir.

1850'de operalarını sahneletmek umuduyla Paris'e giden besteci, önerilerini kabul ettirememiştir. Burada yaşadığı bir gönül bağı yüzünden sevgilisiyle Fransa'nın Bourdeaux kentine gitmiş, ancak bu ilişkiyi sürdürmeyerek Zürih'e, karısı Minna'nın yanına dönmüştür.

Zürihte Otto Wesendonk adlı zengin bir tüccarla tanışan Wagner, bu kez onun karısı Mathilde'ye gönlünü kaptırmış, bu ilişki, Minna'nın kocasını terkedip Almanya'ya dönmesi sonucunu getirmiştir. Minna ile Wagner'in Wesendonk'ların malikanesi içinde bulunan ve Asyl adını verdikleri küçük bir köşkte oturuyor olması, olayları alevlendirmiştir.

Bu arada Wagner, İsviçre'ye kaçmasına neden olan sol görüşlerinden dönmüş, Schopenhauer'e yakınlık duymaya başlamıştır. Bu yıllarda *Ren Altını* (1954), *Welküre* (1856) ve *Tristan ile Isolde*'yi (1857) yazmıştır. *ÖRNEK 88* (8)

Görüşlerini değiştirmesi dolayısıyla Almanya'da Wagner için 1860'da af çıkartılmıştır. 1861'de ise Fransa'da III. Napolyon'un emriyle *Tanhäuser* operası sahnelenmiş, aynı yıl, *Lohengrin* Viyana'da temsil edilmiştir. 1864'de Bavyera Kralı II. Ludwig, Wagner'e tüm tasarılarının gerçekleşeceği umudunu vererek besteciyi Münih'e çağırmıştır.

Bu sırada Wagner, Liszt'in kızı Cosima ile gelişen aşk ilişkisi dolayısıyla bunalım içindeydi. Cosima'nın kocası Hans von Bülow, Wagner'in operalarını yöneten ünlü bir müzikçiydi. "Cosima'nın Wagner'den ilk çocuğu olan İsolde 10 Nisan 1865 günü doğduktan tam iki ay sonra, 10 Haziran günü, hiç bir şeyden kuşkulanmayan Bülow, *Tristan*'ın ilk temsilini yönetmiştir."(9)

Bestecinin karmaşık ilişkileri yüzünden Münih'te kalamayacağı anlaşılınca Bavyera Kralı II. Ludwig(*) Wagner'e kenti terketmesini söylemiş, bunun üzerine Wagner ve Cosima İsviçre'ye yerleşmişlerdir. Oysa operaları Münih'te sahnelenmiş, 1868'de *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları,* 1869'da *Ren Altını* başarıyla temsil edilmiştir.

1870'de Cosima ile Bülow'un boşanması gerçekleşince, Wagner Cosima'yla evlenmiştir.

Wagner'in, kendi sanatçı kişiliği çevresinde öngördüğü düşünsel ve müziksel hareket, özellikle Almanya'da "Wagner Dernekleri"nin kurulmasıydı. "Kendisine yardım eden besteciye tanrı da yardım eder diye bir söz vardır. Wagner, kendi reklamını yapma yolunda kazandığı başarıda tanrının da yardımını görmüştür."(10) İlk

(8) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 95.
(9) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 209.
(*) Kral II. Ludwig'in ruhsal sağlığı bozuktur. Kır gezintilerini sever, papatyayı kırmaz, ama insanları kolayca kırardı.
(10) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, 4. Basım, İstanbul 1991, sayfa 95.

ÖRNEK 88

RICHARD WAGNER (1813–83)

Tristan und Isolde (1856–59): Act I, Scene 5 (excerpt)



Wagner Derneği, Mannheim'da kurulmuştur (1871). Uzun yıllardan beri düşlediği "Wagner yapıtları"nın sahneleneceği bir operaevine kavuşma planları ise, 1872'de gerçekleşmiştir: Bayreuth kent yönetimi, böyle bir operaevi için ona yer önermiş, bu operaevinin yapımı için, dünyanın birçok yerinde kurulmuş olan "Wagner Dernekleri" harekete geçerek bağışlar toplamıştır. Yapılan bağışların yüklüce olanları arasında Bavyera Kralı II. Ludwig, Avusturya İmparatoru I. Wilhelm, Osmanlı padişahı ve Mısır Hıdivi vardır.

1876 Yılının Ağustos ayında Bayreuth'ta ilk *Wagner Şenliği* düzenlenerek üç oyundan oluşan *Nibelungen Yüzüğü*'nün tamamı bu şenlikte üç kez sahnelenmiştir.

Bestecinin son operası *Parsifal* 1882'de tamamlanmıştır. Bu yapıtın Münih'te sahnelenmesinden sonra, aynı yılın sonunda Wagner'in sağlığı bozulduğu için, 1883 kış aylarını Venedik'te geçirmiştir. Ancak, kalp yetmezliğinden 13 Şubat 1883 günü ölmüştür.

Bayreuth'ta düzenlenen Wagner Şenlikleri, Cosima Wagner (1837-1930), oğlu Siegfried Wagner (1869-1930) ve torunları tarafından sürdürülmüş, daha sonra kent yönetimince düzenlenmiştir.

WAGNER'İN OPERA KAVRAYIŞI

Wagner'i besteci olarak tanımak için, onun sıkça değişen dünya görüşlerini değil, gelişen sanatsal kavrayışını değerlendirmek gerekir.

Richard Wagner, tam bir kültür adamıydı. Edebiyatın ve onun özelindeki şiirin, plastik sanatların, felsefenin ve müziğin sorunlarına yetkinlikle eğilmiş, kendi çağında bu dalların nasıl bir senteze ulaşacağı ve gelişim yollarının neler olabileceği üzerinde durmuştu. Bu yönüyle Wagner salt bir müzikçi değil, bir "sanat kuramcısı"dır; ve kuramlarıyla opera eserleri arasında sıkı bağlar vardır.

Sanatının yöntemlerini ve yapılanmasını öylesine bilinçle savunmuştur ki, "esin yavanlığı ve yoksulluğunu, felsefenin ve bilgisinin zenginliğiyle örtmeye çalışan bir kuramcı" olarak değerlendirilmiştir. Gerçekten de Wagner, bağıran, abartılı bir sanatçı kişiliği temsil eder. Müziği de öyledir. Ama özgündür. Opera alanındaki kavrayışı, bu sanata yenilikler getirmiştir:

Grand opera'ya özenen ilk yapıtı *Rienza*'dan sonra yazdığı *Uçan Hollandalı, Tannhäuser* ve *Lohengrin,* bestecinin romantik eğilimlerini sergilemekle birlikte, canlandırılan kişiler, giderek daha belirgin, ruhsal yapıları daha açık ve güçlü kahramanlardır. Tannhäuser'in müziğinde sentetik birlik (Unité synthetique) daha gelişkindir. Bu yapıtlarda Wagner'in sanatçı kimliği kendini göstermeye başlamıştır. Tannhäuser'de müzik, dramı adım adım izlemesine karşın, genelde aryalara, düo'lara, korolu yükselişlere yer veren "İtalyan deyişi"nden bütünüyle kopmuş değildir.

Lohengrin, dönemin acıklı halini, ileri ve seçkin kişiliklerle bilinçsiz halk yığınlarının anlaşmazlığını dile getirir. Aslında bu betimleme, "anlayışsız ve yeniliklere kapalı insanlar"ın arasında tek başına kalmış olan Wagner'i temsil eder: Wagner yalnızdır ve yalnızlık ona acı vermektedir.

Oysa yalnızlık, Wagner'in kendi seçimidir: Yapıtları karşıtlığın simgesidir; çağının opera izleyicisine, müzikçilerine, düşünürlerine, dahası alışkanlık ve beğenisine karşı çıkan kavrayışın ürünleridir. Bu karşıtlığı bilerek geliştirmiştir Wagner. Denebilir ki, özgünlüğü ve ayrıcalığı buradan kaynaklanmaktadır.

Wagner'in üslubu söz konusu olduğunda, hemen ardından şu kavramlar gelir: "Tüm sanatların bireşimi", "Leit-motif", "sonsuz ezgi", "Wagner armonileri"...

Bu kavramlar üzerinde kısaca duralım:

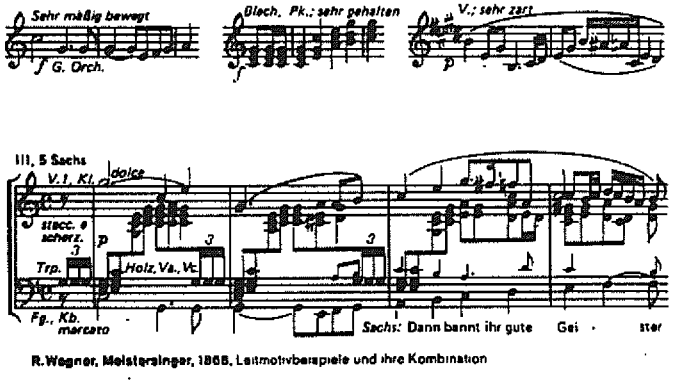
"Tüm sanatların bireşimi" (Gesamtkunstwerk), bestecinin operadan beklediği görevi açıklar: Tiyatro, edebiyat ya da şiir, plastik sanatlar ve müzik, opera sanatında birbirinden kopuk öğeler değil, birbiriyle kaynaşmış, ya da kaynaşması gereken temel öğelerdir. Besteciye göre müzik, ritmini danstan, ezgisini de şiirden almıştır. Müzik tek başına "boş bir armoni"den başka bir şey değildir. Öte yandan şiir de tek başına kaldığında, duygulara değil, düşünceye ve akla hitabeder. Operada o güne değin yapılmakta olan, bu sanat dallarını birbirinden kopuk biçimde ele almaktır. Doğrusu ise, bu sanatsal öğelerin bireşimiyle gerçek dramsal müziğe ulaşmaktır.

Nedir *dram müziği?* Wagner'e göre "şairle bestecinin yaratıcılıklarının kesişme noktasıdır."

"Leit-motif", operada canlandırılması gereken temel öğelerin müzik diliyle verilmiş kimliği'dir. Tema dışında kalmasına karşın, dramın akışına gerektiği yerde soluk getiren, genel izlenimi pekiştiren müziksel desteklerdir. Leit-motif'ler, "dramatik bir durumun, olayın, bir karakter çizgisinin ya da düşünce öğesinin müziksel simgeleridir. Leit-motiflerin adlandırılması, kesin kurallara ve önceden verilmiş kararlara bağımlı değildir. Ne var ki, bu adlandırmalar ya da müziksel yönergelerle, bir nesnenin, bir düşüncenin uzun uzun anlatılması güçlüğü, tek bir müziksel sözcükle aşılmaktadır."(11)

Aşağıdaki örnekte Wagner'in *Usta Şarkıcı* operasından (1868) Leit-motif örnekleri ve bileşimleri verilmektedir.(12)

Usta şarkıcı motifi, *Şenlik* motifi, *Aşk* motifi:



R.Wagner, Meistersinger, 1868, Leitmotivbeispiele und ihre Kombination

"Sonsuz ezgi", kapalı bir biçim olan *arya*'lara, İtalyan üslubunda bağımsız bir "şarkı" niteliğine yaklaşan ve dolayısıyla dramın bütününden kopuk bulunan arya'lara karşıt bir ezgi anlayışıdır. Bitmeyen, sonsuz bir ezgiyi, oyunun akışına, operanın kahramanlarına, ya da onların düşünce ve davranışlarına uyarak sürdür-

(11) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 165.
(12) dtv-Atlas zur Musik, 6. basım, Münih 1991, cilt 2, sayfa 452.

mektir. *"Sonsuz ezgi"*, bütünselliği ve sürekliliği öngörmesine karşın, uzayıp giden ve gerçekten "bitmeyen" melodik maratonuyla etkisini giderek yitirir ve kendini tüketmeye başlar. Düşünce olarak anlamlıdır "sonuz ezgi", oysa müziksel diriliği yitirebileceğini Wagner pek göz önünde tutmamıştır.

Richard Wagner'in en önemli yaratıcılığı olan *"Wagner armonisi"* ile "önce tonalite bağlarının koparılması, sonra da dizisel müziğe yol açan kromatizm (tonal düzende yarım seslerin geçici olarak değil de, tonalite duygusunu yitirecek gibisinden kullanılması)"(13) anlaşılmalıdır. Bestecinin *Tristan ve İsolde* operasında belirgin biçimde gözlenen bu yeni kavrayış, "ezgiyi ve armoniyi o çağda pek bilinmeyen bir kromatikliğin son kertesine çıkarmıştır. Tristan ile İsolde, romantik armoni gelişiminin son ucudur artık. Bundan sonra *izlenimciler* elinde armoninin parçalanması başlar."(14) Ancak düğüm, Wagner armonisindedir. Kromatizm düğümünün geçmişe dönük uzantısı Gesualdo'da, geleceğe dönük olanı ise Schönberg'tedir. Sonuç olarak okurlarımızın "Wagner armonisi" ile tonal dizgeden atonaliteye geçildiğini dikkatle not etmesi gerekir: "Böylelikle tonalite bir çözülüm sürecine girer. Bu süreçte Liszt, en yüksek dozajdaki kromatizmle, bağımsız disonanslarla, modlar ve tam ses gamlarıyla, yükseltilmiş aralıklar ve akorlarda tonaliteyi tutanaksız hale getirir. Liszt'in aralık motifciklerinden hemen sonra Wagner, özellikle Tristan ve İsolde yapıtında, Leit-motiflerin bileşiminden oluşan sonsuz ezgileriyle bilinen anlamdaki ezgiyi ortadan kaldırır. Tristan ve İsolde'nin etkileri, tutanaksız tonalitelerin süreci, Mahler'in ilk senfonilerinde ve Schönberg'in ilk yapıtlarında da sezilir. Tonalitenin büsbütün kırılması ve zor bileşimlerin içinde ton dışı (atonal) müziğin yazılması, ilk kez 1908'de Schönberg'in op.11 Piyano Parçaları'nda görülür."(*)

Bestecinin başka bir önemli özelliğini de son olarak belirtelim: Wagner, ses gücünü artırmak amacıyla orkestraya bazı yeni bakır üflemeli çalgılar sokmuştur. *Niebelungen Yüzüğü*'nde yer alan ve *Wagner-tuba* olarak tanınan çalgının yanı sıra, *bas-trompet* ile *kontrbas-trombon* da vardır.

Wagner'in çağdaşları olan Alman opera bestecilerinin başlıca yapıtları şunlardır: Peter Cornelius / *Bağdat Berberi* (1858), Wilhelm Kienzi / *Evangelimann* (1895), *Engelbert Humperdinck* / Hansel ile Gretel (Masalsı opera, 1893).

WAGNER'İN YAPITLARI

Gençlik dönemi denemelerinden sayılan iki sonat ve altı kısa parçadan oluşan piyano yapıtlarının belgesel niteliği vardır.

Wagner'in 26 Lied'i arasında, İsviçre'de Mathilde Wesendonk'a aşık olduğu 1857-1858 yıllarında Mathilde için yazdığı beş şiir üzerine besteledikleri ünlüdür. Koro için yazdığı 8 yapıtın başlıcaları şunlardır: *Havarilerin Aşk Yemeği* (erkek korosu ve orkestra için, 1843); *Weihegruss* (eşliksiz erkek korosu için, 1843); *Weber'in Mezarı Başında* (eşliksiz erkek korosu için, 1844).

Orkestra yapıtları günümüzde pek seslendirilmez. Bu alandaki yapıtları arasında uvertürler ve Cosima'nın doğum günü dolayısıyla yazdığı *Sigfried Idyll* bulunmaktadır. Uvertürlerinin bir kısmının partisyonu kayıptır, bazıları ise yayınlanmamıştır.

(13) İlhan Mimaroğlu a.g.y. sayfa 96.
(14) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Çev. İlhan Usmanbaş, MEB Basımevi, İstanbul, sayfa 227.
(*) Kesik alıntılardan oluşturulan açıklamalar için bkz: L. Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 16.

Operalar:

Rienzi (1838-1840); *Uçan Hollandalı* (1841); *Tannhäuser* (1843-1845); *Lohengrin* (1846-1848); *Tristan ile İsolde* (1857-1859); *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları* (1862-1867); *Niebelunglar Yüzüğü* (Ren Altını, Walküre, Siegfried ve Tanrıların Sonu adlı operalardan oluşan tetroloji, besteleniş tarihleri sırasıyla şöyledir: *Ren Altını* 1853-1854; *Walküre* 1854-1856; *Siegfried* 1856-1871; *Tanrıların Sonu* 1869-1874).

Son operası *Parsifal* 1877-1882 yılları arasında bestelenmiştir.

VERDİ

"Şarkı tek başına gerçeği yansıtmaz; ama şarkının varlığı, dramın malzemesi olarak insan'ın varlığını kanıtlar" diyen ve bu anlayışıyla Wagner'in en güçlü seçeneği olarak gözüken, 19. yüzyılın İtalya'daki büyük opera bestecisi Giuseppo Verdi (1813-1901), Wagner'le aynı yıl doğmuştur. Wagner gibi onun da opera dışındaki yapıtları azdır.

Verdi, kuzey İtalya'da Parma yakınlarındaki bir köyde dünyaya gelmiştir. Babası Busseto kasabasında otel işletiyordu. Ailede müzikçi bulunmadığı halde Verdi, küçük yaşta müziğe olağanüstü düşkünlük göstermiş ve Busseto kasabasındaki Filarmoni Derneği'nin başkanı Barezzi'den Latince ve müzik dersleri almaya başlamıştır. Piyanoda kısa sürede ilerleyen Verdi, ilk öğretmeninin ve kasabadaki ileri gelenlerin desteğiyle Milano Konservatuvarı'na gönderilmiştir. Giriş sınavını kazanamayınca, Scala Operası'nın orkestra şefi Lavigna'dan dersler almıştır. Dört yıl süren bu çalışmalar sonunda, Verdi bazı küçük parçalar, şarkılar, ya da aryalar bestelemiştir.

1836'da Busseto kasabasına dönen besteci, buranın orkestrasını yönetmiş, çevresinde sevilen bir müzikçi olmuştur.

Milano'daki orkestra şefi Lavigna, Haydn'ın *Yaratılış* oratoryosunu seslendireceği sırada, koroyu yetersiz bulduğu için öğrencisi Verdi'den yardım istemiş, konserin başarılı geçmesi üzerine Filarmoni Derneği genç besteciye bir opera ısmarlamıştır.

Bu sırada ilk öğretmeni Barezzi'nin kızıyla evlenen (1838) Verdi, ilk operası *Omerto*'yu 1839'da tamamlamıştır. İlgi görmeyen bu yapıtttan sonra, *Bir Günlüğüne Krallık* adlı operası Milano'daki La Scala'da sahnelenmiş, ancak o da pek yankı uyandırmamıştır.

Filarmoni Derneği'nin iki yeni opera sipariş etmesi üzerine, opera müdürü gişe kaygularıyla Verdi'den bir "komik opera" yazmasını istemiştir. Bestecinin bu konuda hiç hazırlığı olmadığı gibi, o sırada hasta bulunan iki küçük çocuğu ölmüştü. Bunun üzerine opera müdürü Verdi'ye Nabucco'nun sözlerini vermiş ve bu operaya çalışmasını istemiştir.

Nabucco'nun konusu, özünde "zulme başkaldırış"tı. Verdi, ülkesinin içinde bulunduğu durumla bu konu arasında benzerlikler olduğunu düşünerek çalışmış ve 1842'de Milano Scala'da yapıtın sahnelenmesi İtalya'da bir olay yaratmış, Verdi bir anda ünlü bir besteci konumuna gelmiştir.

Çocuklarının acısına dayanamayıp ölen karısının üzüntüsüyle kendini operalara adayan besteci, konularını Victor Hugo, Schiller ve Shakespeare'den aldığı *Ernani, Jeanne d'Arc* ve *Makbet* adlı yapıtları yazmış, Floransa'da sahnelenen Makbet'in ilk temsilinde sahneye 30 kez çağrılmıştır.

Yapıtlarındaki ulusalcı ve bağımsızlıktan yana tutumuyla Verdi, *Maestro della revoluzione* (Devrimin Müzik Ustası) olarak ün yapmış, adı yurtsever İtalyanların simgesi olmuştur: VERDİ = *Vittorio Emanuele Re d'Italia.*

1848'de Paris ve Londra'ya giden besteci, bu ülkelerde operanın gelişimi üzerine bilgisini arttırmış, aynı yıl Busseto kasabası yakınında bir çiftlik satın alarak soprano Giuseppina Strepponi ile evlenmiştir.

Yüzyılın ikinci yarısında (1850'den başlayarak) Verdi'nin opera anlayışı olgunlaşmış, *Rigoletto, İl Travatore* ve *La Traviata* adlı yapıtlarıyla yeni bir kimlik kazanmıştır: Önce bir "karakter dram", sonra "şarkı operası" ve bu ikisinin bireşimi olan "gerçekçi opera".

Rigoletto bir kambur ile kızının acıklı öyküsüdür (konu Victor Hugo'dan). İl Travatore, *ÖRNEK 89* (15) Lope de Vega'nın bir oyunundan uyarlanmıştır. La Traviata ise Alexander Dumas-Fils'in ünlü La Dame aux Camelias'sından alınmıştır. Bir yaşam kadınının aslında dürüst ama acıklı serüvenini sergileyen bu opera, gerçek yaşamdan sahneye aktarılmış konuları veren ilk yapıtlardandır.

Verdi 1850 sonrası yapıtlarında, operanın sözlerini (daima şiirle örülüdür bu sözler), müziğin yardımcısı olarak değerlendirmiştir. Rossini dönemi İtalyan operası anlayışından, yapıştırma gibi duran arya'lardan, düet'lerden, korolardan arınmıştır. Sahneler salt müzikle bağlantılı duruma gelmiştir. Orkestra, renklerle dolu büyük bir eşlikçi konumundadır artık. Başkarakterlerin (solistlerin) koro ve orkestra eşliğinde, temsilin dramatik en yüksek noktasında oluşturduğu toplu sahneler, müziksel açıdan Verdi'yi romantizmin ileri çağına götürmüştür. Bu anlayış, Wagner akımının karşıtıdır. Zaten Verdi, "Almancılığın" (Germanismo) İtalyan müziği için tehlikeli olduğunu belirtmiştir. Verdi'nin opera kavrayışı, ezgisel ve tınısal yoldan gelişmiştir. Grand Opera'nın korolu kitlesel sahnelerine karşıdır. Solistlerin, koronun ve orkestranın dengesine önem vermiştir.

Süveyş Kanalı'nın açılışı dolayısıyla bestelediği ve Mısır'da geçen bir olayı canlandıran *Aida* (1871), konusu Sahakespeare'den alınan ve sözlerini Arrigo Boito'nun yazdığı *Otello* (1887) ve yine Shakespeare'den *Falstaff* (1893), Verdi'nin son dönem yapıtlarıdır. Özellikle son iki yapıt, Verdi'den sonraki "gerçekçi" kuşağın opera anlayışına yol açmıştır.

Bestecinin opera dışındaki iki değerli yapıtı, derinden üzüldüğü iki ölüm olayı üzerine yazılmıştır: Yakın dostu Manzoni'nin ölümü dolayısıyla bestelediği *Requiem*'in ilk seslendirilişi, 1874'de Milano Katedrali'nde gerçekleşmiştir. Eşi Giuseppina'nın 1897'de ölümü üzerine bestelediği *Quattro pezzi sacri* ilkin 1898'de seslendirilmiştir.

VERDİ'NİN MÜZİĞİ

Verdi'nin opera besteciliğindeki üstün yeri, 1840'lı yıllardan başlayarak yazdığı yapıtlarındaki sürükleyici müzikte kendini gösterir. Bu müzik, renkli bir orkestralamanın desteğinde yalın bir çizgiyi izler. Örneğin, 1867'de bestelediği *Don Carlos* operasının 3. perdesinde yer alan Philipp'in monoloğunu (kendi kendine konuşmasını) yansıtan "O beni hiç sevmedi..." şarkısı şu yalınlıktadır:

(15) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 531.

ÖRNEK 89

VERDI, Il Trovatore





G. Verdi, Don Carlos, 1867, III. Akt, Philipps Monolog »Sie hat mich nie geliebt«

Bu yalınlık, aslında "sıradan olma"nın karşıtıdır; derinliği veren "güven"den kaynaklanmaktadır. Onun için de halkla bütünleşen ilk operası olan *Nabucco*'da Yahudi'lerin söylediği "kurtuluş"u simgeleyen koro müziği, o gün bugündür İtalyan'ların ulusal şarkısı gibi benimsenmiştir. Doğaldır ki, Nabucco'daki "kurtuluş" haykırışlarını simgeleyen müzik, özellikle Verdi'nin yaşadığı bölgenin Avusturya'dan "kurtuluşu"na bir paralel çizmekte ve bu yüzden halkın "ulusal bağımsızlık" duygularıyla örtüşmektedir. Yine de Verdi'nin büyüklüğünü sadelikte aramak gerekir.

Wagner'le karşılaştırıldığı zaman şu yargıya varılabilir: "Wagner'in büyüklüğünde, herkese karşı olan bir kişilik, Verdi'nin büyüklüğünde ise, herkesle beraber bir kişilik görülmektedir."(16)

Bu karşılaştırma sürdürülecek olursa, her ikisi de müziğini kendince kabul ettirmek istemiştir: Verdi'nin halkına sunduğu müzik kendiliğinden benimsenmiş, Wagner ise kendini empoze ederek onaylatmaya çalışmıştır. Gerçi Wagner'in müziği "zor"dur, ama Verdi'nin tüm insanlığı kavrayan müziğini yaratmak acaba kolay mıdır?

Öte yandan şu nokta düşünülebilir: Verdi, müziğe aşama getiren bir akım yaratmamıştır; Wagner ise, içinde bulunduğu olumsuz koşullara karşın, müziği "daha ötelere" götürmüştür. Doğrudur, ancak, müzikte evrenselliğe ulaşmanın salt koşulunun "aşama"yı temsil etmek olmadığı gerçeği de böylece ortaya çıkar. Ayrıca, İtalyan müziği açısından, Verdi'nin Rossini aşamasını "ötelere" götürmediği de söylenemez.

Sonuç olarak, her halde şöyle düşünmek doğru olacaktır: Wagner ve Verdi, ayrı müzik dünyasının insanlarıydı. İkisi de kendi yollarında gelişip evrenselliğe ulaşmışlardır:

"Günümüzde Verdi'yi Wagner'in karşısında değerlendirirken ilgi çekici bir nokta ortaya çıkmaktadır: İlk bakışta Verdi'yi Wagner'e karşı harcamak kolaydır. Ancak daha kesin bir değerlendirmede, yorum konusunda ne denli büyük güçlüklerle karşılaşıldığı görülmektedir. Bugün için ne Verdi'yi, ne de Wagner'i gerçekten doğru olarak yorumlayan sanatçı şarkıcıyı bulmak çok zordur. Hatta belki de Wagner'in dramatik ve müziksel mekanizmasının daha bilimsel oluşu, belki de onu bugün daha kolay anlaşılır kılabilmektedir. Buna karşı Verdi'nin müziği, daha basit ve sade gibi görünse de, gerçek müzik ve yorumlamanın incelikleri açısından bakılınca, büyük zorluklar ortaya çıkar. Rigoletto'nun ses dördülleri, aynen *Usta Şarkıcılar*'ın beşli ses grupları kadar iddialıdır. Verdi, kolay anlaşılır bir besteci olarak nitelendirildiğinde, akla hemen *Traviata, Rigoletto* ve *Aida* operaları gelir. Ama Makbet'in zorluğu düşünülmez. Verdi'nin hiç de kolay anlaşılmayan operaları vardır. Bu bakımdan o da çelişkilidir. Makbet operasını ne İtalyan, ne de Alman dinleyici hiç bir zaman gerçekten anlayamamıştır. Oysa Makbet kesinlikle zayıf ya da kötü bir yapıt değildir.

(16) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 159.

Wagner de, Verdi de, çok açık ve kesin çizgiler içindeki besteciler değillerdir. Bununla beraber, bu denli birbirlerine aykırı ve bu denli kesin kararlı iki değerli besteciye rastlamak da çok enderdir."(17)

Verdi'nin yapıtları, sahnelenme sırasına göre şöyledir:

Oberto, 1839 Milano; *Un giorno di regno* (Bir Günlük Krallık) 1840 Milano; *Nabucco* 1842 Milano; *I Lombardi* (Lombardiyalılar Haçlı Seferinde) 1843 Milano; *Ernani,* 1844 Venedik; *I due Foscari* (İki Foscari), 1844 Roma; *Giovanna d'Arca* (Jan Dark) 1845 Milano; *Alzira* 1845 Napoli; *Attila,* 1845 Venedik; *Makbet,* 1847 Floransa, gözden geçirilmiş biçimiyle 2. sahneleniş 1865 Paris; *I Masnadieri* (Haydutlar) 1847 Londra; *Jerusalem* (Kudüs) 1847 Paris; *Il Corsaro* (Korsan) 1848 Trieste; *La battaglia di Legnano* (Legnano Savaşı) 1849 Roma; *Luisa Miller* 1849 Napoli; *Stifelio* 1850 Trieste; *Rigoletto,* 1851 Venedik; *Il Travatore* 1853 Roma; *La Traviata,* 1853 Venedik; *Les Vepres siciliennes,* 1855 Paris; *Simone Boccanegra* 1857 ve 1881 Venedik; *Un ballo in maschera* (Maskeli Balo) 1859 Roma; *La forza destino* (Kaderin Gücü) 1862 ve 1869 Petersburg; *Don Carlos,* 1876 ve 1884 Paris; *Aida,* 1871 Kahire; *Otello,* 1887 Milano; *Falstaff* 1893 Milano.

Verdi'nin son iki operası Otello ve Falstaff'ı Shakespeare'den opera libretto'suna (opera metnine, opera sözlerine) uyarlayan Arrigo Boito (1842-1918), sadece değerli bir söz yazarı değil, iyi bir şair ve besteciydi. *Mefistole* ve *Neron* adlı yapıtları başarı kazanmıştır. Bu operaların sözleri ve müziği Boito'nundur. 1868'de Milano'da La Scala operaevinde sahnelenen Mefistole'nin konusu Goethe'nin Faust'undan alınmadır. Faust'tan operaya yapılan uyarlamaları gerçekleştiren söz yazarı ve bestecilerin içinde, felsefenin ve şiirin gereklerini önemsemesi ve başarılı olması açısından Boito, üzerinde durmaya değer bir sanatçıdır.

OPERET

Tiyatrodaki dram ve trajedinin parelelindeki ağırbaşlı ya da ciddi opera çeşitinin karşısında "komik opera", "hafif opera" gibi çeşitler hep vardı; ancak, 18. yüzyılın İtalyan *opera buffa*'sı, Fransız *komik operası,* ya da Alman *Singpiel*'i gibi bir akımın 19. yüzyılda yeniden ortaya çıkışı, *operet* olgusuyla gerçekleşmiştir.

Operet, 19. yüzyılın ikinci yarısında kitleleri peşinden sürükleyen neşeli, kendine özgü parıltıları olan, "şakacı" özelliğiyle hafif ama sevimli bir müzikli sahne oyunudur. Romantizmin hüzünlü, karamsar ve ağır havasına, şen şakrak, neşeli ve oynak bir ruh getirmiştir. Bu açıdan, romantizmin ağır opera anlayışına bir tepkidir. Operet, dram tiyatrosundan, hatta romandan daha çekici, toplumsal durumu natüralizmden (doğalcılıktan) daha iyi temsil edebilen ve bu yüzden geniş kitlelere seslenen ve sanat değeri olan yapıtları içerir.

Operetin en belirgin özelliği, "olasılıktan tümüyle uzak oluşu ve fırtına gibi hızla sıralanan sahnelerinin gerçek olmayıp tümüyle imgesel olma niteliğidir. Önceki yüzyıllarda *pastoral oyun* ne anlama geldiyse, operet de 19. yüzyıl için aynı anlamı taşır. Karekterlerinin kuklalara benzemesi ve sunuş biçiminin önceden hazırlanmadan, içten geldiği gibi dile getirilmesi, bunların düş ürünü olduğu izlenimini pekiştirir. Operet, bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler dünyasının ürünü, başka bir deyişle, ekonomik, toplumsal ve töreci liberalizm dünyasının, sistem konusunda hiç bir soru sormadığı sürece, herkesin istediğini yapmakta özgür olduğu bir dünyanın ürünüdür."(18)

(17) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 164.
(18) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 292.

19. Yüzyılın üçüncü çeyreğinde en parlak dönemini yaşayan operetin Viyana'daki başlıca temsilcileri Franz von Suppé ile vals kralı Johann Strauss (1825-1899), Paris'te Jacques Offenbach (1819-1880), Londra'da Arthur S. Sullivan'dır (1842-1900).

Fransız operetinin önderi kabul edilen Offenbach, Paris Konservatuvarı'nda viyolonsel çalışmış, bir yandan da Opéra-Comique orkestrasında görev almış ve sahne müziği deneyimini geliştirmiştir. 1849'da Paris'teki "Fransız Tiyatrosu"na şef olarak atanan besteci, ünlü şair ve yazar Alfred de Musset'nin *Şamdancı* adlı oyunu için bestelediği *Fortunio'nun Şarkısı* ile (1850) ün yapmıştır. Bu başarıdan sonra operet türünde yapıtlar vermeye başlayan Offenbach, özellikle Paris sosyetesinin "sevgili bestecisi" payesine yükselirken, *Champs Elysées'nin Mozart'ı*(*) olarak nitelenmiştir.

Pariste kazandığı başarıyı Almanya'ya ve Viyana'ya da taşıyan besteci, üç yıl süren bu turnelerden sonra Paris'e dönmüş, *Güzel Elena* (1864), *Paris Yaşamı* (1866), *La Périchole* (1868) gibi operetler yazmıştır. Güzel Elena, görülmemiş bir ilgiyle karşılanmış, bu sevimli yapıtın öteki ülkelerde sahnelenmesiyle Offenbach sadece Paris sosyetesinin değil, Avrupa'nın sevgilisi olmuştur. Bununla da yetinmeyen besteci, 1877'de Amerika turnesine çıkarak servetini artırmıştır.

Amerika'dan gemiyle Avrupa'ya dönerken, biricik operası olan *Hoffmann'ın Masalları*'nı (1879) yazmaya başlayan Offenbach, bu gerçekten değerli yapıtını Paris'te tamamlamış, ama ilk sahnelenişini göremeden ölmüştür. *Ren Kızları* (1864) adlı bir opera-bale ve *Kelebek* (Papillon) bale müziğini yazan bestecinin 89 opereti vardır ama, tek başına *Hoffmann'ın Masalları* operası derin iz bırakmıştır.

19. Yüzyılın ilk yarısında Viyana'da düzeyli bir hafif müzik bestecisi olarak tanınan Johann Strauss'un (1804-1849) büyük oğlu ve aynı adı taşıyan "Vals Kralı" Johann Strauss (1825-1899), 1844'de bir vals orkestrası kurarak ün kazanmıştır. Babasının 1849'da ölmesi üzerine onun orkestrasını da topluluğuna katan Strauss, Viyana'daki başarılarını Avusturya, Almanya, Polonya ve Rusya turneleriyle sürdürdükten sonra, 1863-1870 yılları arasında Viyana'da saray balolarının müzik yönetmenliğini yapmıştır. 1872'de orkestrasıyla Amerika'ya giden besteci, en ünlü valslerini 1867-1881 yıllarında yazmıştır: *Güzel Mavi Tuna Kıyısında, Viyana Ormanları, Kadın, Şarap ve Şarkı, Viyana Kanı, Güneyden Güller, İlkyaz Sesleri* vb.

1870'den sonra operet alanında da başarılı olmak isteyen Strauss, orkestrasını kardeşi Eduard'a devrederek "Viyana ruhu"nu en güzel yansıtan yapıtlardan biri kabul edilen *Yarasa*'yı bestelemiştir. Yapıtın 1874'te ilk sahnelenişinden sonra *Çingene Baron* opereti de bestecinin günümüzde sahnelenen yapıtları arasına girmiştir.

17 Opereti olan bestecinin *Külkedisi* adlı bir bale müziği vardır. Bestelediği yüzlerce vals'in yanı sıra, galop, polka, kadril, polonez gibi danslar da yazmıştır. Bu dans yapıtlarının ve çingene müziği kapsamındaki parçalarının sayısı 479'dur.(**)

Offenbach ile aynı yılda doğan ve onun Viyana'daki örneği kabul edilen "operetin babası" Franz von Suppe (1819-1895), operet repertuvarlarında kalabilen *Güzel Galathee* (1865) adlı yapıtıyla, İmparator Franz Joseph döneminin gözde bestecileri arasına girmiş, Viyana sosyetesinin çılgınca alkışladığı ünlü müzikçilerden biri olmuştur.

(*) Champs Elysées, Paris'in ünlü ve geleneksel piyasa yeri olan bir caddenin adıdır. Bu özelliğini her zaman korumuştur.

(**) Strauss'un yapıtlarına ilişkin bilgiler, Gültekin Oransay'ın Bağdarlar Geçidi'nden derlenmiştir: Sayfa 227-228.

Düzeyini koruyabilen yumuşak ve tatlı bir sahne oyunu olarak operetin yarattığı moda, ardından düzeysiz yapıtların yazılmasını da getirmiştir. Dönemin düşünürleri, yazarları, gerçek müziğin savunucuları, düzeysizliğe doğru ilerleyen bu durum karşısında, çarpıcı gösteri ve dansları içeren *sirk tiyatrosu*'nun, düzeyli sahne oyunlarının yerini alacağından kaygulanmışlardır. Fotoğrafın ve sinemanın icadı dolayısıyla gösteri sanatlarının da sarsıntı geçirebileceği kaygusu yaşanmıştır.

Operetin İngiltere'deki değerli bir temsilcisi, Arthur Sullivan'dır (1842-1900). Mendelssohn Bursu'nu 1856'da kazanan, Berlin'de Riets ve Moscheles'den dersler alan Sullivan, 1862'de ülkesine dönmüş, 1867'de *Cox and Box* adlı operetiyle büyük sükse yapmıştır. *Mikado* ve *Gondolcular* adlı operetlerinden birincisi, günümüzde de sahnelenmektedir.

Amerika'da Victor Herbert (1859-1924), sonraki kuşağın operet bestecilerindendir. Herbert'in *Naughty Marietta* opereti (1910), bu kıtanın dışında da sahnelenmiştir.

Dilenci Öğrenci ve *Gasparone* operetleriyle Suppe çizgisini sürdüren bestecilerden biri de Karl Millöcker'dir (1842-1899).

FRANSA'DA LİRİK DRAM VE OPERA GERÇEKÇİLİĞİ

19. Yüzyılın ilk yarısında, şatafatlı ama içeriği kof olan Grand Opéra'nın (Büyük Opera'nın) yanı sıra, *Opéra comique* (komik opera) da varlığını sürdürüyordu. Komik opera, yaldıza bulanmış Grand Opéra'ya göre, daha doğal, daha insancıl, sanatsal yumuşaklığa daha yatkın bir türdü. Oyunun akışı içindeki düz konuşmaya dayanan dialoglarla tiyatroya yakındı, ama gerçekçiydi.

1850'li yıllardan sonra, komik opera, gerçekçiliğini koruyarak Fransa'da ciddi konulara da el atmaya başladı. Lirik ve dramatik bir içeriğe yöneldi. Böylece *Drame lyrique* denen yeni bir opera çeşiti doğmuş oldu ve yapaylığıyla tarihe gömülen Grand opéra'nın yerini insancıl ve gerçekçi boyutlarıyla "lirik dram" aldı.

Lirik dram'ın başlıca bestecisi Gounod'dur (Guno okunur). Komik opera'da olduğu gibi, düz konuşmalı dialogları koruyan, ciddi ama iddiasız bir çizgiyi yeğleyerek duygulara da hitabeden bu çeşitin en başarılı yapıtı Charles François Gounod'nun (1818-1893) *Faust* operasıdır.

Babası iyi bi ressam olan Gounod, 1836'da Paris Konservatuvarı'na girmiş, Halévy, Lesueur ve Paer ile çalışarak ertesi yıl bestelediği bir kantatla Roma Ödülü'nü kazanmıştır. Roma'da kaldığı yıllarda kilise müziğine ve Palestrina'nın yapıtlarına eğilen besteci, Paris'e döndükten sonra operaya yönelmiştir. İlk operaları başarı kazanamamasına karşın, 1859'da sahnelenen *Faust* ile ün yapmıştır. Shakespeare'den uyarlanan *Romeo ile Jüliet* (1867), Gounod'nun Avrupa'da tanınmasını sağlamıştır. Paris'in Alman'lar tarafından işgali üzerine İngiltere'ye yerleşen bestecinin yurtseverlik duygularıyla yazdığı kantat Londra'da seslendirilmiştir (1871). Dört yıl sonra yeniden Paris'e dönen Gounod, yaşamının son döneminde dinsel yapıtlar bestelemiştir.

Alman'lar, Goethe'nin Faust'unun operaya uyarlanmasındaki yetersizlikler dolayısıyla Gounod'yu önemsemezler, ancak Grand Opéra'nın bıraktığı boşluğu düzeyli bir biçimde dolduran bu besteci, Fransız'lar için değer taşımıştır.

Lirik dram yolunda yürüyen ve yeteneğiyle önemli yapıtlar bırakan bir başka Fransız besteci Georges Bizet'dir (1838-1875). Babası şan öğretmeni olan Bizet (Bize okunur), küçük yaşta yeteneğini belli ederek 9 yaşında Paris Konservatuva-

rı'na girmiş, Marmontel ve Zimmermann'ın öğrencisi olmuştur. 1857'de Roma Büyük Ödülü'nü kazanan besteci, ilk operasıyla fazla ilgi uyandırmamıştır. Ünlü Fransız yazar Alphonse Daudet'nin (Dode okunur) *L'Arlésienne* oyunu için yazdığı sahne müziği (1871), bestecinin yeteneğini kanıtlamaya yetmiştir. Bu değerli orkestra yapıtı günümüzde de sıkça seslendirilmektedir.

Bizet'nin opera alanındaki başarılı yapıtı, ölümünden birkaç ay önce sahnelenmeye başlayan *Carmen*'dir (1875). Bu önemli lirik dram, daha sonra İtalya'da bir akım haline gelen "gerçekçi opera"nın, *Verismo* olarak adlandırılan Verdi sonrası opera hareketinin Fransa'daki öncü örneğidir.

Carmen, daha önceki hemen tüm opera anlayışlarından yararlanarak gerçekçi bir bireşime ulaşmıştır. Müzik açısından gerçekçilik, bu yapıtta folklor öğelerinin kullanıldığı danslarda belirginleşir. İspanyolların özgün Habanera dansının ve öteki halk müziği öğelerinin Carmen'de yer alışının anlamı, Bizet'nin yaklaşımını açıklamaktadır. Güçlü bir kromatizm ve ateşli bir orkestralama eşliğinde sunulan İspanyol halk müziğinin renkleri, şöyle vurgulanmaktadır:(19)



G. Bizet, Carmen, 1875, chromatisches Leitmotiv der Carmen und spanisches Kolorit

Bir kısmı tamamlanmamış 11 operasının içinde, *Carmen* ve *İnci Avcıları* yapıtlarıyla kalıcı olmayı başaran Bizet'nin belki de geliştirebileceği "operada gerçekçilik" anlayışının yeni örnekleri, bestecinin kısa yaşamına sığamamıştır. 37 Yaşında ölen Bizet'nin sahne müziği yapıtlarında yer alan orkestra süitleri, sevilen ve seslendirilen orkestra parçalarıdır.

BRAHMS

Senfonileri, konçertoları, öteki orkestra yapıtları, oda müziği ve piyano yapıtları ve Lied'leriyle coşkun bir biçimde akan Alman müziği ırmağının 19. yüzyılın ikinci yarısındaki doruğu Johannes Brahms'dır (1833-1897).

Hans von Bülow'un nitelemesiyle Bach ve Beethoven'le birlikte Alman müziğinin *Üç B*'sinden biri olan Brahms, aslında *evrensel müziğin Üç B*'sinden biri kabul edilir.

(19) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 448.

Brahms, kendi çağına kadar gelişen müziğin sentezinden yarattığı bir yükselişi temsil eder. Opera ve oratoryo bestelememiştir, ancak öteki alanlarda yazdığı tüm yapıtlar, romantizmin son evresindeki yükselişin örnekleridir. Birini ötekinden "daha güçsüz" olarak ayırmak olanaksızdır. Bu doruk noktada, romantizmin perdesini kapayan da yine Brahms'dır: "Brahms'tan sonraki besteciler, romantik, klasik , ya da klasik öncesi çağların geleneklerine sırt çevirmek, bu tümü yeni sonuçlara varmak amacıyla ele almaktan kaçınmak zorunda kalmışlardır. Çünkü, söz konusu tümden gelerek, bulabilecekleri yeni bir anlatım gereci, geliştirebilecekleri yeni bir biçim kalmamıştır. Brahms, yapılacak her şeyi yapmış, söylenecek her sözü söylemiştir. Öyle ki, Brahms örneği, 20. yüzyıl bestecilerini konçerto yazmaktan, senfoni yazmaktan, dörtlü yazmaktan kaçınmaya zorlayacak kadar güçlüdür."(20)

Yaşamının büyük bölümünü Viyana'da geçiren ve hiç evlenmeyen bu seçkin, dengeli, duygularını dürüstçe sergileyen bestecinin yaşam öyküsü şöyledir:

Brahms'ın babası, Hamburg kent orkestrasında çalışıyordu. Annesi, kocasından 17 yaş büyüktü. Bu evliliğin ikinci çocuğu olarak Hamburg'da doğan Brahms, 6 yaşındayken piyanoya başladı ve Eduard Marxsen'den kompozisyon dersleri aldı. Marxsen, Bach ve Beethoven'in müziğini iyi tanıyan değerli bir öğretmendi. Piyano öğrenimine daha istekli görünen Brahms, çalgısında hızla ilerleyerek bir "harika çocuk" olarak dikkat çekti. Geceleri Hamburg'un tavernalarında piyano çalmak ve ailenin geçim sorunlarına katkıda bulunmak zorunda kaldı. Bu ortam, Brahms'ın sağlığını olduğu kadar, kadınlara karşı olumsuz tavrını da etkiledi.

1850'de usta bir Macar kemancı olan Remenyi ile tanışan Brahms, bestelediği ilk yapıtlarını ona gösterdi. Remenyi, genç bestecinin çalışmalarından onun yeteneğini görerek ve piyanodaki başarısını da bildiği için, birlikte konser turnelerine çıkmayı önerdi. Brahms, Hamburg'daki çevresinden zaten uzaklaşmak istiyordu. 1853'de keman-piyano ikilisi olarak turneye çıktılar ve Hannover'de dönemin ünlü kemancısı Joseph Joachim ile (1831-1907, Yoahim okunur) tanışan Brahms, yaşam boyu sürecek bir dostluğu başlatmış oldu.

Brahms'ın yapıtlarına hayran kalan Joachim, turne boyunca uğrak yerleri olan Weimar'da Liszt'le, Düsseldorf'ta Schumann'la tanışmasını istedi. Brahms Weimar'da Liszt'in çevresinden ve burdaki ortamdan pek hoşlanmadı. Ancak Schumann ve eşi Clara, yirmi yaşındaki bu besteciye candan yakınlık gösterdiler. Schumann, yayınlamakta olduğu *Müziğin Yeni Dergisi*'nde Brahms'ı överek "Alman müziğinin gelecekteki doruğu" olduğunu yazdı. Brahms, bir yandan Schumann'a derin bir saygı beslerken, öte yandan Clara'ya artan bir tutkuyla bağlanmıştı. Bu sevgi, Schumann'ın ölümünden (1856) sonra, uzun yıllar sürecek gerçek bir dostluğa dönüştü.

1856'da Hamburg'a dönen besteci, kendini yaratıcı çalışmalara verdi. 1854'den beri üzerinde çalıştığı Op. 10 *Ballad*'ları, piyano ve yaylılar için *Si majör Trio*'sunu tamamladı.

1857'de Detmold'a giderek, koro yönetmenliğini ve sarayın piyano öğretmenliğini üstlendi, bu görevlerini 1859'a kadar sürdürdü.

1860'da Brahms, aynı görüşte olan arkadaşları Joachim, Grimm ve Scholz ile birlikte, Wagner'in öncülük ettiği "Yeni Alman" akımına karşı çıkan bir bildiri yayınladı. İki yıl sonra Hamburg Filarmoni Orkestrası'nın yönetmenliğine getirildi. 1863'de Viyana *Singakademi*'nin önerdiği koro şefliğini kabul ederek Viyana'ya yerleşti.

(20) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 111.

1860'lı yıllarda oda müziği bestelerine ağırlık veren Brahms, 1868'de büyük başarı kazanan *Alman Requiemi*'ni Bremen Katedrali'nde seslendirdi. 1854'den beri üzerinde çalıştığı *Macar Dansları*'nı yine bu yıl içinde bitirdi. *Aşk Şarkıları Valsleri*'ni ise 1869'da tamamladı. 1871-1874 yılları arasında Viyana'daki Müzik Dostları Derneği'nin orkestra konserlerini yöneten besteci, bu arada yaylılar dörtlüsü için iki yapıt yazdı. 1874'de, (Schumann'ın hastalığından beri) aralıklı olarak çalıştığı piyanolu dörtlüsünü, 1876'da yirmi yıldan beri üzerinde durduğu *Do minör 1. Senfoni*'yi tamamladı. 1877'de Cambridge Üniversitesi'nin Brahms'a ve Joachim'e verdiği doktorluk ünvanı için yapılacak törene, "deniz yolculuğundan hoşlanmadığı" gerekçesiyle katılamadı. 1878'de *Re majör Keman Konçertosu*'nu, 1879'da piyano için iki *Rapsodi*'sini yazan Brahms, Breslau Üniversitesi'nden "doktor" ünvanını aldı ve bu fırsat dolayısıyla *Akademik Festival Uvertürü*'nü besteledi. 1881'de *Si bemol majör 2. Piyano Konçertosu*'nun ilk seslendirilişini gerçekleştirdi. 1883'de *Fa majör 3. Senfoni*'yi, ertesi yıl *Mi minör 4. Senfoni*'yi yazdı. 1886'da Berlin Sanat Akademisi'ne üye seçildi. Bu yılın büyük bir bölümünü İsviçre'de geçiren besteci, oda müziği yaratılarına hız verdi. 1887'de yine İsviçre'de yazdığı keman ve viyolonsel için *La minör Konçerto,* Köln'de Joachim ve Hausmann'ın solist olarak katıldığı konserde seslendirildi. 1890'da *Sol Majör Piyanolu Beşli*'yi yazdıktan sonra çalışmalarına ara vermek istedi; ancak 1891'de tanıştığı klarinetçi Muhfeld'in etkisiyle, klarinet, keman ve piyano için *La minör Üçlü*'yü besteledi. 1892'de yakın arkadaşı Elizabeth von Herzogenberg'in, 1894'de Hans von Bülow'un ve 1896'da Clara Schumann'ın ölümleri, Brahms'ın sağlığını çok sarstı. Clara'nın cenazesine katılmak için gittiği Bonn dönüşünde, son yapıtları olan org için *Koral Prelüdler*'i yazdıktan sonra, hastalanarak yatağa düştü ve 3 Mayıs 1897 'de öldü.

BRAHMS'IN "SEVİLEN" DERİN MÜZİĞİ

20. Yüzyıl öncesi müziğini bilinçle değerlendiren her müziksever, Brahms'ın müziğine hayranlık duyar. Brahms, klasik ve romantik müzik anlatımlarını yapıtlarında kaynaştırmıştır: Form disiplinine ve geleneksel beğeniye büyük ölçüde bağlı kalmasına karşın, hayalci yaratılışıyla "derin bir romantik"tir. Klasik dönemin formlarına yatkındı, ancak "form" sorunsalını geniş ve yumuşak bir kavrayışla ele almıştır. Aynı şekilde, "Temasal gereçleri" de çok zengindir. "Çeşitleme" biçimi, Brahms'ta, o dönemin tanımadığı ölçüde genişlik, bağımsızlık kazanmıştır.

Brahms genelde "salt müziğin bestecisi"dir. Müziğin "bağımsız dili"nden yana olmuştur. Dolayısıyla "program müziği"ne karşıdır. Hatta böyle bir yaklaşımı yok sayar.Wagner'in getirdiği tez'ler dolayısıyla Avrupa'da müzikçilerin iki anlayışa bölündüğü ve birçok çağdaşının "senfonik şiir"ler, operalar yazdığı bir ortamda Brahms, müziğini çerçeveleyen geleneksel anlayışı üst düzeye ulaştırmıştır. "Üçüncü B" nitelemesi de bu yüzden tartışmalara yol açmıştır.

Beethoven ve Brahms'ın geniş boyutlu formlar karşısında içgüdüsel bir kavrayışı olduğu söylenebilir. Brahms, tema geliştiriminin sadece teknik değil, daha çok düşgücü gerektirdiğini yapıtlarıyla kanıtlamıştır. Bu yüzden, Lied'ler yazmayı, bestecilığin önemli bir görevi olduğunu düşünmüştür.

Brahms'ın müziğindeki armonik yapı çelişkili gibi görünür. Zengin bir müziksel ifadeye daha çok önem verdiği bellidir. Öte yandan, döneminde pek yaygın olmayan kontrpuan'a doğal bir eğilimi bulunduğu da açıktır. Kromatizmi ise ustaca

kullanmıştır. *Haydn'ın Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler,* (Op. 56 a, orkestra yapıtı), bu ustalığın açık bir örneğidir. Lied'lerinde kimi zaman modal renkler belirginleşir, hatta tonalite kesinliğinden kaçınma eğilimi gözlenir.

Tema buluşlarındaki üstün yaratıcı gücü ile biçimleri kullanımı o denli iç içedir ki, onun müziğinin bu iki temel öğesi birbirinden ayrı düşünülemez. Yapıtlarındaki lirik öğe, "ritmik" öğeye göre daha ağırlıklı gözükebilir, ancak "ritm buluşçuluğu" küçümsenemez.

Kişisel üslubu olgunlaştıkça, "temizlik, tutumluluk, yalınlık ve disiplin" duyarlılığı gelişmiştir. Bu yalın deyiş ya da tutumluluk, 20. yüzyıl müziğinin genel bir özeti olması bakımından, Brahms'ın çağdaş bestecileri beslediği söylenebilir.

"Müziğine karşı genel tutumunda Brahms, klasik örneklerden pek çok şeyin Romantizm'le yitirilmiş olduğunu sezmekteydi. Bu yitirilmişlik duygusu, kendisini *Neo-Klasik* bir anlayışta güçlendirmiştir. Geri getirilemeyen bir geçmişin hüznü, alaysız, istihzasız bir ikircillik ve seçicilik yansır Brahms'ın müziğine. Yitirilmiş olana duyulan bu esef ve burukluk, Brahms'ın duygu derinliğiyle o denli yoğunlaşmıştır ki, klasik geleneğe öykünen başka hiç bir besteci bu yoğunluğa erişememiştir. Denebilir ki Brahms, bu eseften ve geç doğmuş olmaktan kaynaklanan bir müziği bestelemiş ve kendisinden sonraki yapıtlarda klasik müziğe yapılan göndermeler, ancak, alay, ironi yoluyla gerçekleşebilmiştir."(21)

Bu doğru yargı, Brahms'ın bile bile kendisini klasisizmin form cenderesine sokmuş olmasıyla somutlaşır. Onun romantizmi, duyarlı anlatımı derinleştirmek için kullandığı "genel atmosfer"den ileri gitmemiştir. Bu romantik söylemi de daima denetim altında tutmak istemiştir. Duygusallık gösterilerini kendisine yakıştırmamış, duygusallığı dışa vurmaktan kaçınmıştır. Fazla konuşmak, fazla anlatmak yerine, buruk bir ağırbaşlılıkla kendi iç dünyasına çekilmeyi yeğlemiştir.

Do minör 1. Senfoni, Brahms'ın en yakınındaki insanlardan piyanist ve orkestra şefi Hans von Bülow'un nitelemesiyle Beethoven'in 9. Senfonisinden sonra gelen "10. Senfoni"dir. Bu yapıt, Hugo Wolf'un eleştirmek için söylediği gibi, "sanki Beethoven'den sonra hiç bir şey yaşanmamış gibi"dir. Bu senfoni üzerinde Brahms yaklaşık 20 yıl çalışmış, yapmak istediğini sürekli sorgulamıştır. Tema'lar, Beethoven'deki gibi "işte orda durmakta" değildir. Birdenbire gelirler, gelişirler ve birbirlerine bağlanırlar. İnatçı bir timpani ritminden sonra yaylılar giriş temasını getirirler:



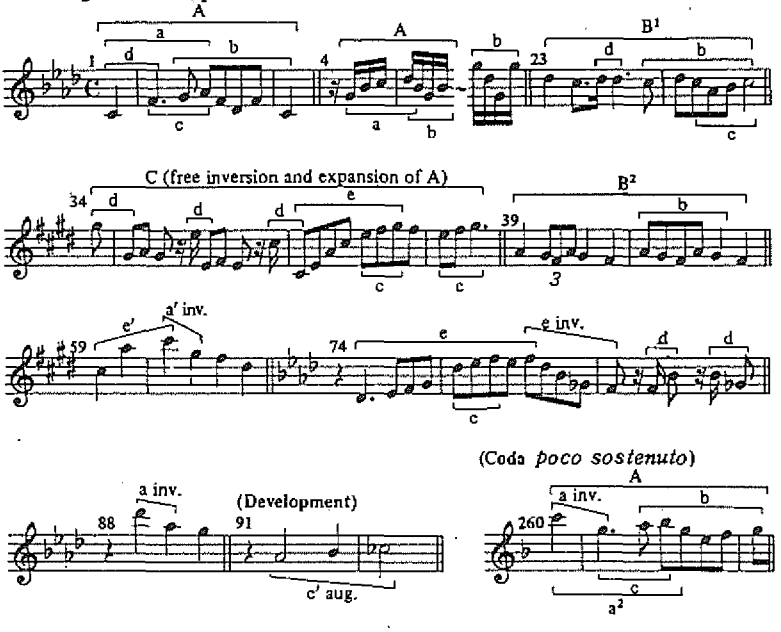
Yarım ton adımları, bütün bölümün özelliği olarak yürütülür. İkinci Bölüm *Andante sostenuto*'da (Mi majör), yumuşak, barışçıl bir sesleniş vardır. Yaylılar, hatta yaylılardan da fazla olarak obua ve klarinet, "acınaklı bir dünya"nın şarkısını söyler. Üçüncü Bölüm *Un poco allegretto e grazioso,* klarinetin 10 ölçü süren yu-

(21) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 155.

ÖRNEK 90

BRAHMS, Op. 34a Piyanolu Beşli, Tema ve motifler

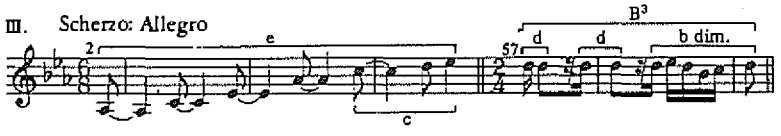
I. Allegro non troppo



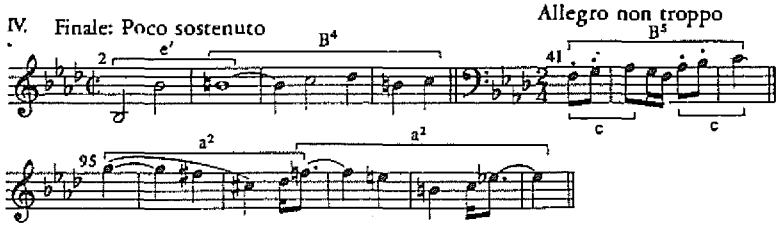
II. Andante, un poco adagio



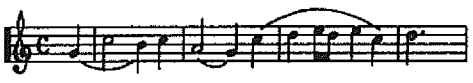
III. Scherzo: Allegro



IV. Finale: Poco sostenuto



muşak akışlı melodisiyle dikkat çeker. Dördüncü Bölüm, "kendine göre" bir senfonidir. Beethoven'in 9. Senfonisi'nin yadsınması, ya da yadsınmak istenmesidir:



Brahms *Re majör 2. Senfoni*'yi 1877'de İsviçre'de göl kıyısında yazmıştır. Genelde kırsal güzelliklerin müziğidir. Dünyada hiç bir sorunun kalmadığı havasını taşıyan barışçıl bir yapıttır.

Fa majör 3. Senfoni'nin Dört bölümü de parlak final etkilerinin sonunda bir hafiflemeyle biter. Bu özelliği taşıyan başka bir senfoni yoktur.

Mi minör 4. Senfoni'yi Brahms, orkestra şefi arkadaşı Hans von Bülow'a bir mektubunda şöyle özetlemiştir: "Burada kiliseler tatlı bir görünümde değil." Alışılmışın dışında olarak besteci bu senfonide pek kullanılmayan bir tonalite seçmiştir: Mi minör. Bu tonda daha önce yazılmış olan tek senfoni, Haydn'ın ilk dönem yapıtlarından olan "Hüzün Senfonisi"dir. Dördüncü Bölüm'deki temanın çeşitlemesi ve "Çeşitlemenin çeşitlemesi", bu usta işi, soylu ve derin yapıtın başlıca özelliklerindendir.

Brahms'ın senfoni, konçerto, oda müziği ve piyano yapıtlarının her biri, ayrı bir özenin, buluşçuluğun, müziksel soyluluğun ürünleridir. 1854'de bestelediği *Re minör 1. Piyano Konçertosu* (Op. 15), romantik piyano edebiyatının gösterişli yönlerini dikkate almayan, etkileyiciliğe önem vermeyen, geleneksel konçerto formunun daha nice olanaklarının gizil gücünü anlatmaya çalışan özellikleriyle yadırganmış ve pek alkış toplamamıştır. Ancak, "Brahms'm en güçlü yönleri, *Op. 15/1 Re minör* ve *Op. 83/2 Si bemol majör Piyano Konçertola*rında ortaya çıkmaktadır. Bu yapıtlarında büyük bir geçmişle, geleceğe yönelik çizgiler çok açık bir biçimde belirir. Ve ezgisel buluşlarla, cümle tekniği ve armoni sanatı eşsiz bir bileşime varmaktadır."(22)

Müziğini özenle örgülediği geleneksel formlar üzerine kuran Brahms, oda müziği yapıtlarında yaratıcı kişiliğini tam anlamıyla yansıtmıştır. "Denebilir ki, Brahms başka hiç bir şey yazmamış olsaydı bile, oda müziği yapıtlarıyla, müzik tarihindeki özel durumunu edinmiş olabilirdi."(23)

Brahms'ın oda müziği yapıtları içinde, 1864'de bestelediği gençlik dönemi yaratılarından olan *Op. 34 Fa minör Piyanolu Beşli,* onun kristalize olmuş söylemini açıklamaya yeten bir örnektir. Bu Beşli'de tema ve motifler arasındaki girift ilişkiler *ÖRNEK 90*'da verilmektedir.(24) Yapıtın başından sonuna değin, özellikle birinci ve son bölümlerde, Brahms'ın kontrpuan kavrayışı ve bu tekniği yapıtın genel biçimine sindirilmesini sağlayan üstün bilgisine hayran kalmamak elde değildir. Beşli'deki en çarpıcı özelliklerden biri de, Trio'dan önceki kadans'ta bir çeşit dominant olarak Napolitan akoru'nun kullanılmış olmasıdır. *ÖRNEK 91*'de, bu Beşli'nin Scherzo Bölümünden bir kesit verilmektedir.(25)

(22) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 154.
(23) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 114.
(24) Grout-Palisca, A History of Western Mucis, Norton Yayınevi, New York 1989, sayfa 703.
(25) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 319

ÖRNEK 91

JOHANNES BRAHMS (1833–97)
Piano Quintet in F Minor, Opus 34 (1864): Scherzo



Brahms'ın en büyük şanslarından biri de, oda müziği yapıtlarının seslendirilmesinde yetkin bir yaylılar dörtlüsü olan *Joachim Kuarteti*'nin, bestecinin yazacağı yapıtları dört gözle beklemesiydi. Orkestra şefi Hans von Bülow ve kemancı Joachim (1831-1907), Brahms'ın sadece iyi bir dostu olarak kalmamışlar, inandıkları yolda müzikçi dayanışmasını her olanağı kullanarak gerçekleştirmişlerdir.

Bestecinin piyano yapıtları üzerine, değerli piyanistimiz ve müzik araştırmacısı yazarımız Leyla Pamir şöyle yazmaktadır: "Brahms'ın sayı olarak az, ama boyut olarak gerçek büyüklüğü taşıyan piyano yapıtları, müziksel mimariye büyük katkıda bulunmuştur. En erken döneminde bile, Brahms'ın yeteneği, yapıtlarının biçim sağlamlığında, geriliminde ve esnekliğinde, köklü bir kontrpuan temeline oturan motif çalışmasında kendini göstermektedir. Bu ustalık, Brahms'a havadan gelmemişti. Daha yirmi yaşındayken bestelediği *Op. 5 Piyano Sonatı*'nda, birinci bölümün yoğun yapısı, küçücük bir hücreden geliştirilen zengin tematik gelişimi, süreci bakımından eşsizdir.

Brahms'ın yoğun gerilimli çalışmaları ise, hiç bir boşluğu, çözülmeyi kabul etmez. Romantiklerin zaman zaman düştükleri boşluklar, çözülmeler karşısında Brahms, adeta bilinçli bir dalgakıranı anımsatır. Brahms, polifoniyi kimi zaman serbest, kimi zaman da sıkı kullanımıyla çağının romantiklerinden ayrılmaktadır. Tematik çalışmalarının yanı sıra, kontrpuan aracıyla da kendine karşı denetimini mutlak bir biçimde sağlamakta, romantik taşkınlıkları frenlemektedir.(26)

Lied sanatında Brahms yeteneğini ve şair ruhunu, 1853'de yayınlanan, Bettina von Arnim'e adadığı Op. 3 altı şarkısıyla gençlik döneminde kanıtlamıştır. Yayınlanan Lied albümlerinin tarihlerine bakıldığında, yaşamının her döneminde Lied bestelediği anlaşılır. Halk şarkılarının saflığını ve yalınlığını savunan Brahms, *Strophenlied*'den(*) yana olduğunu açıklamış, 1860'da Clara Schumann'a yazdığı bir mektupta "Lied'in kendi doğal yörüngesinden çıkartılmak istendiğini, ideal'in halk şarkılarında olduğunu" belirtmiştir. 1884'de bestelediği *Sapphische Ode* (Op. 94) adlı Lied albümünde çok sade, hatta basit gözüken melodileri, büyük bir ciddiyetle ele aldığı armonik yapılanmayı sergileyen piyano eşliğiyle bütünleştirmiştir. Bu Lied'lerdeki armonileme yaklaşımı, 1878'de bestelediği *Keman Konçertosu*'nun "Adagio" bölümüyle akrabalık göstermektedir:(27)

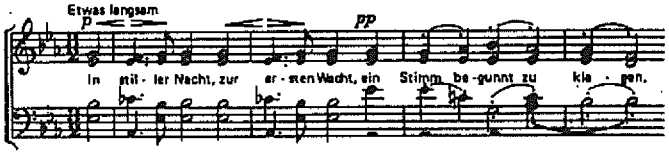


J. Brahms, Sapphische Ode, op. 94,4, 1884

Ayrıca halk şarkıları üzerinde çalışan Brahms, solo ses için parçalar yazdığı gibi, vokal topluluklar için de şarkılar bestelemiştir. "Ses topluluğu ve 4 el piyano için

(26) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 153
(*) Strophenlied, kıtalardan, bentlerden oluşan geleneksel şarkı şiirleri.
(27) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 466.

Halk Şarkıları" (Op. 52 ve Op. 65), Lied sanatına ne denli önem verdiğini gösterir. Dört sesli koro için 1864'de yazdığı *"Alman Halk Şarkıları"*, 16. ve 17. yüzyılların koro müziği etkilerini "geç romantik" döneme taşıyan özenli çalışmalardır:(28)



J. Brahms, Deutsche Volkslieder für 4st. Chor, 1864

Brahms, bu örnekte olduğu gibi, koro yapıtlarında gelenekselden yola çıkarak, kendi besteci kişiliğinin duyarlılığından oluşan bir senteze varmıştır.

BRAHMS'IN YAPITLARI

Brahms'in Lied'leri 25 ikili, piyano eşlikli 190 Lied ve ayrıca Alman halk şarkıları düzenlemesinden oluşan 7 albümde toplanmıştır. Bu zengin Lied'ler toplamı şöyledir:

6 Şarkı, Op 3, (1853); *Wiegenlied,* Op. 49, (1868); *Vergebliches Ständchen,* Op. 84, 4 (1881); *Feldeinsamkeit,* Op. 86, 2 (1879); *Der Tod, das ist die kühle Nacht,* Op. 96, 1, (1884); *Immer leiser wird mein Schlummer,* Op. 105, 2, (1886); *9 Lied,* Op. 32; *4 Lied,* Op. 43, (1857-1868).

Ayrıca, Clara Schumann'ın ölümü dolayısıyla *Vier ernste Gesänge,* Op. 121, İncilden alınma sözler üzerine, (1896).

Senfonileri: Op. 68 *Do minör 1. Senfoni* (1855-1876); Op. 73 *Re majör 2. Senfoni* (1877); Op. 90 *Fa majör 3. Senfoni* (1883); Op. 98 *Mi minör 4. Senfoni* (1884-1885).

Konçertoları: Op. 15 *Re minör 1. Piyano Konçertosu* (1854); Op. 83 *Si bemol majör 2. Piyano Konçertosu* (1878-1881); Op. 77 *Re majör Keman Konçertosu* (1878); Op. 102 *La minör Keman ve Viyolonsel için Konçerto* (1887).

Orkestra yapıtları:

Op. 11 *Re majör 1. Serenad* (1858); Op. 16 *La majör 2. Serenad* (1857-1860); Op. 56 a *Haydn'ın BirTeması Üzerine Çeşitlemeler* (1873); Op. 80 *Akademik Tören Uvertürü* (1880); Op. 81 *Trajik Uvertürü* (1881); *Macar Dansları* (piyano için yazılmış bu yapıtların bir kısmını Brahms, bir bölümünü de başka besteciler orkestralamışlardır).

Oda müziği yapıtları:

Op. 18 *Si bemol majör Yaylılar İçin Altılı* (1860); Op. 36 *Sol majör Yaylılar için Altılı* (1865); Op. 88 *Fa majör Yaylılar Beşlisi* (1882); Op. 111 *Sol majör Yaylılar Beşlisi* (1890); Op. 115 *Si minör Klarinet ve Yaylılar Beşlisi* (1891); Op. 34 *Fa*

(28) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 466.

minör Piyanolu Beşli (1864); Op. 51/1 *Do minör Yaylılar Dörtlüsü* (1859-1873); Op. 51/2 *La minör Yaylılar Dörtlüsü* (1873); Op. 67 *Si bemol Majör Yaylılar Dörtlüsü* (1875); Op. 25 *Sol minör Piyanolu Dörtlü* (1861); Op. 26 *La majör Piyanolu Dörtlü* (1861); Op. 60 *Do Minör Piyanolu Dörtlü* (1855-1875); Op. 8 *Si majör Piyanolu Üçlü* (1854); Op. 87 *Do majör Piyanolu Üçlü* (1880-1882); Op. 101 *Do minör Piyanolu Üçlü* (1886); Op. 40 *Mi bemol majör Kornolu Üçlü* (1865); Op. 114 *La Minör Klarinetli Üçlü* (1891).

İyi bir piyanist olan Brahms, piyano için 100 dolayında yapıt bestelemiştir:

Op. 1 *Do majör Piyano Sonatı* (1852); Op. 2 *Fa diyez minör Piyano Sonatı* (1852); Op. 5 *Fa minör Piyano Sonatı* (1853).

Op. 10 *Dört Ballad* (1854); Op. 79 *İki Rapsodi* (1879); Op. 9 *Schumann'ın Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler* (1854); Op. 24 *Händel'in Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler ve Füg* (1864); Op. 35 *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler* (1863); Op. 21/1 *Özgün Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler;* Op. 21/2 *Bir Macar Teması Üzerine Çeşitlemeler;* Op. 4 *Si bemol minör Scherzo* (1851); Op. 76 *Sekiz piyano Parçası* (4 capriccio 4 intermezzo, 1871-1878); Op. 116 *Fantaziler* (3 capriccio ve 4 intermezzo, 1892); Op. 118 *Altı Piyano Parçası* (4 intermezzo, 1 ballad ve 1 romans, 1892); Op. 119 *Dört Piyano Parçası* (3 intermezzo ve 1 rapsodi, 1892); Op. 117 *Üç intermezzo* (1892).

BRUCKNER

19. Yüzyılın sonlarına doğru, "Wagner'ci" olmakla övünen, ama kendine özgü bir müzik dünyası yaratabilen, ayrıntıcı, titiz, sakin, dünyadaki gelişmelerle ilgilenmeyen Avusturyalı senfoni bestecisi Anton Bruckner (1824-1896), Ansfelden kasabasında doğmuştur. Babası ilkokul öğretmeniydi. Müzik öğrenimine 11 yaşındayken başladı. 1837'de babasının ölmesi üzerine, bir manastırın çocuk korosuna girdi. Birkaç yıl sonra ses değişimi yüzünden bu korodan ayrılmak zorunda kaldı, ancak 1845'de aynı manastıra eğitmen olarak alındı.

Bruckner'in o güne kadar tanıdığı dünya, ünlü orguyla tanınan St. Florian manastırıydı. Burada kendi kendine sıkı bir org eğitimi yaptı. Başarılı blr orgcu düzeyine geldiği için, 1848'de manastırın orgcu yardımcılığına getirildi. 1850'de Avusturya'nın başlıca kentlerinden biri olan Linz'de Öğretmen Okulu'na girdi. Bir yıl sonra da Linz manastırının orgculuğuna atandı.

Bruckner besteci olmak istiyordu; bazı denemeler de yazmıştı, ancak 30 yaşına geldiği halde, bestecilik öğrenimi yapabileceği bir fırsatla karşılaşmamıştı. Bu eksiğini gidermek amacıyla 1855'de Viyana'lı kontrpuan öğretmeni Simon Sechter'den ders almaya başladı. Bir yıl sonra, kazandığı yarışma sonucu, Linz Katedrali'nin orgculuğuna atandı. Bu sayede, zamanının tümünü müziğe adayarak besteler yapmaya başladı. Linz Operasının yönetmeni Otto Kitzler ile arkadaşlık kurarak Wagner'in müziğini inceleme fırsatı buldu. 1868 Yılına kadar kaldığı bu kentte, senfoniler bestelemek istediyse de başaramayacağını anladığı için sonradan vazgeçti. 1864'de "ilk bestesi" sayılan *Re minör Missa*'yı tamamladı ve bu yapıt Linz'de seslendirildi. 1865'de *Tristan ile İsolde*'nin sahnelenişini izlemek üzere Münih'e gitti ve burada Wagner'le tanıştı, onun hayranları ve öğrencilerinden oluşan çevrenin insanı oldu.

Linz'e döndükten sonra yeniden senfoni yazmaya girişen Bruckner, yapıtını tamamlamasına karşın, ruhsal bunalımlara girerek çalışmalarına ara verdi. Sağlığına kavuşunca da, tanrısına şükranlarını sunmak amacıyla *Fa Minör Missa*'yı besteledi, bu başarılı dinsel yapıt geniş yankılar uyandırdı ve bu sırada ölen öğretmeni Simon Sechter'in yerine, Viyana Konservatuvarı'nda org ve armoni öğretmenliğine atandı. 1869'da orgcu olarak Fransa'nın Nancy kentinde ve Paris'te dinletiler sundu, 1871'de Londra'ya çağrılarak yine org dinletileri verdi. Daha sonra Viyana'dan ayrılmayan Bruckner, 1872'de *Do minör 2. Senfoni*'yi, 1873'de *Re minör 3. Senfoni*'yi yazdı. 3. Senfoni'ye "Wagner Senfonisi" adını verdiği için, bir yandan Wagner'e karşı olanların eleştirileriyle karşılaşırken, bir yandan da Wagner onun için "Beethoven'den bu yana ilk gerçek senfonici" dedi. 1874'de *Mi bemol majör 4. Senfoni'yi (Romantik Senfoni)* besteleyen Bruckner, bu yapıtının ilk seslendirilişine ancak 1881'de tanık oldu.

Biçim yönünden olağanüstü bir titizlik gösteren Bruckner, senfonilerini yeniden gözden geçirmiş, bu yüzden de yapıtlarının besteleniş tarihi kesinleşememiştir. Örneğin *Si bemol majör 5. Senfoni*'yi 1875-1877 arasında yazmış, ancak 1878'de düzelterek son biçimini vermiştir. *La majör 6. Senfoni* 1889-1891 arasında yazılmıştır. *Mi majör 7. Senfoni,* 1881-1883 yıllarında bestelenmiş; *"Apokalipsel"* adıyla tanınan *Do minör 8. Senfoni* 1884-1887 arasında bestelendiği halde, 1890'da düzeltilmiştir. Tamamlayamadığı ve "Bitmemiş" olarak bilinen *Re minör 9. Senfoni,* bestecinin son yıllarında yazılmıştır.

Bu senfonilerin bir bölümü, bestecinin ölümünden sonra, 20. yüzyılda seslendirilmiştir. İlginç bir nokta daha vardır: Öğretmeni Sechter'den armoni ve kontrpuan dersleri almadan önce yazdığı ilk senfoni denemelerinden ikincisi, *Re minör Senfoni,* daha sonra 1. Senfoni bestelendiği için "Sıfırıncı Senfoni" adını almıştır. Bu yapıtı Bruckner 1864'de tamamladığı halde, sonraları birkaç kez gözden geçirmiş, son biçimini 1869'da vermiştir; ilk seslendirilişi ise 1924 yılında gerçekleşmiştir.

Yapıtlarının seslendirilmesi konusunda altın yıl 1885'dir: Münih'te 7. Senfoni seslendirilirken bestecinin kendisi *Te Deum*'u yönetmiş, Amerika'da ise 3. Senfoni, Damrosh'un yönetiminde yorumlanmıştır.

1886'da Franz Joseph nişanını alan ve İmparator tarafından 62 yaşındayken kendisine "Onursal maaş" bağlanan besteci, 1891'de Viyana Konservatuvarı'ndan emekliye ayrılmıştır.

1894'de 9. Senfonisini bestelemeye başlayan Bruckner, bu yapıtının üç bölümünü tamamladıktan sonra, sağlığının bozulmasıyla son bölümü yazmaya ömrünün yetmeyeceğini sezinlemiş ve "final" bölümü olarak, 1884'de son kez gözden geçirdiği *Te Deum*'un seslendirilmesini istemiştir. "Bitmemiş" 9. Senfoni'nin ilk seslendirilişi bestecinin 1896'daki ölümünden 7 yıl sonra, 11 Şubat 1903'de Viyana'da gerçekleşmiştir.

Te Deum, koro ve büyük orkestra için yazılmış bir dinsel yapıttır. Bruckner bu görkemli yapıtı 1881'de tamamlamış, 1884'de düzeltmiştir. Do majör tonda, oktav, dört ve beş aralık dokusundaki bu yapıt, Katolik inançlarını simgelemektedir. Koro, yukarda belirtilen temel aralıklara uyarken, aynı zamanda Gregoryan melodilerini anımsatan unison deyişi, tam anlamıyla modern bir çizgiye dönüştürür.

Bruckner, "dünya işlerinin cahili" olmayı baştan kabullenmiş mistik bir bestecidir. 19. Yüzyılın Sesilyanist akımının etkisindedir. Avusturya Katolik Kilisesi'nin müzik sözcüsüdür. Bununla birlikte, dinsel müziği çağının ötesine taşımayı görev

bilmiştir. "Missa'larında ve öteki dinsel yapıtlarında (özellikle *Virga Jesse* motet'ine) basit diatonik doku, 20. yüzyıl koro yapıtlarını andıran sürprizlerle doludur."(29)

Sanatçı kimliğini belirleyen bu yönleriyle Bruckner, döneminin "gerçek Hristiyanı"dır: Yapıtlarında insan sevgisini, iç mutluluğu ve doğal olanı anlatmak istemiştir. Anlatımı uzundur, fazla anlatmayı sever; ancak bağırgan değil, dingindir (sakindir). Ayrıntılar içide boğulmayı göze alır ama, "huzursuzluk" verecek bir söylemden de kaçınır.

Bruckner, Hristiyan dünyasına ilk girdiği, yetiştiği, müziğe yöneldiği ve iyi bir orgcu olma ortamını bulduğu St. Florian Manastırı'na gömülmüştür.

(29) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 677.

XXIII. BÖLÜM

19. YÜZYILIN KAPANIŞI: SON ROMANTİKLER
(1886-1911)

TARİH

1870 Delibes'in *Coppelia* bale müziği.
1871 Fransa'da *Ulusal Müzik Kurumu.*
1872 Cesar Franck'ın Paris Konservatuvarı'na öğretmen oluşu.
1874 Saint-Seans'ın *Ölüm Dansı.*
1876 Mark Twain'in *Tom Sawyer*'i.
1881 d'Indy'nin *3 Wallenstein Uvertürü.*
1888 Cesar Franck'ın *Re minör Senfonisi.*
1889 Hugo Wolf'un *Goethe'nin Şiirleri* Lied demeti.
1889 Richard Strauss'un *Don Juan*'ı.
1889 Paris'te *Dünya Fuarı.*
1890 Mascagni'nin *Cavalleria Rusticana*'sı.
1892 Gabriel Faure'nin *La bonne chanson*'u.
1892 Leoncavallo'nun *Palyaçolar*'ı.
1893 Engelbert Humperdinck'in *Hänsel ile Gretel*'i.
1894 Gustav Mahler'in *2. Senfoni*'si.
1894 Bordes ve D'Indy'nin Fransa'da *Schola Cantorum*'u kurması.
1896 Puccini'nin *La Boheme* operası.
1896 Amerika'da ilk müzik profesörü: MacDowell.
1900 Puccini'nin *Tosca* operası.
1902 Gustav Mahler'in *Kindertotenlieder*'i.
1905 Gabriel Fauré'nin Paris Konservatuvarı müdürü olması.
1905 Franz Lehar'ın *Şen Dul*'u.
1909 Richard Strauss'un *Elektra* operası.
1912 Ferrucio Busoni'nin *Klarinet Konçertosu.*

Bu yüzyılın sonlarına doğru, belirli akımlar içinde yer alan bestecilerin üslubunu ya da yaklaşımlarını saptamak pek zor değildir. Zor olan, yaklaşık aynı zaman diliminde yaşamış olan, oysa değişik, hatta karşıt akımlar adına yazan bestecilerin aynı dönemi temsil ettiğini göstermektir.

Yüzyılın son çeyreğinde, geç-romantizm varlığını sürdürürken, bir yandan da onu aşan akımlar müzik tarihinde yer almış, her şey bir yana, müziksel gelişimin

gereği olarak doğan *izlenimcilik,* kuralları alt üst etmeye hazırlanmıştır. Bu yüzden, ele aldığımız kısa dönemi, belli bir akımın rengiyle açıklamaya çalışmak yanlış olur. Çeşitli akımların yan yana yaşadığı, kısa ama gizil gücü yüksek bir dönemdir o.

Liszt'in öldüğü 1886 yılından, Mahler'in öldüğü 1911 yılına kadar sınırladığımız bu bölümün ana konusunu son romantikler ile, doğalcı ve gerçekçi müziksel eğilimler oluşturacaktır.

Aynı dönemin benzeşmeyen akımlarını bir arada vermenin getirebileceği karışıklıktan kaçınmak amacıyla, 20. yüzyıl müziğinin kapısını aralayan ileri eğilimlerin incelenmesini başka bir bölüme bırakmak, sanıyoruz doğru olacaktır.

CÉSAR FRANCK

Belçika'lı olmasına karşın, ailesinin Paris'e yerleşmesinden sonra Fransa'da yaşayan, Paris Konservatuvarı'nda öğrenim görüp yine bu konservatuvarda öğretmenlik yapan, Fransız müziğinin dış etkilerden arındırılmasını sağlamak amacıyla kurulan *Fransız Ulusal Müzik Kurumu*nun kurucularından olan besteci ve orgcu César Franck (1822-1890), anayurdunun Liége kentinde doğmuş, ilk müzik öğrenimine bu kentteki Kraliyet Konservatuvarı'nda başlamıştır. Okulda yeteneğiyle kendini göstererek ödüller alan ve Belçika'da piyano resitalleri veren Franck, 1835'de ailesiyle Paris'e yerleşmiş, 1837'de Paris Konservatuvarına girmiştir. Bu okulda da üstün başarı gösteren ve ödüller alan genç besteci, önce oda müziği yapıtları yazmış, *Ruth* adlı oratoryosu 1846'da konservatuvarda seslendirilmiştir. 1853'te St. Clotilde Kilisesi'ne orgcu ve koro yönetmeni olarak atandıktan sonra, öldüğü güne değin bu görevde kalmış, ikinci bir görev olarak Paris Konservatuvarı'nda org öğretmenliğini 1872'den başlayarak yürütmüştür. Öğrencileri arasında Vincent d'Indy, Chausson, Duparc vb. vardır.

Franck, her ne kadar ulusal Fransız müziğinin öncülerinden olmakla tanınırsa da, aslında Wagner'in müziğine yakınlık duyuyordu. Ancak, Anton Bruckner gibi o da kendi özgün müzik dilini geliştirmiş, kendisinden bir kuşak sonraki Fauré ile birlikte, 20. yüzyıl Fransız müziğinin özgür bir anlayışla gelişmesinin tohumlarını atmıştır. Paris'te egemenliğini sürdüren opera ve operet dünyasına karşıt olarak "salt müziği" düzeyli biçimde örneklendiren bestecinin yapıtları yadırganmış, ama müzik adına "yapıcı bir hava getiren" bu anlayış, Fransız'ların özellikle 20. yüzyılda gerçekleştirdiği zarif, uçarı, entellektüel müziğin bir dayanağını oluşturmuştur. Franck, bir orgcu ve gelenekselci kimliğiyle kontrpuanın olanaklarını araştırmış, senfoninin alışılagelmiş form kalıplarını unutmuş gibi gözükerek, örneğin üç bölümlü senfoni yazma cesaretini göstermiş, "dönemsel biçimi *(forme cyclique)* geliştirerek *düşünce çekirdeği* diye adlandırabileceğimiz tek bir düşünüden bütün melodik konularını ortaya çıkarıp bunları yapıtın son bölümünde tekrarlamış"tır.(1) Dinsel yapıtlarında olduğu denli, org müziği parçalarında, operet düşkünü Paris sosyetesinin tanımadığı, alışmadığı bir müziksel çevreyi tek başına yaratmaya çalışmış, öğrencilerinden oluşan sınırlı bir kadronun dikkatini çekmekle yetinmiş, ancak bu kadroya aşıladığı özgür ruhun yeni ürünlerini göremeden ölmüştür. 1888'de tamamladığı *Re minör Senfoni,* sadece üç bölümlü form'undan ötürü değil, İngiliz kornosu'nun değerlendiriliş biçimi gibi bir ayrıntının göze batmasıyla, ya da nasıl bir klasik kaynaktan, o da değilse romantik kaynaktan yararlanıldığı konularında anlaşılmazlığıyla yadırganmıştır. Oysa *Re minör Senfoni,* hemen her ülkede orkestra dağarının yerleşik yapıtlarından biri olarak günümüze değin seslendirilmiştir. Bu duyarlıklı yapıt,

(1) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, VarlıkYayınları, 4. basım, İstanbul 1991, sayfa 102.

Franck'ın bazı çağdaşlarının değerlendirmesine kalsaydı, Gounod'nun nitelediği gibi, unutulan yaratılar hanesine geçerdi. Senfoninin ilk seslendirilişinden sonra Gounod şöyle demişti: "Dogmatik boyutlara itilmiş bir yeteneksizliğin ifadesi."

Franck besteci olarak pek ün kazanmamıştır. Yapıtlarının küçük bir bölümü tanınır. Liszt ve Wagner'e duyduğu hayranlık, dinsel yapıtlarındaki polifoni ile yalınlığın karışımı, *Öteki Dünyanın Mutlulukları* (Les Béatitudes) oratoryosunda olduğu gibi, form bozmayı göze alan karakteristik özelliklerindendir. Öğrencisi d'Indy, Franck'ın yaratıcı çalışmalarını üç evrede ele alır; ama bestecinin günümüzde seslendirilen yapıtlarının çoğunluğu 1876-1890 yıllarının ürünleridir. 3 Opera, 5 oratoryo, 1 senfoni, 4 senfonik şiir, 1 piyano ve orkestra için senfonik çeşitlemeler, 7 oda müziği yapıtı, çok sayıda piyano parçası ve 60 org yapıtı besteleyen Franck'ın yukarda adı geçen oratoryosu, keman ve piyano için *La majör Sonat*'ı (1886), *Büyük org İçin 6 Parça*'sı, değeri bütün dönemlerde saygı gören düzeyli yaratılardır.

SAİNT-SAENS

Fransa'da *Ulusal Müzik Kurumu*'nu (Société Nationale de Musique) Cesar Franck ile birlikte kuran bestecilerden biri de Saint-Saens'dır (Sen-San okunur, 1835-1921). Dönemin Fransız müziğinde dikkate değer bir yeri olan Saint-Saens'a geçmeden, Ulusal Müzik Kurumu (ya da Derneği) üzerinde kısaca duralım:

Bu kuruluşun temel amacı, Fransız müziğinin dış etkilerden bağımsız olarak gelişmesine olanak sağlamak için, yeni bestecilerin yapıtlarını seslendirmek ve bu bestecilerle müzikseverler arasında iletişim kurmaktı. 1871'de Franck, Massenet, Duparc, Fauré ve Dubois gibi müzikçilerin katılımıyla kurulan kurumun ilk başkanı, Konservatuvar öğretmenlerinden Henri Bussine, başkan yardımcısı ise Saint-Saens'dı.

Paris'te doğan Saint-Saens, piyanoya beş yaşında başladı. Stamaty'den özel dersler alarak çalgısında hızla ilerledi ve 11 yaşındayken Paris'in ünlü Pleyel Salonu'nda Mozart ve Beethoven konçertoları çaldı. Paris Konservatuvarı'na girerek Halévy'nin kompozisyon öğrencisi oldu. Konservatuvarda bir yandan da org öğrenimi gördü. 18 Yaşındayken bestelediği ilk senfonisi aynı yıl seslendirildi. 1858'de Paris'in Madeleine Kilisesi'ne orgcu olarak atandı. 1861-1865 arasında piyano dersleri vererek aralarında Fauré ve Messager'in de bulunduğu öğrenciler yetiştirdi. 1872'de Op. 31 *Le Rouet d'Omphale* (Omfal'ın Çıkrığı) 1873'de Op. 39 *Phaéton* 1874'de Op. 40 *La Danse macabre* (Ölüm Dansı), 1877'de Op. 50 *Herkülün Gençliği* adlı senfonik şiirleri besteledi. 1877'de yazdığı *Samson ile Dalila* adlı operası aynı yıl Almanya'da Weimar'da sahnelendi. Bu başarılı yapıtlardan sonra Fransa dışında da ün kazandı. 1881'de Fransa Enstitüsü üyeliğine seçildi. Yapıtları Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da seslendirildi. 80 Yaşından sonra kendi orkestra yapıtlarını yönetmek üzere turnelere çıktı. "Fransa'nın en sağlıklı yaşlılarından" diye nitelendirildiği bir sırada, kışı geçirmek üzere gittiği Cezayir'de 86 yaşında öldü.

Saint-Saens, hemen bütün müzik biçimlerinde besteler yazmıştır. Sevilen *Samson* ile *Dalila* operasıyla birlikte, bu türde 12 yapıtı vardır. *Javotte* ve *Hayvanlar Karnavalı* yapıtları bale müziği olarak değerlendirilmiştir. Yukarda belirttiğimiz senfonik şiirlerinin yanı sıra, 3 senfoni bestelemiştir. Konçerto alanında da verimli olmuştur: 5 Piyano Konçertosu, 3 Keman Konçertosu, 2 Viyolonsel Konçertosu.

Piyano için bestelediği parçalar günümüzde de seslendirilmektedir. Canlı, akıcı ve sevimli havasıyla, konçertolarının bir bölümü ilgi çeken yapıtlar olarak konser podyumlarında alkışlanmaktadır.

Saint-Saens, döneminin Fransız müziğinde önemli bir yer tutmasına karşın, yapıtlarının derinliği olmadığı gerekçesiyle tartışılan bir bestecidir. 20. Yüzyılın başlarındaki yeni müzik hareketlerine karşı çıkmış, Debussy'yi küçümsemiş, hatta aşağılamıştır.

Dolgun tınılarıyla iyi bir orkestralamacı olarak kendini göstermiş, ancak üslubundaki yalınlık, açıklık ve yumuşaklık, Almanya'da sert biçimde eleştirilmiştir. Alman'lar onun müziği için "güzel bir cam vazo, ama içi boş" demişlerdir.

Tipik bir Paris'li sanatçı yaşamı sürdüren Saint-Saens, edebiyat, felsefe ve astronomiyle ilgilenmiş, müzik konusunda çok sayıda inceleme yazmıştır. Ayrıca, döneminin iyi bir suluboya ressamı olarak tanınmıştır.

GABRİEL FAURÉ

Yeni bir yüzyıla geçerken, müzikte de çağ dönüşümünün yaşandığı bir ortamda, geleneksel ile gelenekseli aşmaya çalışan akımların etkisi arasında kalmış olan, ancak bu dönüm noktasında adı yitip gidenler arasında bulunmayan değerli Fransız bestecisi Gabriel Fauré (1845-1924), Ravel'in öğretmenidir.

Fauré'nin babası eğitimciydi. Köy okulları müfettişi olduğu için görevi geziciydi. Oğlunun müzik yeteneğini farkedince, onu Paris'teki Niedermeyer müzik okuluna yerleştirdi. Louis Niedermeyer'in yönettiği bu okul, antik Yunan modlarına ve kilise makamlarına ağırlık veren bir eğitim yöntemi uyguluyordu. Fauré makamsal müzik kaynaklarının uygulanmasını öğrendikten sonra, öğretmeni Niedermeyer'in ölümü üzerine Saint-Saens'dan kompozisyon dersleri aldı. Aynı zamanda iyi bir orgcu olarak yetişti. Paris'teki kiliselerde orgculuk yaptıktan sonra Ste Madeleine Kilisesi'ne orgcu olarak atandı. 1871'de Fransız Ulusal Müzik Kurumu'nun kurucuları arasında yer aldı. Seçkin bir öğretmen olarak tanındı ve 1896'da Paris Konservatuvarında kompozisyon öğretmenliğine getirildi. Dubois'den boşalan Konservatuvar müdürlüğüne 1905'de atandı ve bu görevi 1920 yılına kadar sürdürdü. 1909'da Fransız Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine seçilen besteci, 1924'de Paris'te öldü.

Fauré, klasik tonalite anlayışının yanı sıra makamsal melodik kaynakları da özümsediği için, dönemin Fransız müziğine yeni bir hava getirmiştir. Paris Konservatuvarı'nda çalıştığı uzun yıllar içinde, klasik armoninin parelelinde, makamsal müziğin tadını öğrencilerine aşılamıştır. Ancak, katı kurallar uygulayan bir öğretim yöntemine yönelmemiş, verdiği ipuçlarından yararlanmayı öğrencilerine bırakmıştır. Kendi yapıtlarında da hırslı ve inatçı bir söylemden kaçınmıştır. "Müzik tarihinin dönüm noktasında yer alan bir besteci olması nedeniyle müziğinde (inandırıcı, tutarlı bir bütün içinde yer almış olsalar bile) çelişik öğelerin bulunması, armonik yeniliklerin Gounod'ya, Lalo'ya bağlanabilir bir dil içinde gelişmesi ve soğukkanlı bir anlatımın aracı olması, Fauré'nin ilk bakışta bir ilerici olarak tanınmasını güçleştirmektedir."(2) Ancak onun yaratıcılığı özendiren hoşgörülü eğitsel yaklaşımı, Ravel gibi ilerici bir bestecinin yetişmesine zemin hazırlamıştır. Bu açıdan, bir kuşak sonrasının müzik anlayışında etkisi bulunan bir müzikçi olarak Fransız müzik tarihinde saygın bir yeri vardır.

İyi bir müzik eleştirmeni olan Fauré, 1903-1921 yılları arasında Le Figaro gazetesinde müzik yazıları yazmıştır.

Aralarında Shakespeare'in *Venedikli Tüccar*'ından uyarlanan *Shylock* adlı oyun da olmak üzere, 6 sahne müziği ve *Pénélope* adlı bir opera yazan bestecinin koro ve

(2) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 104.

orkestra için 1875'de tamamladığı Op. 12 *Les Djinns* (Cinler; söz Victor Hugo'nun) ve viyolonsel ve piyano için Op. 24 Do minör *Elégie* ünlü yapıtları arasındadır.

Piyanolu Beşli, Dörtlü ve Üçlü'lerinin yanı sıra, keman ve piyano için Op. 13 ve Op. 108 iki Sonat'ı vardır.

Piyano için çok sayıda Barcarolle, İmpromptu, Nocturne, Prélude, Caprice ve Vals yazan Fauré, dört el piyano için 6 parça bestelemiştir.

VINCENT D'INDY

Cesar Franck'ın öğrencilerinden Vincent d'Indy (1851-1931), Fransa-Prusya savaşından döndükten sonra, savaşla ilgili küçük bir kitap yazmış, daha sonra piyanist olarak ün kazanmasına karşın, Franck'ın Paris Konservatuvarı'ndaki org derslerine katılmıştır. Soylu bir aileden gelen d'Indy, 25 yaşından sonra kendini bütünüyle besteciliğe vermiştir. 1874'de yazdığı *Piccolomini* adlı uvertür, zengin orkestral renkler taşır. Yine gençlik döneminde bestelediği (1873-1881) Op. 12 *Üç Wallenstein Uvertürü* en önemli yapıtlarındandır. Her biri kendi içinde bir bütün olan ve üç bölümden oluşan bu yapıt, 1888'de Lamoreax konserlerinde seslendirilerek bestecinin ününü pekiştirmiştir. 1878'de yazdığı *La forét enchantée* adlı senfonik ballad, 1899'da tamamladığı Op. 36 *Tableau de voyage* ve 1905'de ilk seslendirmesi gerçekleştirilen Op. 61 *Jour d'été a la montagne,* d'Indy'nin dikkate değer yapıtları arasındadır.

d'Indy müzikoloji alanındaki çalışmalarıyla da tanınmıştır. Charles Bordes (1863-1909) ile Scholas Cantorum'u kurarak (1894) ortaçağ müziğine ve tek sesli Gregoryen şarkılarına eğilmiş, öğretmeni Cesar Franck'ın biyografisini (1906) ve Beethoven üzerine araştırmalarını (1911) müzik tarihçisi kavrayışıyla hazırlamış ve yayınlamıştır.

Öğretmen olarak katı bir yaklaşımla öğrencilerini etkilemeye çalışan d'Indy, Albert Roussel ve Edgar Varése gibi yetenekli ve daha sonra çağdaş müziğin gelişiminde önemli yeri olan genç bestecilerin kendisinden kopması sonucunu veren hoşgörüsüz tutumunu bırakmamıştır.

Bestecinin kuşağından olan ve Franck'ın öğrencileri arasında bulunan öteki Fransız besteciler ise şunlardır: Henri Duparc (1848-1933), Ernest Chausson (1855-1899), Arthur Coquard (1846-1910), Guy Ropartz (1864-1955).

Ernest Chausson, Op. 5 *Viviane,* Op. 32 *Soir de féte,* Op. 25 *Poéme* adlı yapıtlarıyla yeteneğini tanıtlamış değerli bir bestecidir.

Yine aynı kuşağın bestecilerinden Paul Dukas (1865-1935), yeni müzik anlayışında yer alan ilerici yapıtlarıyla sivrilmiştir.

FRANSIZ OPERA VE BALESİ

19. Yüzyılın ikinci yarısında Fransız operası ve bale müziği parlak bir gelişim göstermiş değildir, ama çok sayıda bestecinin ilgisini çekmiştir.

Bizet'den daha önce doğmuş olan ve uzunca yaşayan İspanyol asıllı Eduoard Lalo (1823-1892), Bizet kadar yetenekli değildi, ancak çok sayıda yapıtıyla döneminin ileri gelen bir bestecisiydi. Paris Konservatuvarı'nda Habeneck'in öğrencisi olarak öğrenim yapan Lalo, *Fiesque* adlı operasıyla katıldığı bir yarışmada üçüncülük almış, bu yapıttan alınan *Divertissement*'in bale müziği olarak değerlendirilmesi üzerine (1877) başarı kazanmıştır. 1874'de yazdığı *Fa majör Keman Konçertosu* Sarasate tarafından seslendirilmiştir. 1875'de bestelediği *İspanyol Senfonisi* ise günümüzde sıkça seslendirilmekte, renkli ama kolaycı havasıyla ortalama müzikseve-

rin ilgisini çekmektedir. *Kral Ys* adlı operası ile *Naouna* bale müziği, dönemin başarılı sahne yapıtlarıydı.

Adolphe Adam'ın 1841'de sahnelenen ünlü bale müziği Giselle'den sonra, bu alanda değerli yapıtlar vermiş olan başka bir Fransız besteci Léo Delibes'tir (1836-1891, Dölip okunur). Paris Konservatuvarı'nda A. Adam'ın öğrencisi olarak yetişen Delibes, "lirik dram" yapıtlarının sahnelendiği Theatre Lyrique'de piyano eşlikçiliği yapmış, ilk sahne yapıtı tek perdelik *Yirmi Paralık Kömür* adlı opereti 19 yaşındayken sahnelenmiştir. 1865'de Paris'in Grand Opera'sına koro şefi olarak atanan besteci, 1870'de sahnelenen *Coppelia* balesiyle başarı kazanmıştır. 1876'da bestelediği *Sylvia* bale müziğinin gördüğü büyük ilgiden sonra, bu alanın başlıca adlarından biri durumuna gelmiştir. Coppelia ve Sylvia, bale repertuvarının günümüzde de sıkça değerlendirilen yapıtlarındandır.

Delibes'in yazdığı 20'den fazla operanın arasında, *Lakmé* en ünlüsüdür. 1881'de Paris Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atanan Delibes, 1884'de Fransız Akademisi üyeliğine seçilmiş, 54 yaşındayken Paris'te ölmüştür.

Bestecinin bale müziğine getirdiği "senfonik atmosfer", müzikle dansın bütünlüğüne yeni boyutlar kazandırmıştır.

Başlangıçta Wagner hayranı olan ve Wagner'in müziğine öykünen Emmanuel Chabrier (1841-1894), bu çizgideki *Gwendoline* operasından sonra, kendi kimliğini bulmuştur: "Şen, kaba, takılgan, şakacı Chabrier'nin bugün konserlerde en sık çalınan yapıtlarına, *Espana* adlı orkestra parçasına, *Bourrée Fantastique*'ine bakarsak, onun bir zamanlar Wagner'e gönül vermiş olduğu aklımızın köşesinden geçmez. Çok daha iyi tanınması gereken piyano parçaları arasında Wagner'i alaya alan bir parça bile vardır."(3)

Fransız opera bestecilerinin içinde, *Manon* adlı operasıyla ün kazanan Jules Massenet'nin (1842-1912, Masne okunur), ayrıcalıklı bir yeri vardır. İlk derslerini sıradan bir piyano öğretmeni olan annesinden alan besteci, 11 yaşında Paris Konservatuvarı'na girmiş, okulu bitirirken *David Rizzio* adlı kantatıyla Büyük Roma Ödülü'nü almıştır. İtalya'da üç yıl kaldıktan sonra Paris'e dönen Massenet, *Manon* (1884), *Cid* (1885) *Werther* (1892), *Don Kişot* (1910) operalarıyla geniş ün yapmış, saydığımız son operası bestelendiği yıl Monte Carlo'da Fedor Şalpayin'in katılımıyla sahnelenmiştir. 70 Yaşında ölen ve aynı yıl anıları yayınlanan besteci, parlak meslek yaşamı sırasında Fransız Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine seçilmiş, "Şövalye" payesiyle onurlandırılmıştır.

25 Opera yazmış olan Massenet'nin Avrupa ve Amerika'daki başlıca operaevlerinde sahnelenen yapıtları şunlardır: *Hérodiade* (1882), *Manon* (1884), *Werther* (1892), *Navarralı Kız* (1894), *Sapho* (1897), *Külkedisi* (1899).

Dikkate değer başka bir Fransız komik opera ya da operet bestecisi , Fauré'nin yakın arkadaşı olan André Messager'dir. (1853-1929). Türünün seçkin örneklerini yazan Messager, kendi döneminde komik operaya yeni bir düzey getirmiştir.

*

19. Yüzyıl boyunca gelişen bale sanatı, 3 bölümden 4 ya da 5 bölüme atlayarak vals ve polka gibi biçimleri aşmış ve müzikle bütünleşen gerçek bir dans gösterisine (Pas de deux, de trois vb) dönüşmüştür.

İlk ünlü bale yapıtı, J. Schneitzhoeffer'in müziği üzerine Maria Taglioni'nin rol aldığı (danseuse aérienne) *La Sylphide*'dir (Paris, 1832). Bunu Adolphe Adam'ın

(3) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 100.

müziği üzerine sahnelenen *Giselle* (Paris 1841), yüzyılın ikinci yarısında ise Delibes'in *Coppelia* (1870) ve *Sylvia*'sı (1876) izlemiştir.

Zengin bir bale geleneğine sahip olan Ruslar, Fransız koreoraf M. Petipa'nın katkısıyla Çaykovski'nin ünlü masalsı balesi *Kuğugölü*'nü sergilemiştir. (Moskova 1877).

Bale için daha sonra yazılmış başlıca müzik yapıtları şöyle sayılabilir: "*Fındıkkıran* (Çaykovski), *Daphne ve Cloe* (Ravel), *Örümceğin Ziyafeti* (Roussel), *Gökdelenler* ve *Zrazy Kate* (John Alden Carpenter), *Kongo'da Dans* (H. F. Gibert), *Boudor* (Feliz Borovski).

Bestecileri tarafından konser müziği olarak yazılmış birçok yapıt da bale müziği olarak kullanılmıştır."(4)

İTALYAN OPERASINDA GERÇEKÇİLİK

Edebiyatta önceliği olan gerçekçilik (realizm) ve doğalcılık (natüralizm) akımları, resim sanatına daha çok doğalcılık yönüyle yansımıştır. 19. Yüzyılın toplumsal ve siyasal olaylarının etkisiyle Avrupa'nın hemen her ülkesinde yaygınlaşan gerçekçi kavrayışın müzik sanatına yansıması dolaylı biçimde gerçekleşmiştir.

Hem gerçekçi, hem de doğalcı olan eğilimin opera sanatındaki ilk örneği, bu akımların pek aşırı bir örneği olmamasına karşın, "İspanya'nın yakıcı güneşi altında geçen, boğa güreşçileri, kaçakçılar, askerlerle dolu, bir sevgi ve kıskançlık öyküsünü anlatan"(5) Bizet'nin *Carmen*'idir (1875).

Genelden özgüle, örnekselden bireye, soyuttan somuta geçen, "zaman ve ortama göre koşullanmış bir akım olan doğalcılık", aslında Verdi'nin son iki operası *Otello* ve *Falstaff* ile opera sanatına girmiş bulunuyordu. Ne var ki Verdi, kendi opera anlayışını bir akım adıyla sınırlamak istememiş, İtalya'da boy veren gerçekçi akımın yanında olmamıştır. Buna göre, İtalyan operasında gerçekçilik, Carmen'den bir yıl sonra sahnelenen Amilcare Ponchielli'nin *La Giaconda*'sıyla başlamıştır denebilir (1876).

19. Yüzyılın sonlarına doğru, İtalyan operasında bir akım olarak beliren *Verismo,* (*vero* İtalyanca "gerçek" anlamına gelir), operanın konusu ve sözlerine edebiyatın gerçekçiliğini, müzikte ise resmin doğalcılığını örnek almıştır. Böylece, "romantik olmayan" bir dünyada, olayları ve kişileri idealize etmekten uzak, gerektiğinde toplumsal olayların eleştirisine yönelik "gerçekçi" opera anlayışı doğmuştur. Verismo'nun (İtalyan opera gerçekçiliğinin) başlıca iki temsilcisi Pietro Mascagni ile Ruggiero Leoncavallo'dur. Bazı yönleriyle ayrılmasına karşın, en yetenekli gerçekçi besteci ise Giacomo Puccini'dir.

Napoli'de doğan Ruggiero Leoncavallo (1858-1919), Napoli Konservatuvarı'nda piyano ve kompozisyon öğrenimi yaptıktan sonra, geçimini sağlayabilmek için eğlence yerlerinde piyano çalmış, ortadoğu ülkelerinde (ve bu arada İstanbul'da) turnelere çıkmıştır. Kuzey Avrupa ülkelerinde de konserler veren Leoncavallo, Paris'te bir süre yaşadıktan sonra 1887'de İtalya'ya dönerek *I Pagliacci* (Palyaçolar) adlı operasının sahnelenmesi olanaklarını araştırmış, sonunda bu tek perdelik opera

(4) A. Say, Müzik Ansiklopedisi: Efza Topçu tarafından hazırlanan "Bale" maddesi, cilt 1, sayfa 144.
(5) Curt Sachs, Kısa Dünya Musiki Tarihi, Çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 229.

1892'de Milano'da şef Arturo Toscanini'nin yönetiminde sahnelenmiştir. Konusu bir İtalyan köyünde geçen ve yaşanmış bir olaya dayanan *Palyaçolar,* görülmemiş bir başarı kazanarak kısa sürede dünyanın birçok operasında temsil edilmiştir. 20'den fazla opera besteleyen Leoncavallo'nun öteki yapıtları ilgi görmemiştir.

Milano Konservatuvarında Ponchielli'nin öğrencisi olarak yetişen Pietro Mascagni (1863-1945, Maskanyi okunur), 1888'de bir müzik yayınevinin açtığı opera yarışmasında *Cavalleria rusticana* (Köylü Namusu) adlı yapıtıyla birincilik ödülünü kazanmış, 1890 yılında Roma'da sahnelenen bu yapıt ilgi görmüştür.*Cavalleria Rusticana* günümüzde de sıkça sahnelenen bir yapıttır.

Leoncavallo'nun *Palyaçolar*'ı ile Mascagni'nin *Köylü Namusu,* tek perdelik kısa ve gerçekçi iki opera olarak, genellikle birlikte sahnelenir. Bu iki benzer yapıt, İtalyan Verismo akımının başyapıtları kabul edilir.

Mascagni'nin *Köylü Namusu* operasında melodi yalındır. "Uvertürün seslendirilmesi sırasında, Turiddu'nun Sicilya şarkısı, çalgısal olarak değil, orkestranın arasında bulunan bir opera sanatçısı tarafından seslendirilir. Halk müziği renklerini yansıtan ve koronun söylediği ilkbahar şarkısı, aşağıda Nr. 1'de görüldüğü gibi yalın bir ritmik yapıdadır. *Regina coeli*'nin duası ise, Nr. 4'de görüldüğü gibi, bir koral'ın romantik armonilemesi biçiminde karşımıza çıkar. Yapıtın müziği, halk danslarıyla da desteklenerek program müziği atmosferiyle çarpıcı biçimde gelişir. Mascagni, Triddu'nun ölümünü aşırı bir gerçekçilikle canlandırır: Sahnede görünmeyen erkeklerin dramatik haykırışının *(fff)* bıçakla kesilişi ve birden *(ppp)* ölüm sessizliği: Turiddu, Alfio tarafından bıçaklanmıştır. Kontrbaslar ve timpani, bilyaların takırtısı gibi, halkın ürpertisini canlandırır; aynı anda bir kadının ağlayışı duyulur (Nr. 12'de görüldüğü gibi, kadının ağlayışı notalarla değil ritmik işaretlerle verilmiştir). Sonra da sahnede fff ile tüyler ürpertici çığlık patlar."(6)



P. Mascagni, Cavalleria rusticana, 1890. Aufbau, Liedmelodik und Mordszene

PUCCİNİ

Müzikçi bir aileden gelen Giacomo Puccini (1858-1924), çocukluğunda müziğe ilgi göstermemiştir. Annesinin isteğiyle, doğduğu kent olan Lucca'daki müzik okuluna gitmiş, birkaç yıl sonra müziği sevmeye başlamıştır. Okulda piyano ve org

(6) dtv-Atlas zur Musik, München 1991, cilt 2, sayfa 443.

öğrenimi yapan Puccini, 20 yaşındayken Verdi'nin *Aida* operasını seyretmiş ve etkilenerek opera bestecisi olmaya karar vermiştir. 1880-1883 Arasında Milano Konservatuvarı'nda Ponchielli'nin öğrencisi olarak yetişmiş ve okulu bitirirken yazdığı bir orkestra yapıtı ile ilgi çekmiştir.

İlk operalarıyla başarı kazanamayan besteci, 1893'de Torino'da sahnelenen 4 perdelik *Manon Lescaut* operasıyla sanatını kabul ettirmiştir. Bu başarıyı 1896'da şef Arturo Toscanini'nin yönettiği *La Boheme* izlemiştir. 1900 Yılında Roma'da temsil edilen *Tosca* ise, Puccini'nin ününü Avrupa ülkelerine yaymıştır. Dört yıl sonra yazdığı acıklı bir aşk öyküsünü canlandıran *Madame Butterfly,* beklenen ilgiyi görmediği gibi, ıslıklanmıştır. Puccini yapıtını hemen geri çekerek üzerinde değişiklikler yapmış ve son sahneye bir tenor aryası eklemiştir. Bu biçimiyle aynı yıl yeniden sahnelenen Butterfly, bu kez alkışlarla karşılanmıştır. Yapıtın New York'taki ünlü Metropolitan Operası'nda temsili dolayısıyla Amerika'ya davet edilen besteciye, Amerika ile ilgili bir opera yazması önerisi getirilmiş, bunun üzerine Puccini, *Altın Batının Kızı* adlı üç perdelik bir yapıt bestelemiştir.

Puccini'nin daha sonra yazdığı *Kırlangıç* (1917), Palto (1918), *Angelica Abla* (1918) adlı yapıtları (birincisi operettir), pek tutunmamıştır. *Gianni Schicchi* (1918), Palto ve Angelica ile birlikte düşünülen bir opera üçlüsü olarak daha fazla ilgi uyandırmıştır.

Son operası *Turandot'u* bitiremeden ölen Puccini'nin bu değerli yapıtı, besteci arkadaşı Franco Alfano (1876-1954) tarafından tamamlanmıştırr.

Puccini'nin gençlik döneminde yazdığı ilk iki operası *Le Villi* (1884) ve *Edgar*'ın (1889) dışındaki hemen tüm yapıtları günümüzde de sahnelenmektedir.

12 Operanın yanı sıra, birkaç dinsel müzik yapıtı ve yaylılar için 2 *Menuet* ile *Inno a Roma* (1919) adlı okul şarkıları demeti yazan bestecinin operaları, Verdi'nin yapıtları gibi geniş ilgi görmüştür.

Puccini, operalarının sözlerini Prévost, Musset, Henri Murger gibi değerli yazarların yapıtlarından alarak işlemiştir. Bu yönüyle konularının düzeyli olmasına önem verdiği kadar, melodik buluşları ve zengin orkestralama yeteneğiyle verismo akımının öteki bestecilerinden ayrılır: İtalyan şan kültürü geleneğini parlak bir çalgılamayla besleyen Puccini, genelde burjuva duyarlılığını yansıtan bir gerçekçiliğe yönelmiştir. Müziksel temalarının lirik özelliğini, oktav bağlantılarıyla çeşitli çalgılara verdiği işlevlerle sağlamaya çalışmıştır. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, şarkı'yı vurgulayabilmek için klarinet, arp ve solo kemanın tınısal etkilerini mükemmel biçimde kullanmıştır.(7)



G. Puccini, Madame Butterfly, 1904, Arienbeginn

(7) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 442.

Ton yönlendirişinde ve tınısal özelliklerin kullanımında gösterdiği ustalık, Japon müziğinin egzotik havasına götüren *Madame Butterfly*'ın müziğindeki inandırıcı ve çekici atmosferle sınırlı değildir: "Puccini, operalarındaki konuların dramatik akışını sadece şarkıcılar yoluyla değil, daha çok, orkestra'nın desteklediği şarkısal lirizmle gerçekleştirmiştir."(8)

İtalyan gerçekçi operasının temsilcilerinden olan F. Cilea, A. Catalani, R. Zandonai, Umberto Giordano ve Franco Alfano gibi bestecilerin arasında, son iki ad üzerinde durmak gerekir:

Umberto Giordano (1867-1948), Napoli Konservatuvarı'nda öğrenim yapmış, besteciliğe çalgısal yapıtlarla başlamıştır. Mascagni'nin birincilik kazandığı opera yarışmasında mansiyon alarak bu alandaki iddiasını sürdürmüş, *Mala Vita* ve *Regina Diaz* adlı operalarıyla ilgi uyandırmıştır. 1896'da yazdığı ve Milano'daki La Scala operaevinde sahnelenen *Andrea Chénier*'in büyük başarısıyla İtalya'nın önde gelen bestecileri arasına girmiştir. Daha sonra yazdığı operalar kalıcı olamamış, ancak *Andrea Chénier* günümüzde de sevilen opera yapıtları arasında yer almıştır.

Puccini'nin bitiremediği Turandot operasını tamamlayan Franco Alfano (1876-1954), İtalya ve Almanya'da öğrenim görmüş bir bestecidir. Operaları arasında *Kıyamet* (19.4), *Don Juan'ın Gölgesi* (1914), *Sakuntala* (1922), *Madonna İmperia* (1926) ve *Son Lord* (1930), o dönemin ilgi gören yapıtlarıydı; günümüzde Alfano, Puccini'nin güvendiği bir besteci olmakla ve Turandot'u tamamladığı için anılmaktadır.

AVUSTURYA VE ALMANYA'DA OPERA

Wagner, sıradağların içinde öyle bir doruktu ki, hangi ülkede olursa olsun, gizli ya da açık biçimde ona özenmeyen, onun müziğinden etkilenmeyen besteci yok gibiydi. Bu bestecilerin bir bölümü onun anıtsal müzikçi kişiliği önünde saygıyla eğilip geri çekilmişler, bir bölümü ise başka yol denemişlerdir.

Viyana'lı operet bestecisi Franz Lehar (1870-1948), "Wagner olgusunu belki bilmek bile istemeyen ve böylece rahat bir biçimde kendi yolunda giden bestecilerden biriydi. Ayrıca Lehar'ın döneminde Wagner fırtınası çoktan esip gitmiş, Viyana'nın eğlenceye yatkın geleneksel yumuşak müziğinin tatlı rüzgârları yine esmeye başlamıştı. Lehar ayrı bir çizginin müzikçisiydi. Adının Wagner'le yan yana getirilmesi, ancak bir karşıtlığın örneklendirilmesine yardımcı olabilir."(9)

Macar kökenli olan Lehar, müzik öğrenimini Çekoslovakya'da yapmış, tipik bir Viyana'lı besteci olarak tanınmıştır. Gençlik döneminde bestelediği iki piyano sonatı Dvorak'ın övgüsüyle karşılanınca besteciliğe sarılmış, yazdığı operetlerin başarısı ona iyi bir gelir sağlayana kadar bando şefliği yapmıştır. Altıncı opereti olan *Şen Dul* (1905) Viyana'da olağanüstü başarı kazanmış, bu yapıt kısa süre içinde Avrupa ve Amerika'da sahnelenmiştir. Sadece Amerika'da 5000 kez temsil edilen *Şen Dul,* 1907 yılında Brezilya'nın Buenos Aires kentinde beş ayrı dilde sergilenmiştir.

Lehar'ın öteki başarılı operetleri *Lüksemburg Kontu* ve *Çingene Aşkı*'dır. "1. Dünya Savaşıyla değişen dünyaya ve zevklere uymasını bilen besteci, savaş sonrası yeni bir başarı dizisi sunmuştur."(10) *Tango Kraliçesi* (1912), *Frasquita* (1922), *Paganini* (1925), *Çar'ın Oğlu* (1927), *Friederike* (1928), *Tebessümler Diyarı* (1929).

(8) Heinz Kretschmar, Geschichte der Oper, Berlin 1958.
(9) Gerhardt Knepler, Zur Entstehungsgeschichte der "Leichten Musik", 4. basım, Farnkfurt a. Main, 1979.
(10) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 300.

Gerçek bir "Wagner'ci" olmakla kalmayıp, Wagner'in en yakın dostları arasında bulunan ve Wagner'in oğlu Siegfried'e müzik dersleri veren Alman opera bestecisi Engelbert Humperdinck (1854-1921), 1876'de Mozart adına verilen bir bursu kazanmış, 1881'de Mendelssohn ödülü'nü alarak Fransa ve İtalya'ya gitme olanağını elde etmiştir. Barselona, Köln ve Frankfurt Konservatuvarlarında öğretmenlik yapan Humperdinck, 1893'de tam bir "masal operası" olan *Hänsel ile Gretel*'in Weimar'da sahnelenmesiyle büyük başarı kazanmış, bu yapıt Almanya'nın ve Avrupa'nın başlıca operaevlerinde sahnelenmiştir. "Wagner benzetleyicilerinin kof gösterişli operalarından bıkmış olan, bu yüzden gerçekçi İtalyan operasına ilgi göstermeye başlamış bulunan Alman operaseverler, Alman yerel müziklerinden esinli bu operada tam aradıklarını bulunca, bu türün benzetleyicileri türemiş, fakat hiç biri Humperdinck'in başarısına erişememiştir."(11)

Almanya'nın köklü gazetelerinden Frankfurter Zeitung'da müzik yazarlığı yapmış olan Humperdinck'in 6 operası, Shakespeare'in oyunları üzerine sahne müzikleri, orkestra ve koro yapıtları, Lied'leri vardır.

20. Yüzyıla girerken, bütün bu bestecilerin yanı sıra, müzikte çağ dönüşümünü en parlak biçimde yansıtan yaratıcılardan biri Mahler'dir.

MAHLER

Çağının önde gelen bir aydını olan, senfonileri ve Lied'leriyle müzik tarihinde ayrıcalıklı bir yeri bulunan, aynı zamanda titiz bir kavrayışla orkestra şefi olarak yaşamı boyunca başarılar kazanan Gustav Mahler (1860-1911), Bohemya'nın bir kasabasında doğmuş, lise ve üniversite öğrenimiyle birlikte müzik öğrenimini sürdürmüştür. 15 Yaşındayken Viyana Konservatuvarı'na giren Mahler, Julius Epstein'dan piyano, Robert Fuchs'tan armoni, Franz Krenn'den kompozisyon dersleri almış, Viyana Üniversitesi'nde tarih ve felsefe derslerini izlemiştir. Üniversitede müzik teorisi dersleri veren Anton Bruckner'le tanışan genç besteci, bu yıllarda Bruckner'in müziğinden etkilenmiş ve onun 3. Senfonisini piyanoya uyarlamıştır.

1878'de Viyana Konservatuvarı'nı bitiren Mahler, besteciliğin başlangıçta geçim kaynağı olamayacağını düşünerek 1880 yılında orkestra şefliğine başlamıştır. Önce birkaç kasaba orkestrasını yönetmiş, daha sonra Olmütz (1883), Kassel (1883-1885) gibi kentlerde opera orkestrası şefliği yapmıştır. 1885'de Prag Operası orkestra yönetmenliğine atanınca, Wagner'in operalarını sahnelemiştir. 1886-1888 Yılları arasında Leipzig Operası'nın şef yardımcısı görevini yürüten besteci, orkestra şefi olarak sekiz yıldan beri sürdürdüğü başarılı çalışmalarının sonucunda Budapeşte Operası'nın müzik yönetmenliğine atanmıştır (1888). Budapeşte'de üç yıl başarılı bir çalışma sergileyen Mahler, 1891'de Hamburg Operası'nın orkestra şefi olmuş, Hamburg'da kaldığı altı yıl boyunca bu alanın ünlü müzikçilerinden biri olduğunu kanıtlamış ve 1897'de Viyana Saray Operası'nm başına getirilmiştir. Bu göreve atanmasında Brahms'ın da rolü vardır.

1902'de Alma Schindler (1879-1964) ile evlenen Mahler, Viyana Opera'sını yönettiği 10 yıllık süre içinde, bu köklü müzik kurumuna yeni bir düzey getirerek müzik çevrelerinin beğenisini kazanmıştır. Amerika'da New York Metropolitan Operası'nın 1907'de yaptığı öneri üzerine New York'a giden besteci, burada Wagner'in *Tristan ve İsolde*'sini, Beethoven'in *Fidelio*'sunu ve Mozart'ın *Don Giovanni*'sini sergileyerek büyük başarı kazanmıştır. 1909'da New York Filarmoni'nin yö-

(11) Gültekin Oransay, a.g.y.

netmenliğine getirilmiştir. Burada iki yıl süren yorucu çalışmalar sonucunda sağlığı bozulan besteci, 1911'de Viyana'ya dönmüş, ancak hastalığı ağırlaşarak birkaç ay sonra Viyana'da ölmüştür.

Mahler'in yaratıcı çalışmaları genel olarak üç evrede incelenir:

İlk evre (1883-1900); Orta evre (1901-1907); Son evre (1908-1911).

Birinci evreye besteci Lied'leriyle başlamıştır: *Gezgin Delikanlının Şarkıları* ve *4 Şarkı*. Bu şarkılar piyano ya da orkestra eşliklidir (1883-1885). *Çocuğun Büyülü Boynuzu* 12 parçayı kapsar ve piyano ya da orkestra eşliklidir (1892-1895).

"Titan" adıyla bilinen *Re majör 1. Senfoni* 1883-1888 arasında yazılmış, ilk seslendirilişi 1889'da gerçekleşmiştir. İki bölümden oluşan bir senfonik şiir özelliğindedir. Birinci Bölüm "Gençlik Günlerinden", üçe ayrılmıştır: İlkbahar, Çiçekler, Dolu Yelken. İkinci Bölüm ise *Commedia umana* adı altında Gestrandet, Ölüm Marşı ve Dall 'inferno al paradiso kısımlarından oluşur. Titan, fantazilerin ard arda eklendiği bir senfonik bütünlüğü sergiler. Kısımları olan iki Bölümden oluşmuş gözükmesine karşın, *İlkbahar* "ana tema"dır; *Dolu Yelken,* Scherzo; *Gestrande* ile *Ölüm Marşı,* üçüncü ağır temayı; *Dall 'inferno al paradiso* ise dördüncü *"finale"* bölümünü temsil eder.

Birbirine ekli bu fantaziler bütününde müzik Mahler'e göre "kendiliğinden"dir, "çünkü müzikçi, bir yazarın, düşünürün ya da ressamın dile getiremediği şeyleri söyler."(12)

1894'de tamamlanan ve 1895'de ilk seslendirilişi gerçekleştirilen *Do minör 2. Senfoni,* 5 Bölümden oluşan bir "senfonik kantat" özelliğini taşır. Bu özellik, 5. Bölüm'ün soprano, alto ve koro'nun katılımıyla gerçekleşen, Klopstock'un şiiri üzerine yazılmış "Yeniden Yükseliş"in anlatımında kendini daha çok gösterir.

Karajan ve Sachs'a göre, ya da tarihten süzülerek gelen bir genel yargıya göre, Mahler'in en güzel senfonisi, 2. Senfonidir: "Bu yapıtın son bölümünde kıyamet gününden önceki gecenin gelişini anlatan, tek başına kalmış ve korku içinde çırpınan son kuşun ötüşünü ve koronun *Uyan, uyan bakalım!* sesiyle mahşer gününün gelişini betimleyen çizgiler kolayca unutulamaz."(13)

Mahler, *Re minör 3. senfoni*'yi 1893-1896 yıllarında yazmıştır. Bu yapıt da senfoni yapılanmasının sınırlarını zorlayan kısımlardan oluşur: 1. kısım, *Pan'ın uyanışı,* 2. kısım *Çiçekler bana çimenler hakkında neler anlattı?* Scherzo olan 3. kısımda "Mahler, bu flüt ezgisiyle anavatanının bir halk dansını anıştırdığı gibi, yine bu flüt ezgisinin ilk iki ölçüsünde *Bütün Kuşlar Geldi Artık* adlı çocuk şarkısının ilk bölümünü, ezginin diğer bölümünde de Mozart'ın *Ah vous direi-je Maman*(Türkiye'da daha dün annemizin...) temasını anımsatmaktadır. Burada müziksel bir halk dilinin simgeleriyle, sanat müziğinin bir teması birleştirilmiştir."(14) 4. Kısım, alto solonun katılımıyla Nietsche'nin *Ey insan! Dikkatli ol!* sözleri üzerine yazılmış duygulu bir ezgidir. 5. kısım, çocuk korosu ve kadın korosunun katılımıyla *Üç melek şarkı söylüyordu* konulu bir Lied içeriklidir. Çok ağır tempolu 6. Kısım, *Aşk* üzerinedir.

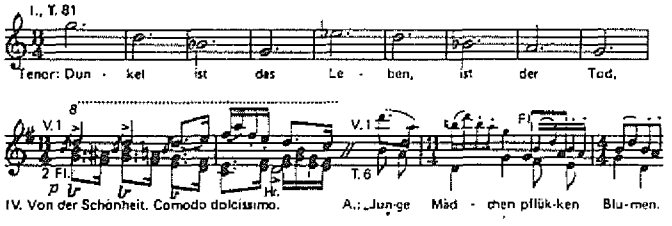
Sol Majör 4. Senfoni, (1899-1901), Dört Bölüm'den oluşmuştur. Son bölüm "finale"de, soprano solo'nun katılımıyla *Cennetsel sevince övgü*'nün müziği dile getirilir.

(12) Ernst Wellesz, Die neue Instrumentation, Hamburg 1958, (Mahler'den alıntı).
(13) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 237.
(14) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 233.

Mahler'in 1901-1907 arasındaki "Orta evre"sinin başlıca yapıtı, piyano ya da orkestra eşlikli *Kindertotenlieder* (Çocuk Ölümü Şarkıları) başlığını taşıyan 5 Lied'dir. *ÖRNEK 92* (15)

Do diyez minör 5. Senfoni (1901-1902, ilk seslendirilişi 1904) beş bölümden oluşur. La minör 6. Senfoni "Trajik", (1903-1907) ve *Mi minör 7. Senfoni* (ilk seslendirilişi 1908) bestecinin ikilemlerini, hatta kararsızlıklarını yansıtır. *Mi bemol majör 8. Senfoni,* özetle şöyle değerlendirilmiştir: "Varlıklı bir konser düzenleyicisinin koro ve orkestra kalabalığını göz önüne alarak *Binler Senfonisi* dediği bu yapıtta Mahler, senfoni kalıbını bütünüyle bir yana atmıştır. Gregorius ilâhisi *Veni sancte spiritus*'la Goethe'nin Faust'unun bitiriş bölümü sözleri üzerine kurduğu iki koca senfonik bölümle, çalgıların ve insan seslerinin birbirine girmiş akışı arasında düşteki dünyayı gerçekleştirmeye çalışmıştır." (16)

1908-1911 Yılları arasındaki "Son evre", *Das Lied von der Erde* (Yeryüzünün Şarkısı) adlı ünlü 6 Senfonik Şarkı ile başlar (1907-1910). Bu orkestra yapıtında alto ve tenor solocular, Çin şiirleri üzerine bestelenmiş şarkıları söyler. Tenor partisi şu yalınlıktadır: (17)



G. Mahler, Das Lied von der Erde, Symphonie für Tenor, Alt und Orchester, 1908/11

Re Majör 6. Senfoni 1908-1910 arasında yazılmış, ancak "bestecinin ölümünden sonra Bruno Walter yönetiminde Viyana'da 1912'de ilk kez seslendirilmiştir." (18) Bu senfoni de dört bölümden oluşur.

Fa diyez majör 10. Senfoni tamamlanamamıştır. Bu yapıt 1924'de eşi Alma Mahler tarafından bastırılmıştır. (Mahler'in eşi Alma Schindler, Mahler'in ölümünden sonra ressam Kokoşka ile derin bir aşk ilişkisi yaşamış, mimar Gropius ile yaptığı ikinci evlilikten sonra marksist yazar Franz Werfel ile evlenmiştir. "Alban Berg, Alma'nın Gropius'tan olan ve çok genç yaşta ölen kızı Manon'a *Keman Konçertosu*'nu, daha sonra Alma Werfel'e Wozzek operasını ithaf etmiştir. Mahler, Alma Mahler, ressam Klimt, ressam Kokoşka, Schönberg, Alban Berg, oyun yazarı Schnitzler ve daha sonra Werfel arasındaki dostluk ilişkileri bir yaşam boyunca sürmüştür." (19) Alma Mahler, dönemin değerli bir aydını ve Lied bestecisiydi.)

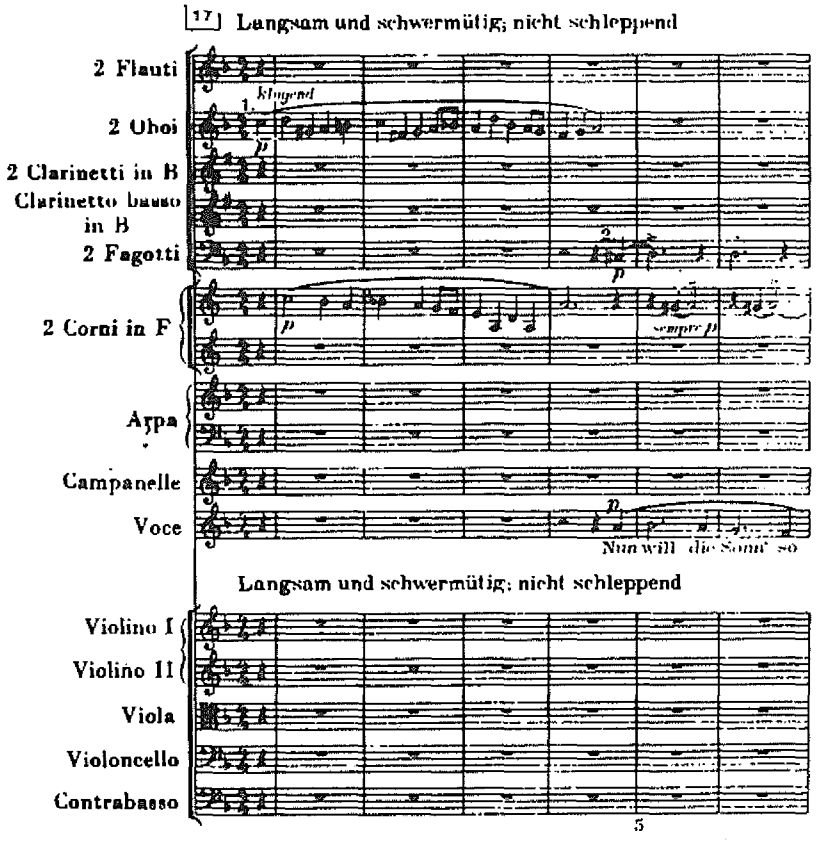
Viyana romantik okulunun son büyük bestecisi kabul edilen Mahler, Beethoven ve Bruckner'den geçen bir çizgiyi izlemiştir. Brahms'dan pek etkilenmemiş, Wagner'den ise yararlanmıştır. Orkestralama ve çalgılama tekniklerini üst düzeyde geliştirmiş, yapıtlarının başlıca özelliği olan ve her yeni yapıtında artan "yapı gevşekliği" ile duygusallık, ayrıcalıklı bir yeri olan Mahler müziği'ni yaratmıştır.

(15) Calaude Palisca, Norton Anthology of Western Music, New York 1988, cilt 2, sayfa 352.
(16) Sachs, a.g.y. sayfa 237.
(17) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 510.
(18) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 276.
(19) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 219.

ÖRNEK 92

GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Kindertotenlieder (1902): *Nun will die Sonn' so hell aufgehen*



Mahler'in karmaşık ve yoğun anlatımını çözümlemek pek kolay değildir. Bazı araştırmacılara göre "romantik-yazgıcı"dır. (20) Bazılarınca onun müziğinin kaynaklarını "sadece içinde yaşadığı toplumun koşullarında aramak" yeterli değildir: "Kişisel mizacı, aile ilişkileri, çocukluğu, fiziksel bünyesi, karşılaştığı sayısız engeller ve Yahudiliği de araştırılması gereken noktalardır. Dünyayı olumsuz olarak algılamış olması, kuşkusuz bir gerçekti. Alma Mahler'in *Anılar*'ında belirttiği gibi, Mahler'in sık sık kullandığı *Nasıl mutlu olabilirim, her hangi bir yerde tek bir yaratık acı çekerken?* ünlü Dostoyevski cümlesi, Mahler'in bir gençlik mektubuna denk düşmektedir." (21)

20. Yüzyılın değerli Alman düşünürü, müzik sosyolojisinin kurucusu ve Frankfurt Felsefe Okulu'nun öncüsü Theodor Wiesengrund Adorno, Leyla Pamir'in alıntıladığı gibi, "Mahler'in müziğinde alk tabaka müziğinin, üst müziğe fırtınalarla saldırdığını, dolayısıyla Mahler'in Viyana'nın *Genç Üslup* ve *fin de siecle*(*) koşullarına karşı gelen bir devrimci olduğunu, ama bir yandan da insan yazgısına boyun eğdiğini" belirtmişti. "Mahler, olumsuz bir toplumu yansıtma bakımından, gerçeği yansıtan bir müzik yaratmıştır. Mahler, toplumun *kırılmışlığını*, süslemeden, olduğu gibi dile getirirken, müziğin kendisi de *kırılmıştır*. Yabancılaşmanın içindedir."

Mahler'in müziğini "kırılmışlık"la simgeleyen Adorno, bestecinin dürüst ve açık tavrını şöyle değerlendirmektedir:

Mahler'in senfonik müziği, hiç bir yerde özne ve nesne kırığı'nı gizlemez. Barışıklığı, aldatıcı biçimde vermektense, kırılmışlığı yeğler. Mahler, müziğinde kişinin yazgısının kendisiyle bağlantılı olmadığını kabul eder. Ve müzikte birey hiç bir konuma egemen değildir. İşte bundan ötürü, Mahler'in kırıkları gerçeğin ta kendisidir. Ve bu anlatımlarda toplumsal devinim, kurbanları kadar olumsuzdur." (22)

HUGO WOLF

Yaşamının son beş yılını zihinsel karanlık içinde geçiren Avusturya'lı besteci Hugo Wolf (1860-1903), denebilir ki sadece Lied bestelemek için, duygularını Lied'lerle dile getirmek için yaşamıştır.

Çocukluğundan beri iç huzursuzluklar ile dolup taşan Wolf, yenilikçi bir söylem kullanmıştır. Ancak bu eğilimi şöyle de değerlendirilebilir:

"Wolf'un Lied'leri sadece müziksel açıdan değil, belki daha çok ruhsal açıdan zengindir." (23)

Doğaldır ki önemli olan, Wolf'un saklı duyguları şarkılarında derin bir anlatım yeteneğiyle sergilemiş olmasıdır. Bu yönüyle müzik tarihinin en değerli Lied bestecilerindendir.

Babasının desteğiyle küçük yaşta keman ve piyano çalışmaya başlayan Wolf, öğrenim yaptığı okullarda "geçimsiz çocuk" tablosu çizmiştir: "Ya kendi bildiğince öğrenmek, ya da hiç öğrenmemek gibi huylarıyla öğretmenlerini üzdükten sonra, 1875'de Viyana Konservatuvarı'na girmiştir."(24) Ancak burada da uyumlu bir öğrenci olmadığı, olayların gelişiminden anlaşılabilir: "1877'de Konservatuvar'dan çıkartılmıştır."(25)

(20) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 511.
(21) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 232.
(*) Fin de siecle = yüzyıl sonu.
(22) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 232.
(23) Herbert Kretzmeyer, Geschichte des neuen Liedes, Göttingen 1959.
(24) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 276.
(25) H. Kretzmeyer, a.g.y.

Wolf, gençlik yıllarında Wagner hayranıydı. Wagner'le Viyana'da tanışmış, yapıtlarını ona göstererek cesaretlenmişti. 1883'de Viyana'daki bir müzik dergisinde yazılar yazmaya başlayan Wolf, Brahms'ın müziğini ağır bir dille eleştirmiştir. Bu tutumu, Wagner'le Brahms'ın karşıt anlayışları önündeki tavrı olarak açıklamak yeterli değildir. Wolf, kendi bestecilik kavrayışının bir sonucu olarak, yaşamı boyunca hep ayrı bir çizgide yürümüştür: "Brahms'ın tersine, *sözü* öne almış, Richard Wagner dramı nasıl el üstünde tuttuysa, o da şiiri el üstünde tutmuştur. Wagner gibi o da sözlerin anlamlarını belirtmek, onları derinleştirmek, aslında onları geçmek üzere piyano eşliğine önem vermiştir."(26)

Brahms'ın diline karşıt bir çizgi tutturan Wolf, aynı zamanda armoni kavrayışıyla da ondan ayrılmıştır; o, Wagner'in kromatizmini daha ileri götürmeye yönelik bir eğilimin bestecisidir.

Bütün bu özellikleriyle kendini tanıtmak için başlangıçta zorluklar çekmiş olmasına karşın, Wagner'ci çevrenin desteğiyle yapıtlarını yayınlayabilmiş ve seslendirilmesini sağlamıştır: Şan sanatçısı Jäger, genç bestecinin Liedlerini Viyana'daki "Wagner Derneği'nin (Wagner-Verein) toplantılarında sık sık seslendirmeye başlamıştır."(27)

Wolf'un Almanya'da adını duyurması bu kanalla gerçekleşmiş, yenilikçi kimliği giderek onaylanmıştır. Öyle ki, daha sonraki yıllarda Berlin'de bir "Wolf Derneği" kurulmuş (1896), bunu Viyana'daki izlemiştir.

Hugo Wolf'un şiire verdiği önemin bir göstergesi de yazdığı Lied albümlerine şairlerin adını vermesidir: "Möreki'nin Şiirleri" (53 Lied), "Eichendorf'un Şiirleri" (20 Lied), "Goethe'nin Şiirleri" (51 Lied).

Goethe'nin şiirleri üzerine yazdığı Liedlerden biri de, Schubert'in 1815'de, Schumann'ın 1849'da bestelediği *Kennst du das Land* (Yurdu Tanıyor musun?) adlı şiirdir (1888).(28) *ÖRNEK 93*. Böylece karşımıza romantik çağın üç ayrı evresinden, aynı şiir üzerine yazılmış üç Lied çıkmaktadır. (Bu üç Lied örneği kitabımızda sunulmuştur.)

Ruhsal sağlığı 1897'de bozulmaya başlayan ve tedavi gören besteci, birkaç yurtdışı gezisi yaptıktan sonra Viyana'ya döndüğünde dengesini yitirmiş ve 1898'de hastaneye yatırılmıştır. Uzun süren bilinç karanlığı döneminden sonra 1903'de hastanede ölmüştür.

343 Lied bestelemiş olan Wolf'un yayınlanmış başlıca Lied Albümleri şunlardır: Ölümünden sonra derlenen ve 1936'da yayınlanan *"Bıraktığı Yapıtlar"* (40 Lied); *Gençlik Yıllarının Lied'leri* (12 Lied, 1888); *Çeşitli Şairlerden Lied'ler* (31 Lied, 1877-1897); *Mörike'den Şiirler* (53 Lied, 1888, bu Lied'lerin 10 tanesini 1889-1891 yıllarında orkestralamıştır);(29) *Eichendorf'tan Şiirler* (20 Lied, 1886-1888); *Goethe'den Şiirler* (51 Lied, 1888-1889); *İspanyol Lied'leri Kitabı* (44 Lied, 1889-1890); *İtalyan Lied'leri Kitabı* (46 Lied, 1890-1891).

(26) Sachs, a.g.y. sayfa 238.
(27) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 277.
(28) C. Palisca, a.g.y. cilt 2, sayfa 343.
(29) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 278.

ÖRNEK 93

HUGO WOLF (1860–1903)

Kennst du das Land (1888)



RİCHARD STRAUSS

Geç-romantizmin son büyük temsilcisi Richard Strauss (1864-1949), uzun yaşamı boyunca, kendi kuşağından sonraki akımları da bir ölçüde izlemek durumunda kalmış ve geç-romantizmin sınırlarını kimi yapıtlarında aşarak, doğalcılığa, izlenimciliğe ve çoğu kaynaklarda belirtildiği gibi *Elektra* adlı operasında *anlatımcılığa* eğilim göstermiştir. Ancak bestecinin bu eğilimleri, onun bir geç-romantik olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. 85 Yıllık yaşamında, izlediği çizgiyi zenginleştirmeye yönelmiş olan Strauss'un 20. yüzyılda 49 yıl yaşaması, onun 20. yüzyıl bestecisi kapsamında değerlendirilmesini getirmez. Strauss, "19. yüzyılın son evresi"nin bestecisidir.

Eksiksiz bir müzikçi olarak yetişmesi için bütün olanakları hazır bulan Strauss, dört yaşındayken Münih'te müzik öğrenimine başlamış, 12 yaşındayken bestelediği *Tören Marşı,* 1880'de yayınlanmıştır. 1881'de ilk orkestra yapıtı olan senfoni denemesi, 1883'de keman konçertosu seslendirilmiştir. Besteci henüz 20 yaşındayken, yine ilk denemelerinden olan senfonisi New York Filarmoni orkestrası tarafından seslendirilerek ona ün kazandırmıştır. 1885'de Hans von Bülow'dan boşalan Meiningen Saray Orkestrası yönetmenliğine getirilen Strauss, bir yıl sonra Münih Saray Operası'nın orkestra şefi olmuştur. Bu yıllarda Listz ve Wagner'in müziğine yakınlık duyan besteci, Listz çizgisini izleyerek, belirli konuları olan senfonik şiirler yazmıştır (1886-1899). Genelde kendisini anlatmaya yönelik bu orkestra yapıtları, bestecinin gençlik dönemindeki değerli ürünleridir.

1900'lu yılların başında Strauss coşkulu ve dolgun "program senfonileri" ile dikkat çekmiştir: Özyaşamöyküsünü anlatan *Sinfonia domestica* (1903) özellikle Till Evlenspiegel, Zerdüşt, Don Kişot ve *Bir Alp Senfonisi* (1915) gibi parlak ve görkemli yapıtlarında orkestrayı elden geldiğince büyütmüş, bu arada, eğilimi doğrultusundaki Berlioz'un *Çalgılama* kitabını yeniden yayınlamıştır (Leipzig, 1904).

Strauss'un bestecilik yaşamındaki ikinci dönemin başyapıtları genelde operalardır. Bu sahne yapıtlarında besteci, yaşadığı çağın akımlarına yakınlık gösterir. *Salome* (1905) ve *Elektra* (1909), anlatımcı (ekspresyonist) eğilimler taşır. Ancak, 1911'de yazdığı *Der Rosenkavalier,* Mozart'a yapılan saygın bir "gönderme" ile Viyana'nın eğlence müziğine de "gönderme"ler içerir.

Strauss, operalarına Wagner'in *leitmotiv* tekniğiyle başlamış, giderek kendi kimliğini bulmuştur. Konusunu Oscar Wilde'dan aldığı Op. 54 *Salome* operası, tutkulu bir müziğin parlak renkleriyle dönemin ileri akımlarından anlatımcılığın bireşimi olarak değerlendirilebilir. Hugo von Hofmannstahl'in trajedisi üzerine bestelediği *Elektra* ise, aşırı bir ifadecilikle atonalitenin sınırlarına yaklaşmıştır. Strauss daha sonra yeniden klasik anlaşıyın tonalite, melodi, form ve benzeri estetik ölçülerine dönmüştür: Rosenkavalier ile başlayan bu eğilim, Moliere'in bir oyunu üzerine Hofmannstahl'ın yazdığı ve bir "oda operası" özelliği taşıyan Op. 60 *Ariadne Naksos*'ta, Op. 65 *Gölgesiz Kadın* gibi operalarında sürmüştür.

1898-1918 Yılları arasında Berlin Operası'nı yöneten Strauss, 1919-1924 yıllarında Viyana Devlet Operası'nın orkestra şefliğini yapmıştır. Hitler'in nasyonal sosyalist rejimi sırasında yönetimle iyi ilişkiler içinde bulunan besteci, 1933'de Alman Müzikçiler Odası başkanlığına getirilmiştir. Savaştan sonra İsviçre'ye geçen Strauss, Almanya'ya dönünce "Nazi'lerle işbirliği yaptığı" gerekçesiyle yargılanmış (1947-1948), beraat ettikten bir yıl sonra Münih yakınlarındaki villasında ölmüştür.

Senfonik şiir ve operanın yanı sıra çok sayıda Lied besteleyen Strauss, bu alanda Schubert-Schumann-Brahms çizgisini geliştirmemiş, yazdığı yüzden fazla Lied'den ancak 15'i günümüz Lied repertuvarında yer alabilmiştir.

Yapıtları şöyle sıralanabilir:

SENFONİK ŞİİR: Op. 16 senfonik fantazi *İtalya'dan* (1887); Op. 20 *Don Juan* (1888); Op. 23 *Makbet* (1890); Op. 24 *Tod und Verklärung* (1890); Op. 28 *Till Eulenspiegel'in Komik Serüvenleri*(*) (1895); Op. 30 *Zerdüşt Dedi ki* (1896); Op. 35 *Don Kişot* (1898); Op. 40 *Bir Kahramanın Yaşamı* (1899); Op. 53 *Sinfonia domestica* (1904); Op. 64 *Bir Alp Senfonisi* (1915).

OPERA: *Gontram* (1884); *Ateş Yoksunluğu* (1901); *Salome* (1905); *Elektra* (1909); *Der Rosenkavalier* (1911); *Ariadne Naksos'ta* (1912); *Gölgesiz Kadın* (1919); *Intermezzo* (1924); *Mısır'lı Elena* (1928); *Arabella* (1933); *Suskun Kadı* (1935); *Barış Günü* (1938); *Daphne* (1938); *Danae'nin Aşkı* (1938-1940); *Capricco* (1942).

BALE MÜZİĞİ: *Yusuf'un Destanı* (1914); *Schlagobers* (1924). (Ayrıca, senfonik şiirlerinden birkaçı bale müziği olarak değerlendirilmiştir.)

LİED: Strauss'un Lied'lerinden "11'i orkestra eşlikli, 150 kadarı piyano eşliklidir. Piyano eşlikliler 26 defterde toplanmıştır."(30)

KONÇERTOLAR: Klarinet, fagot, yaylılar ve arp için *İkili Konçerto* (1948); Op. 8 *Re majör Keman Konçertosu* (1883); *Obua Konçertosu* (1946); Op. 11 *Mi Majör 1. Korno Konçertosu* (1885); *Mi bemol majör 2. Korno Konçertosu* (1943). Ayrıca, piyano ve orkestra için *Re minör Burlesque* (1885).

ODA MÜZİĞİ: Op. 7 *Mi bemol majör Serenade,* (13 üflemeli çalgı için, 1881); Op. 4 *Si bemol majör Süit* (13 üflemeli çalgı için); *Fa Majör Sonatine* (16 üflemeli çalgı için, 1943); Op. 18 *Mi bemol majör keman ve piyano için Sonat;* Op. 6 *Fa majör viyolonsel ve piyano için Sonat* (1883).

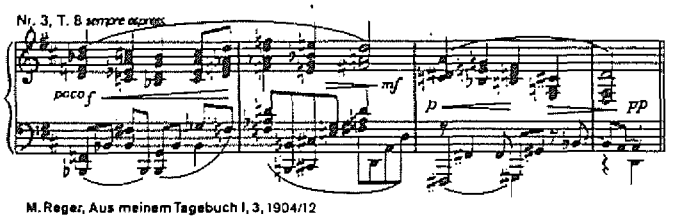
REGER VE PFİTZNER

Geç-Romantizmin dikkate değer bestecilerinden biri de Max Reger'dir (1873-1916). Almanya'nın Bavyera bölgesinde doğan Reger, 1890'da Sondershausen Konservatuvarı'na girerek Riemann'ın öğrencisi olmuş, okulu bitirdikten sonra Münih'e yerleşmiş ve Kraliyet Müzik Akademisi'ne kontrpuan profesörü olarak atanmıştır (1905). İki yıl sonra Leipzig Konservatuvarı'nda org ve kompozisyon profesörlüğüne getirilen besteci, 1911-1914 arasında Meiningen Saray Orkestrası yönetmenliğini yapmıştır. Daha sonra Leipzig Konservatuvarı'ndaki görevini sürdüren Reger, 43 yaşındayken geçirdiği bir kalp krizi sonucunda ölmüştür.

Reger, Barok öncesi kontrpuanı abartılı bir biçimde kullanmakla yetinmeyerek bir yandan da armonide "Yeni Wagnercilik" denebilecek sert bir kromatizme yönelmiş ve hem Barok, hem Klasik dönemin formlarına aşırı bir bağlılık göstermiştir. Bu karışımda başlangıçta ton dışı müziğin sınırlarına yaklaşmış, ancak 1914'de bestelediği Op. 121 *Mozart Çeşitlemeleri* ile bu kez klasisizme yakınlaşan bir eğilimi benimsemiştir.

Program müziğinden ve opera besteciliğinden özellikle kaçınan Reger'in geleneksel form ve ritmler çerçevesindeki güçlü kromatizmi ve anarmonik yaklaşımı, "Günlüğümden" başlığını taşıyan yapıtında açıkça görülmektedir:(31)

(*) Till Eulenspiegel, bizim Nasreddin Hoca'nın benzeri bir Alman halk mizah ustasıdır.
(30) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 287.
(31) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 510.



M. Reger, Aus meinem Tagebuch I, 3, 1904/12

Reger'in sentezci mekanik müziğini "Yeni-Klasikçilik"in ilk belirtileri arasında görenlerin bulunduğunu ve 1910'da yazdığı Op. 115 *Fa minör Piyano Konçertosu*'nun önemli bir yeri olduğunu belirtmekte yarar vardır.

Yine bir Alman besteci olan ve Geç-Romantik kuşak içinde değerlendirilen Hans Pfitzner (1869-1949), ileri müzik akımları karşısında tutucu bir tavır sergilemiştir. Yazdığı operalar arasında *Palestrina* (1917), bazı yönleriyle anımsanacak niteliktedir. Lied'ler ve oda müziği yapıtları da besteleyen Pfitzner'in *Si minör Keman Konçertosu* (1925), Almanya dışında ün kazanan yapıtları arasındadır.

BUSONİ

Yeni-Klasikçiliğin isim babası Ferrucio Busoni (1866-1924), piyanist ve besteci olarak geniş ün kazanmış uluslararası bir sanatçı kimliği simgeler. İtalya'nın Floransa kenti yakınlarında doğan Busoni, Alman asıllı olan annesinden piyano dersleri alarak müziğe başlamış, ailesinin Avusturya'ya yerleşmesi üzerine Graz'da W.A. Remy'nin öğrencisi olmuştur. Küçük yaşta besteler yapmaya başlayan Busoni, 1894'de Berlin Konservatuvarı'na öğretmen olarak atanmış, 1907'de Viyana Konservatuvarında dersler vermiş, 1913'de Bolonya, 1915'de Zürih ve 1920'de Berlin Konservatuvarlarında profesörlük yapmıştır.

Geç-Romantik eğilimi yansıtan ve Liszt'e yakın gözüken yapıtlarla yola koyulan, çağının en değerli piyanistlerinden olan Busoni, 1900 yılı dolayında ton dışı müziğin sınırlarında dolaşmaya başlamış ve "tarih" ile "modern" arasında yepyeni bir anlayışla bağlar kurmaya çalışmıştır. Bu ileri eğilimiyle kendi döneminin yaratıcılıktaki öncüleri arasında girmiştir. Sach onu şöyle tanımlamaktadır: "Hem müziği, hem soyu bakımından yarı İtalyan, yarı Alman olduğu için, klasik görüşün ayrılmaz bir niteliği olan uluslarüstü davranışa doğuştan sahipti. Başka hiç bir kimsede, Bach'ın izinden giden bir polifonluk anlayışıyla İtalyan açıklığı, hafifliği ve yalınlığı, Busoni'de olduğu gibi birleşemezdi. Busoni'nin klasik davranışı tam on dokuzuncu yüzyıldayken başlamış, ancak, 20. yüzyılın ilk yirmi yılından sonra önemli ve yapıcı olmuştur. Bu da 1922 yılında Berlin'de yayınlanan Melos dergisinde çıkan bir manifestoyla herkesin dikkatini çekmişti."(32)

Geçmişle çağımız arasında kurulacak bağlarla müzikte bütünselliğe ulaşma çabasının yaratıcı örnekleri, Busoni'nin Bach stili çok armonili (polyharmonic) ve kontrpunktal denemeleriyle, "gelenek" kendini Yeni-Klasisizm adı altında yenilemiştir:(33)

(32) Sachs, a.g.y. sayfa 246.
(33) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 520.



F. Busoni, 6 kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels, 1923, Nr. 1

Bestecimiz ve müzik tarihçimiz Ertuğrul Oğuz Fırat, Busoni'nin ileri müzik anlayışını sergileyen yapıtları üzerine şöyle yazar:

"Onun, son bölümünde erkekler korosunun yer aldığı Piyano Konçertosu (1904); Flüt ve orkestra için Divertimento Op 52; orkestra için Nocturne Symphonique Op. 43 (1912); Piyano ve orkestra için Kızılderili Fantazisi Op. 44; Klarinet Konçertosu Op. 48 (1919); ırsal ve çalgısal düzenlenişleri yönünden senfonisel bütünlükleri ve anlatım ilerilikleri bakımından ileriye açık üç opera Arlecchio, Turandot, bitiremeden öldüğü için tamamlanması öğrencisi Philipp Jarnach'ca yapılan en büyük yapıtı Doktor Faust ve birçok piyano parçası, bir yandan klasik, duru biçim anlayışını yitirmekten, eski ustatlar örnek alınmazsa müziğin kargaşaya dönüşeceğinden korktuğu için tutucu görünen, öte yandan yenilenme olmadıkça tüm sanatlar gibi müziğin de yaşam olanağını yitireceğinin bilincinde olarak araştırıcı yanını yitirmemiş, zıtlıkları *büyük, kocaman* olanda birleştirip eritebileceğini sanan ustanın, ileriye açık yapıtları olarak önemle sayılmaya değer."(34)

AMERİKA'DA ROMANTİZM

18. Yüzyılın sonunda verdiği bağımsızlık ve demokrasi savaşımıyla 19. yüzyıla yeni bir siyasal yapılanmayla giren Amerika Birleşik Devletleri, toplumsal gelişimini hızla sürdürmesine karşın, kültürel ve sanatsal planda varlığını özgün biçimde gösterme olanağını başlangıçta bulamamıştır.

Amerika bir "göçmenler ülkesi" olduğu için, Avrupa kültürünü sınırlı sayıdaki göçmen sanatçılarla temsil etmek durumunda kalmıştır. 19. Yüzyılın ilk yarısı kapsamında Amerika'daki müziksel gelişimin zayıf bir Avrupa kopyası olduğu söylenebilir. Bu gerçeğin başlıca birkaç nedeni vardır: Washington'un başkanlık döneminden sonraları bile, kırsal nüfus, genel nüfusun yüzde doksanını oluşturmaktaydı. Ayrıca, bağımsızlığı koruma psikolojisi, Avrupa ile kültürel ilişkileri oldukça sınırlamıştır. Bu içe kapanışın getirdiği müzik anlayışının sonucu olarak bestelenen yapıtlar, basit türlerdeki küçük yaratılardı.

Tarihte kendisine "Amerikalı" dedirten ilk besteci, şarkılarıyla ün yapan Stephan Collins Foster'dir (1826-1869). Foster'ın günümüze kalan şarkıları arasında *O Susanna, Old uncle Ned, My old Kentucky Home* vb. vardır. Dikkat çeken başka bir şarkı bestecisi ise Lowell Mason'dur (1792-1872).

(34) A. Say, Müzik Ansiklopedisi, cilt 2, sayfa 374, Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi.

Sesini Amerika kıtası dışında duyuran ilk önemli besteci Louis Moreau Gottschalk'dur (1829-1869). Değerli bir piyanist olan Gottschalk, doğduğu kent olan New Orleans'da piyano dersleri almış, hızlı bir gelişim gösterince 13 yaşındayken Paris'e gönderilerek Halle ve Stamaty ile çalışmıştır. Berlioz'dan kompozisyon dersleri alan besteci, 1844'de Paris'te verdiği piyano dinletisinde Chopin'in övgülerini kazanmıştır. Avrupa'da başarılı konserler veren ve kendi yapıtlarını da seslendiren Gottschalk 1853'de Amerika'ya döndükten sonra yoğun konser turnelerine çıkarak ülkesinde yüzlerce dinleti sunmuştur. 1865'de Güney Amerika ülkelerinde turneye çıkan besteci, Rio de Janeiro'da hastalanarak ölmüştür.

Avrupa'daki kuşağının anlayışıyla romantik yapıtlar besteleyen Gottschalk'un 90 dolayında piyano yapıtı vardır.

Amerika'da geç-romantizmin temsilcisi olan Horatio Parke (1863-1919) ve Edward MacDowell (1860-1908), yapıtlarıyla ilgi uyandırmıştır. MacDowell Almanya'da on yıllık bir öğrenimden sonra ülkesine dönünce 1896'da Columbia Üniversitesi'ne profesör olarak atanmıştır. Grieg etkileri taşıyan yapıtları arasında, Re minör Piyano Konçertosu ve yazdığı son piyano sonatı dikkate değerdir. Besteci, Amerikan halk müziğine de eğilmiş ve Kızılderili ezgilerinden yararlanarak orkestra için "Indian Suite" adlı bir yapıt yazmıştır.

Belirli müzik akımlarının dışında kalan ve "Marş Kralı" olarak ün yapan John Philip Sousa (1854-1932), bestelediği marşlarla bu alanda değerli yapıtlar bırakmış, kurduğu bandoyla Avrupa ülkelerinde turnelere çıkmıştır. "Ezgisel buluşlarının güzelliği, bando yazısının akıcılığı, düzümlerinin sarıcılığı ve çalgılamasının parlaklığıyla seçkinleşen marşlar ona haklı olarak Marş Kralı (The March King) sanını kazandırmıştır."(35)

(35) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 267.

XXIV. BÖLÜM

ULUSAL AKIMLAR
(1836-1922)

TARİH

1836 İlk Rus operası: Glinka'nın *Çar İçin Yaşam*'ı.
1856 Dargomijiski'nin *Rusalka* operası.
1858 Monyuşko'nun *Halka* operası.
1866 Bedrich Smetana'nın *Satılmış Nişanlı* operası.
1869 Balakirevin piyano için *İslamey* parçaları.
1871 Musorgski'nin *Boris Godunov* operası.
1874 Musorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar*'ı.
1876 Çaykovski'nin *Kuğular Gölü* bale müziği.
1880 Borodin'in *Ortaasya Steplerinde* senfonik şiiri.
1886 Rimski-Korsakov'un *Çıplak Dağda Bir Gece* orkestralaması.
1891 Çaykovski'nin *Fındıkkıran* bale müziği.
1893 Dvorak'ın *Yeni Dünyadan* senfonisi.
1898 Granados'un *Marin del Carmen* operası.
1899 Edward Elgar'ın *Enigma Çeşitlemeleri.*
1900 Sibelius'un *Finlandiya* senfonik şiiri.
1900 Freud'un *Düşlerin Yorumu* kitabı.
1901 Enescu'nun *1. Rumen Rapsodisi.*
1903 Wright kardeşlerin uçağı icadı.
1905 Rusya'da demokratik devrim.
1909 Albeniz'in piyano için *Iberia* süiti.
1909 Manuel de Falla'nın *İspanyol Bahçelerinde Geceler*'i.
1916 Albert Einstein'in (1879-1955) *Genel Görecelik Kuramı.*
1917 Sovyet Devrimi.
1922 Carl Nielsen'in *5. Senfoni'si.*

ULUSAL BİLİNÇ VE MÜZİK

19. Yüzyıl, tüm Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin uyandığı bir çağdır. 19. Yüzyıla kadar müziği gerçek anlamıyla İtalyan, Fransız ve Alman okulları temsil ediyordu. Oysa bu yüzyılda gelişen düşünsel ve siyasal akımlar, hemen tüm ülkelerde ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve ulusalcılık kültür/sanat alanında yankısını bulmuştur.

Ulusalcılığın kökeninde Aydınlanma'nın ve Fransız Devriminin "özgürlük, eşitlik" ilkeleri vardır. Napolyon savaşlarına tepkinin de da ulusal bilinci körüklediği söylenebilir.

Sonuçta, ulusalcı sanat akımları, dıştan gelen kültürel baskıları kırmaya ve kendi kültürel varlıklarını ön plana çıkartmaya eğilim göstermişlerdir. 19. Yüzyıl bir yönüyle, Rus, Çek, İspanyol, İngiliz, Polonya'lı, Norveç'li, Danimarka'lı, Finlandiya'lı vb. bestecilerin ulusal kimlikleriyle müzik dünyasına katıldıkları bir çağdır.

Öte yandan, yüzyılın ikinci yarısında İtalya ve Almanya'daki kent devletleri, küçük krallıklar ortadan kalkmış, İtalya ve Almanya'da ulusal birlik oluşturulmuştur. Böylece Avrupa'nın siyasal haritası, ulusları yansıtan devletlerin sınırlarıyla genelde belirlenen bir görünüm kazanmıştır.

Müzikte yeni bir güç olarak ortaya çıkan ulusal akımları İtalya ve Almanya açısından abartmamak gerekir: Alman birliğinin ve İtalyan birliğinin gerçekleşmesine yol açan ulusal bilincin oluşmasında büyük rolü olan kültürel kökler, özellikle ulusal dil ve edebiyat, bu halkların öteden beri övünç kaynağıydı. Wagner ve Verdi, seçtikleri opera konularında bir noktaya kadar ulusal duyguları yansıtıyordu; ama Wagner ve Verdi, özellikli olarak ulusalcılığın temsilcisi değillerdi.

Giuseppe Verdi, ülkesinde ulusal birliğin simgesiydi, oysa bu olgu, bestecinin operalarındaki karakterin dışında başka bir nedene dayanmıyordu. Wagner ve Verdi, "etnik olarak Alman ya da İtalyan şeklinde tanımlanması gereken bir stil geliştirmiş değillerdir. Brahms, Alman halk şarkılarından düzenlemeler yapmış, halk şarkılarını andıran ezgiler yazmıştır; Haydn, Schubert, Strauss, Mahler de bilinçli olarak halk deyişlerinden yararlanmışlardır; ama bu eğilim her zaman kendi ülkelerinin halk deyişlerinden oluşmayabiliyordu. Chopin'deki Polonya öğeleri, ya da Liszt ve Brahms'taki Macar Çingene müziğinin öğeleri, temelde belirli stliller içindeki yabancıl süsler durumundaydı. Ulusalcılık, bu bestecilerin müziğinde temel amaç değildir."(1)

Avusturya-Alman müzik okulunun, Avrupa'nın öteki ülkelerinde müzik yaratıcılığı üzerinde hissedilir bir ağırlığı olduğu açıktır. İngiltere, Fransa, Rusya ve öteki doğu Avrupa ülkelerinde bağımsız ve "yerli bir ses" arayışı, müzikte ulusalcılığın çıkış noktalarından biri sayılabilir. Başka bir neden ise, bu ülkelerdeki bestecilerin Avusturya-Alman kökenli olanlarla eşdeğerlilik özlemiydi. Birikimleri bu isteği haklı gösterecek nitelikteydi. Kendilerini kanıtlamak olanağı, "özgürlük ve eşitlik" ilkelerinin doğal sonuçlarından biri olarak görülüyordu.

Bir bestecinin yaratıcı gücünü tanıtlaması için kestirme yol, geçerli akımlar içinde yer alabilmek gibi gözükse de ve "taklitçi ürünlerin dışsatımı" fazla olsa da, bu yoldan "bağımsız ve yerli bir ses"e ulaşmak olanağı yoktu. Ulusal halk şarkılarını ve danslarını gereç yaparak, ya da özgün yaratıcılık içinde yerli öğelerin karakterini yansıtarak ulusal kimliği bulunan bir stili geliştirmek, taklitçiliğe göre sağlıklı, dürüst ve açık, yeniliğe yönelik, tazeliği olan, her şeyden önemlisi, "halkların evrensel sesini" yükselten bir eğilimdi.

Bir anlamda tepki olarak doğan ulusalcı akımlar, yenilikçi yönüyle başarı kazanmış, toplumsal ruhun aynası olan ve ulusal heyecanları temsil eden halk müzikleri bilinçle değerlendirilerek sanat müziğinde kullanılmıştır. Müziğin bu yolla "yerelleşmesi" de söz konusudur, ancak genel düşünceleri ve insancıl duyguları her ulusa özgü ayrı bir dille anlatma yolunu denemek de evrenselliğe açılan kanallardır.

Ulusalcı akımlar, temelde "aydınlar hareketi"dir. Aydınlar kesimi, orta sınıftan

(1) Grout ve Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınevi, New York 1988, sayfa 772.

çıkma bir topluluktur ve "ataları, Fransız Devrimi'nin yolunu hazırlayan ilerici orta sınıftır. Kültür alanında aydınlanmış ve liberal bir ülküye sahiptir; ülküsel insan anlayışı ise gelenekten bağımsız, özgür ve ilerici bir kişiliğe sahip olmaktır."(2)

Değişik ülkelerde aydınların öncülük ettiği ulusal akımların başlıca sorunu, müziğe ilişkin olgular değil, genelde edebiyattı. Gerçekçi roman, Avrupa'nın tüm ülkelerinde toplumsal sorunlara eğiliyor, bunları irdeliyor, toplumsal eleştiriyi temsil ediyordu. Örneğin Rusya'da roman, 19. yüzyılda salt "toplumsal" nitelikliydi ve başka türlü olamazdı: Toplumsal çelişkiler o denli alevlenmiş, okur kitlesinin siyasal ve toplumsal bilinci öylesine güçlü biçimde gelişmişti ki, "sanat için sanat" gibi bir ilkenin bu ülkede yerleşecek bir ortam bulması olanaklı değildi. 19. Yüzyıl Rusya'sında aydın kavramı, "etkincilik" kavramı ile bir tutuluyordu ve demokratik "karşı çıkma eylemi", Batı ülkelerinde görülmeyecek ölçüde bir amaç durumuna gelmişti. "Rus romanının en büyük ustalarından olan Dostoyevski ve Tolstoy, topluma karşı takındıkları eleştirel tavırla, aydınların düşüncelerinden fazlasıyla etkilenmişler ve kendileri inkâr etseler bile, onların yıkıcı etkilerine sanatları ile katılmışlardır."(3)

Toplumsal eleştiri açısından Rus romanı, Batı romanına göre daha keskin ve amaca yöneliktir. "Günün siyasal ve toplumsal sorunları ile olan ilişki, aynı dönemin Fransız ve İngiliz yazarlarının yapıtlarında olduğundan çok daha sıkıdır. Rusya'da zorba yönetim, aydınlara kendilerini topluma hissettirebilmeleri için edebiyat alanından başka yol pek tanımamıştır; denetim uygulaması ise, toplumsal eleştiriyi ancak edebiyat biçimleri içinde ifade bulmaya zorlamıştır."(4)

Rusya'da güçlü bir eleştirel gerçekçi edebiyat hareketine ortam hazırlayan toplumsal koşullar, Batı Avrupa ülkelerindeki toplumsal koşullarla karşılaştırıldığında, ulusalcı akımın gelişme nedenleri daha açık görülebilir:

"Batı Avrupa edebiyatçıları salt bir edilgenliğe ve yalnızlığa gömülmüşlerdi. Ruslar için 19. yüzyıl, *aydınlanma çağı*dır; devrim öncesi yılların coşku ve iyimserliğini Batı dünyasından bir yüz yıl kadar daha uzun bir süreyle sürdürmüşlerdi. Rusya, Avrupa Devrim'lerinin yarattığı düş kırıklığını yaşamamış bir ülkeydi. Burada, 1848 yılında Fransa ve İngiltere'yi kapsayan yorgunluğun ve bıkkınlığın izi bile yoktur. Fransa ve İngiltere'de natüralizm (doğalcılık), edilgin bir izlenimciliğe (empressiyonizme) dönüştüğü sırada, Rusya'nın deneyimsizliği ve yenilgiye uğramamış olan toplumsal ülkücülüğü sayesinde natüralist roman, taze ve umut veren durumunu korumuştur."(5)

Ulusal akımların içinde en canlı ve atak gözüken Rus okulunu bu yönleriyle değerlendirmek gerekir.

RUS OKULU

Rusya 18. yüzyılda Avrupa'daki müziksel gelişimden bütünüyle habersiz değildi. Rus saray ve malikânelerinde İtalyan operaları sahneleniyodu. Edebiyat ve müzik diliyle, hatta şarkıcılarıyla İtalyan operası, Avrupa'nın öteki ülkelerini olduğu gibi, Rus sahnelerini de kaplamıştı. İtalyan müzikçiler, Rusya'nın "zengin işsizleri" üzerinde etkiliydiler. İlk Rus bestecilerinden Bortianski (1751-1825), yetişme biçimi ve duygusal yaklaşımıyla bir İtalyan gibiydi.

Rusya'da ulusal hareketin gelişmesini müzik alanında temsil eden ilk besteci Mihayil İvanoviç Glinka'dır (1804-1857)

(2) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 322.
(3) D.S. Mirski, A. History of Russian Litterature, 1927, sayfa 321. (Hauser'in alıntısı).
(4) D.S. Mirski, a.g.y. sayfa 219 (Hauser'in alıntısı).
(5) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 329.

Soylu bir aileden gelen Glinka, iyi bir öğrenim görmüş, küçük yaşta keman ve piyano çalmaya başlamıştır. İlk gençlik yıllarında John Field ve Böhm'den piyano ve kompozisyon dersleri almış, Haydn, Mozart, Beethoven ve Cherubini gibi bestecilerin yapıtlarını inceleme olanağını bulmuştur. 1834'de kısa bir süre için Berlin'e giden besteci, orada ders aldığı Dehn'in "Rus müziği yazması" yolundaki sözlerinden etkilenerek *Çar İçin Yaşam* adlı Rus konularını işleyen ilk operasını yazmıştır (Petersburg, 1836). İtalyan etkisinin görüldüğü bu operada, ilginç armonileriyle halk müziği de yer alıyordu. Konusu ve dile getirilen duygular açısından *Çar İçin Yaşam,* bütünüyle ulusal özellikteydi. Dönemin soylular çevresi, yapıtta yer alan türküler dolayısıyla bu operayı "arabacı müziği" olarak nitelemişlerdi.

Puşkin ve Gogol gibi edebiyatçılarla dostluklar kuran Glinka, 1842'de *Ruslan ve Ludmilla* adlı operasıyla daha olgun bir müzik sergilemiştir. Puşkin'in bir şiiri üzerine yazdığı beş perdelik bu operanın konusu peri masalını andırır.

1844'de Paris'e giden Glinka'nın operaları üzerine bir yazı yazan Berlioz, bestecinin opera konularıyla müziğin üstün bir uyum içinde olduğunu belirtmiştir. 1845-1847 Arası İspanya'da yaşayan Glinka'nın bu ülkenin atmosferinden esinlenerek yazdığı *La Jota Aragonese* ve *Madrit'te Bir Gece* adlı iki parlak yapıtı vardır.

Glinka'nın ardılı olan Aleksandr Dargomijiski (1813-1868), 1856'da sahnelenen *Rusalka* adlı operasıyla daha özgün ve doyurucu renkler kullanmıştır. Orkestra için yazdığı *Fin Fantazisi* ve *Kazak Dansı,* Glinka'nın başlattığı ulusalcı müzik çizgisinin gelişimini örnekleyen yapıtlardır. Ölümünden bir yıl önce Rus Müzik Kurumu'nun başkanlığına getirilen Dargomijiski, sonraları "Rus Beşler"i adı altında oluşturulan besteciler kuşağına temel olmuştur.

Aynı zamanda değerli bir yazar ve müzik eleştirmeni olan Aleksandr Serov (1820-1871), Rus Beşleri'nin yenilikçi müzik anlayışını savunmuştur.

Rus müzik okulunun oluşmasına öncülük eden bu bestecilerin dayanakları, aslında iki temel üzerine yapılanmıştı: Rus halk müziği ve Rus Ortodoks kilise müziği.

Rusya, halk türküleri açısından zengin bir ülkedir. Ses genişliği beşli ya da altılı aralığını aşamayan halk şarkılarında kullanılan makamlar eski Yunan modlarını andırır. Toplu olarak da seslendirilen halk müziklerinin bir kısmı , danslı ve konulu bir gösteri özelliği de taşımaktadır.

Rusya'da Ortodoks kilise müziği 8. yüzyıldan başlayarak gelişim göstermiştir. Ortodoks mezhebinde çalgılar yasak olduğu için, kilise müziğinde org bile kullanılmamıştır. Ancak Rus'lar dinsel vokal müziğin seslendirilmesinde başarı göstermişlerdir. En kalın seslere inebilen bas seslerine bu ülkede sıkça rastlanır.

Bütün bu olguların yanı sıra, Rusya'da sanatsal müziği Avrupa ülkeleri düzeyine çıkartan *Rus Beşleri* ve bu hareket içinde yer almamakla birlikte aynı kuşaktan olan Çaykovski'dir.

RUS BEŞLERİ

Yönelinmesi gereken amaçları saptayarak bir grup oluşturan, ancak yeteneklerini ayrı yönlerde geliştiren *Rus Beşleri* içindeki besteciler şunlardır: Aleksandr Borodin (1833-1887), Cesar Cui (1835-1918), Mili Balakirev (1837-1910), Modest Musorgski (1839-1881), Nikola Rimski-Korsakov (1844-1908).

Matematik ve doğa bilimleri öğrenimi yapan Balakirev, Glinka'nın etkisiyle kendini müziğe adamış ve Beşler grubunun öteki bestecilerini aynı amaç çevresinde

toplama başarısını göstermiştir. Başka deyişle, Beşler'in ulusal müzik hareketine öncülük eden Balakirev'dir. "Düzenlediği konserlerde gerek kendi yapıtlarının, gerekse, çevresindeki bestecilerin yapıtlarının seslendirilmesini sağlamış, böylece yeni Rus müziğinin topluma yayılmasına önayak olmuştur."(6)

1862'de Petersburg'da parasız bir müzik okulu açan besteci, 1867'de Rus Müzik Kurumu'nun konserlerini düzenlemiş ve yönetmiştir. Sahne yapıtı yazmayan Balakirev'in *Tamara* adlı senfonik şiiri ve piyano için *İslamey* (1869) adlı Doğu müziğinden esinlenmiş fantazisi tanınmış yapıtları arasındadır. Bestecinin Do majör Senfoni'si, uvertürleri, *Kral Lear* sahne müziği ve piyano parçaları başarı kazanmıştır.

Yapıtlarıyla pek yankı uyandıramayan, ancak yenileşme konusundaki güçlü tutkusu ve dostlarına gösterdiği destekle önemli bir işlev gören Cui, özellikle ses müziği ve opera alanında çalışmalar yapmıştır: *Kafkas Mahpusu, Mandaren'in Oğlu* ve *Korsan* adlı operaları başlıca yapıtları arasındadır.

Soylu bir aileden gelen Aleksandr Borodin, Rusyanın tanınmış kimyacılarındandı. Beşler grubuna Balakirev tarafından alınmış ve yine Balakirev tarafından yetiştirilmiştir. Beethoven'in senfonilerini, Schumann ve Glinka'nın yapıtlarını inceleyen ve bunları kısa sürede piyanoda seslendirebilen Borodin, 1862 yılında besteciliğe başlamış ve *Mi bemol majör Senfoni*'sini beş yılda tamamlamıştır. "Bu yapıtın ulusal karakteri, özellikle trio ve scherzo'suyla Adagio'da belirir. Liszt bu yapıtı dinledikten sonra kendisine övgü dolu bir kutlama mektubu yazmıştır."(7)

1863'de iyi bir piyanist olan Katarina Protopova ile evlenen besteci, müzik çalışmalarını kimya profesörlüğüyle birlikte götürmüş ve az sayıda yapıt yazmasına karşın, *Prens İgor* adlı operası, *Ortaasya Steplerinde* adlı senfonik şiiri (1880), iki yaylı *Dörtlüsü* ve iki *Senfoni*'yle Rus müziğinin gelişmesi ve tanıtımında önemli rol oynamıştır.

Prens İgor operasını bitiremeden ölen Borodin'in bu yapıtı, Rimski-Kosakov ve Glazunov tarafından tamamlanmış, 1890'da Petesburg'da sahnelenmiştir.

1880'de ilk seslendirilişi gerçekleştirilen *Ortaasya Steplerinde* adlı senfonik şiiri ve *Mi bemol 1. Senfoni* ile *Si minör 2. Senfoni,* Asya temalarına yönelen ilginç müziği ve parlak orkestralamasıyla günümüzde de seslendirilmektedir. *Prens İgor* operasının en çarpıcı bölümlerinden olan Polovtsi Dansları (Pilavcı Dansları), bağımsız bir orkestra parçası olarak yaygınlaşmıştır.

Rus Beşleri'nin içinde en yeteneklisi gözüken ve müzik diliyle yenilikçiliği temsil eden Modest Petroviç Musorgski, küçük yaşta annesinden müzik dersleri almış, 10 yaşındayken götürüldüğü Petersburg kentinde Anton Herke ile piyano çalışmıştır. 13 Yaşındayken Subay Okulu'na giren Musorgski, 1857'de Rus müzikçilerinin uğrak yeri olan Dargomijiski'nin evine gitmiş ve onun öğütlerine uyarak Balakirev'den kompozisyon dersleri almaya başlamıştır. Subay Okulunu bitirmesine karşın atandığı görevden ayrılan genç müzikçi, kendini bütünüyle besteciliğe vermiştir. Dargomijiski'nin yöntem ve deyişine yakınlık duyan Musorgski, Balakirev'in form bilgisi derslerine soğuk bakmış, ancak ondan Rus Halk şarkıları üzerine bilgiler edinmiştir. 1864'de yazmaya başladığı *Salombo* adlı operasına iki yıl çalıştıktan sonra bu yapıttan vazgeçmiş, 1863-1867 arasında sanatsal şarkılar bestelemiştir. 1868'de Gogol'un bir güldürü konusundan yeni bir opera bestelemek istediği halde, bu yapıttan da cayarak başyapıtı *Boris Godunov*'u yazmaya girişmiştir. Müzikçi olarak geçim sıkıntısı çektiği için 1869'da yeniden memurluğa girmiş ve aynı yıl

(6) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, 4. basım, İstanbul 1991, sayfa 105.
(7) Ahmet Muhtar Ataman, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sayfa 333.

Boris Godunov operasını tamamlamıştır. Yenilikçi özellikleriyle yadırganan bu yapıt Çarlık Operası tarafından sahnelenmesi reddedilince, besteci 1871'de yapıt üzerinde düzeltmeler yapmış, müziğin piyano uyarlaması yayınlandıktan sonra bu opera aynı yıl sahnelenmiştir.

Boris Godunov'un müziği seyirciler tarafından beğenildiği halde, müzik eleştirmenleri, hatta Beşler içindeki Balakirev ve Rimski-Korsakof, bu cesur müzik anlayışına karşı çıkmışlardır.

1873'de *Hovançina* ve *Soroçinsk Panayırı* adlarında iki yeni operaya başlayan Musorgski, bu iki yapıttan ancak birincisini bitirebilmiştir: Bu yıllarda memurluktan aldığı sınırlı parayla geçim sıkıntısı çekiyordu ve sağlığı bozulmaya başlamıştı. Hatta piyano eşlikçisi olarak çalışmak zorunda kalmıştı.

1879'da eşlikçi olarak katıldığı bir turne dönüşünde sağlığı iyice bozulan Musorgski, 42 yaşında yaşında ölmüştür.

Musorgski, kendi döneminin armoni ve kompozisyon kurallarına sırt çevirmiş, sezgisel bir yaklaşımla yaratıcılıkla özgün bir müzik diline ulaşmıştır. "İnce ve uyanık duyarlığının yardımıyla yaşamı ve olayları olduğu gibi kavrayıp saptamıştır. Müziğinin daima yeni bir konusu vardır; daima yeni bir şeyler söylemek ister ve her söyleyeceği şey için de yalnız bir türlü anlatım kullanır. Tekrarlar, geliştirmeler, çeşitlemeler onda pek azdır. Hallerini pek iyi bildiği halk yığınlarının kâh sakin, kâh kızgın veya isyancı ruhsal durumlarını ifadede şaşılacak bir başarı göstermiştir. Çocukları iyi tanır. Çocukları anlattığı yapıtlarının müziği gibi sözleri de çocukcadır. Çocukları betimlerken adeta çocuklaşır: Onlarla oynar, gevezelik eder, darılır, somurtur; örneğin Schumann gibi, olgun bir insan diliyle zorla çocukluk yapmaz."(8)

Musorgski için "izlenimciliğin ilk bestecisi" olduğu söylenir. Kullandığı yeni armonik stille izlenimciliğe yakınlaştığı doğrudur, ama bu yenilikleri izlenimci akım bilinciyle gerçekleştirmiş değildir. Bu ileri yönüyle Beşler'in öteki üyelerinden ayrılır ve geliştirdiği bireysel deyişle genelde Dargomijiski'nin anlayışına dayanır. Doğal anlatımın vurgularına elden geldiğince yakın olmayı amaçlamıştır.

Boris Godunov operasında olduğu gibi, bestelediği şarkılarda da genellikle "Lirik melodik dizeler ve simetrik parçalardan kaçınmıştır. Şarkıları 19. yüzyılın en değerlileri arasındadır. Halk ezgilerini kimi zaman olduğu gibi aktarmasına karşın, Rus halk şarkıları onun müziğinde örneğin Borodin'de olduğundan çok daha derinlere kök salmıştır. Rus halk temaları, dar bir alanda yer alır; ya bir, ya da iki ritmik motifin ya da bir kadansa düşen düzensiz ritm içindeki parçalardan oluşur. Rus halk şarkılarının ve Musorgski'nin bestelediği şarkıların başka bir belirgin özelliği ise modal karakterdir. Modal müzik Musorgski'nin armonik stilini etkilemiştir. Modal müziğin akorlarını Brahms da kullanmıştı, oysa Avrupa'nın genel müzik diline modaliteyi sokan Ruslardır ve onların 20. yüzyıl ilk yarısındaki müziğe bu alandaki etkileri önemlidir. Musorgski'nin *Tatil Bitti* adlı şarkısındaki armonik yapı Debussy'nin de dikkatini çekmiş ve Debussy *Nuages* (Bulutlar) adlı yapıtında bir eşlik modelini Musorgski'nin bu parçasından almıştır.

Armonilerinde Musorgski, dönemin tüm bestecileri içinde en özgün ve yenilikçi olandır. Geleneksel düşüncenin alışkanlıklarına kapılmadan ve standart formüllerin kösteklemesinden kurtularak, piyanoda cesur, yeni, ham, ama şaşılacak derecede *doğru* armoniler başarmıştır. Armonik dağarı pek gelişkin değildir, ancak basit dizilerle istediği etkiyi tam olarak aktarmasını bilmiştir."(9) *ÖRNEK 94* (10)

(8) Ahmet Muhtar Ataman, a.g.y. sayfa 335.
(9) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 776.
(10) Grout ve Palisca, a.g.y. sayfa 777.

ÖRNEK 94

a. Folksong from the collection of *30 Chants populaires russes*, harmonized by Mily Balakirev



Oh, duckling my meadow, oh duckling my meadow, oh, meadow, oh meadow!

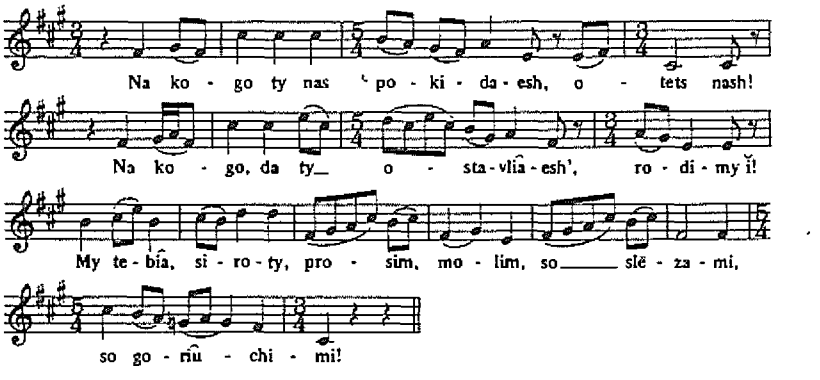
b. Folksong, idem



*Oili is a stock folksong syllable, like fa la la or tra la la. Liushën'ki is a diminutive of another stock syllable, liuli.

Now near the wood, near the wood, silky grass.

c. Modest Musorgsky, melody from the Prologue of *Boris Godunov*



Bestecinin yenilikçi özelliklerini yansıtan en değerli yapıtlarından biri, piyano için yazdığı *Bir Sergiden Tablolar*'dır (1874). Ravel bu yapıtın orkestralamasını 1922'de yapmıştır ve bu eşsiz yapıt günümüzde bir "senfonik şiir" kapsamında sıkça seslendirilmektedir. "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." (11)

Bir Sergiden Tablolar, Musorgski'nin ressam arkadaşı Hartmann'ın anısına yazdığı 10 bölümden oluşan ve her bölümü sergideki bir tabloyu anlatan bir başyapıttır. Olağanüstü anlatım gücü ve canlı renkleriyle piyano edebiyatının en parlak yapıtları arasında yer alır.

Rimski-Korsakov tarafından orkestralaması yapılarak 1886'da Petersburg'da ilk seslendirmesi gerçekleştirilen *Çıplak Dağda Bir Gece,* Musorgski'nin bitiremediği operalarından Soroçinsk Panayırı'nda kullanmayı tasarladığı bir koro yapıtıdır.

Rus Beşleri'nin en genci Nikolay Andreyeviç Rimski-Korsakov, senfoni yazan ilk Rus bestecidir. Küçük yaşta piyano dersleri alan Korsakov, Petersburg'daki Deniz Koleji'ni bitirmiş ve deniz subayı olarak Rus donanmasında görev almıştır. 1862'de Balakirev'le tanışan ve onunla kompozisyon çalışan bestecinin 1. Senfonisi 1865'de Balakirev yönetiminde seslendirilmiştir. Böylece Beşler'in öteki üyeleriyle yakın bağlar geliştirmiştir. 1871'de Petersburg Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atanınca, bu alandaki yetersizliğini gidermek amacıyla ciddi bir teorik çalışmaya yönelmiş, füg ve kontrpuan sanatlarını öğrenmiştir. 1873'de piyanist Nadejda Nikolayevna ile evlenen Korsakov, besteciliğinin bu yıllarında Glinka ve Liszt'in etkisi altında kalmış, daha sonra kendi özgün stilini bulmuştur.

Rimski-Korsakov'un senfonik yapıtları, ulusal duygu ve düşüncelerin şiirsel anlatımı olarak başarılıdır. Güçlü orkestralama bilgisini içeren yapıtları, Rus bestecilerinin geleneksel karakteristik çizgilerini geliştirmiştir. Betimlemeci anlayışın örneklerini oluşturan yapıtları, Musorgski'nin yenilikçi eğiliminin dışında kalmıştır. Ele aldığı temalar genellikle aydınlık ve neşeli, bazen rüzgârlı ve gürültülü, bazen de pastoral incelikler taşır. Armonileri özgündür ve Rus kilise makamlarından yer yer yararlanmaya yöneliktir. Şiirsel alegoriyi gülmeceyle birleştiren Slav efsaneleri ilgisini çekmiştir. 1896'da tamamladığı ve 1898'de ilk sahnelenişi gerçekletirilen *Sadko* adlı operası, müziksel kavrayışının olgun bir ifadesi kabul edilir. Tipik özellikler taşıyan *Kar Kızı* ve *Altın Horoz* operaları dış ülkelerde de ilgiyle karşılanmıştır.

Çalgılamada yeni ve parlak efektler yaratan ve bu alanda yeteneğini tanıtlayan Korsakov'un müziği, Rus müziğinin özelliklerinden olan melankolik eğilimlerden uzaktır. Onun iyimser, canlı ve parlak renklerine Rus halk şarkıları daha uygun düşmüştür.

Korsakov Rusya'da 1905'de patlak veren demokratik devrime katılan konservatuvar öğrencilerini desteklemek amacıyla yazdığı bir yazıdan ötürü bu görevinden alınmış, ancak bu olayı protesto etmek için Glazunov, Liadov ve Blumenfeld'in istifaları üzerine, yeniden görevine getirilmiştir.

15 opera, 3 senfoni ve çok sayıda orkestra yapıtı bestelemiş olan Korsakov'un beğenilen yapıtları arasında bulunan *İspanyol Kapriççio*'su (1887), *Şehrazat* (1888) ve *Rus Paskalyası Uvertürü,* günümüzde seslendirilmektedir.

Beşler'in kuşağından olan Anatol Liadov (1855-1914) ve Aleksandr Glazunof (1865-1936), yenilikçi bir çizgi izlememişlerdir. Glazunov'un Op. 82 La minör

(11) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 106.

Keman Konçertosu konser podyumlarının sevilen yapıtlarındandır. 9 Senfoni besteleyen Glazunov, orkestra için serenat ve süitler de yazmıştır.

ÇAYKOVSKİ

Rus Beşleri'nin tümü Petersburg'da yaşamıştır. Piyort İlyiç Çaykovski ise (1840-1893), Petersburg'da öğrenim gördüğü halde yaşamını Moskova'da sürdürmüş, başkent konservatuvarında armoni öğretmenliği yapmıştır. Çaykovski'nin Beşler grubuna katılmak istemeyişi, ulusalcılık akımına karşı olmasından değildir. Ayırdedici ölçü eğer Rus halk müziğinden yararlanmaksa, Çaykovski de Beşler gibi bu eğilimin bestecisidir. Ancak Çaykovski'nin öğretmeni Anton Rubinstein, Avrupa'nın klasik armonisinden yola çıkılması gerektiği inancındaydı. Çaykovski'yi Moskova Konservatuvarı'na öğretmen olarak getirten Nikola Rubinstein da (Anton'un kardeşi) Avrupa'nın eğitsel yöntemini savunuyordu. Fark buradadır: "Çaykovski ile Beşler arasındaki ayrılık işte bu öğretimin kaynağı ayrılığında kendini göstermektedir. Yoksa Çaykovski'nin müziği, 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." (12)

Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Çaykovski, 10 yaşındayken ailesi Petersburg'a yerleşince Hukuk Okulu'na girerek bu öğrenimi tamamlayana kadar bir yandan da müzik çalışmıştır. Hukukçu olarak atandığı görevinden ayrılan Çaykovski, Petersburg Konservatuvarı'nda Zaremba'dan armoni ve kontrpuan, Anton Rubinstein'dan kompozisyon dersleri almış, 1865'de Konservatuvarı bitirmiştir. Ertesi yıl Konservatuvarda armoni öğretmeni olmuş, yapıtlar vermeye başlamıştır. 1868'de Petersburg'a yaptığı bir gezi sırasında Rus Beşleri'nden Balakirev ve Rimski-Korsakov ile tanışan besteci, Rus halk şarkılarından esinlenerek yazdığı 2. Senfoni'sini Balakirev'e adamıştır.

Moskova Konservatuvarı'nda öğretmenlik yaptığı ve yoğun bestecilik çalışması içinde bulunduğu bu yıllarda, giderek bozulan ruhsal sağlığı onu bunalımlara itmiştir: "Çaykovski, cinsel tercihinin hemcinslerinden yana olduğunu genç yaşlarında farketmiş, korkunç paniğe kapılmış, bunalımlara girmiş, hastalığını iyileştirir umuduyla evlenmiş, çok büyük bir hata yaptığını evliliğinin ilk gününde anlayarak yeise kapılmış, son çare olarak kendini Moskova Nehri'nin buzlu sularına atarak öldürmeye kalkışmıştı. Bunun üzerine karısı Antonia'dan ayrılmaya karar veren Çaykovski, belki de ilk kez kendisiyle ilgili gerçekleri kabul etmek zorunda kalmıştı.

Yaşamındaki en önemli ve tek kadın olan Madam Madezda von Meck ile hiç karşılaşmamış; bütünüyle mektuplarda sürdürülen bu platonik aşk, besteciyi hem madden, hem manen hayata bağlamıştır." (13)

Çaykovski bunalımlar içinde geçen yaşamının yoğun duygularını yapıtlarına çarpıcı biçimde aktarmıştır. Onun ateşli, tutkulu ve abartılı müziği, genelde sıradan müzikseveri etkiler. Bu yüzden yapıtlarının derinliği olmadığı, bolca kullanılan renklerin sıradanlığı örtemeyeceği, ağdalı anlatımının aslında basitlikten kaynaklandığı, ileri sürülmüştür. Bu ateşli müziğin, entellektüel kavrayıştan yola çıkılarak değil, içten gelen dürtülerle yazıldığı bellidir. Zaten kendisi de "meslek olarak besteciliği seçmiş bir kişinin duygularını bütün yoğunluğuyla yapıtlarına yansıtması

(12) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 107.
(13) Filiz Ali, Dünyadan ve Türkiye'den Müzisyen Portreleri, Cem Yayınları, İstanbul 1994, sayfa 28.

gerektiğine inanmıştır." (14) Sonuçta Çaykovski'nin müziği, duyguların körüklendiği oyunsu ve alevli anlatımıyla Rus romantizminin çarpıcı örneklerini oluşturmuş, konser salonlarındaki vazgeçilmez yerini almıştır. Yapıtlarındaki ustalıklı tekniğin, bu yaygınlıkta önemli payı bulunduğu da unutulmamalıdır.

Bestelediği 11 opera içinde *Yevgeni Onegin* ve *Maça Kızı,* bestecinin opera sanatındaki güçlü verimlerini sergilemeye yetmektedir. "Orkestra müziklerinde (senfonilerinde, konçertolarında, bale müziklerinde, senfonik şiirlerinde) Çaykovski'nin hem işçilik, hem de anlatım bakımından gelmiş geçmiş bütün müzik yaratıcılarının en seçkinlerinden biri olarak yükseldiği yadsınamaz." (15)

Op. 20 *Kuğular Gölü* (1876); Op. 66 *Uyuyan Güzel* (1889); Op. 71 *Fındıkkıran* (1891) bale müziklerinin yanı sıra, senfonileri, konçertoları ve öteki orkestra yapıtlarından bir bölümü de bale müziği olarak değerlendirilmiştir.

Senfonileri şunlardır: Op. 13 Sol minör *1. Senfoni;* Op. 17 Do minör *2. Senfoni;* Op. 29 Re majör *3. Senfoni;* Op. 36 Fa minör *4. Senfoni;* Op. 64 Mi minör *5. Senfoni;* Op. 74 Si minör *6. Senfoni.*

Konçertoları: Op. 34 Si bemol minör *1. Piyano Konçertosu*; Op. 44 Sol majör *2. Piyano Konçertosu*; Op. 75 Mi bemol majör *3. Piyano Konçertosu* (ölümünden sonra üç bölüm olarak düzenlenmiştir); Op. 35 Re majör *Keman Konçertosu.*

Çaykovski'nin ayrıca solo çalgı ve orkestra için yapıtları, sadece orkestra için çeşitli formlarda parçaları (serenat, fantazi, çeşitleme, capriccio vb.) vardır.

Oda müziği yapıtları arasında bulunan 3 yaylı Dörtlü'sünden Op. 11 *Re Majör Dörtlü*'nün *Andante Cantabile* bölümü ünlüdür.

Bestecinin *Fındıkkıran* bale müziğinde orkestra çalgıları arasına katılan yeni bir çalgı vardır: *Celesta.* August Mustel'in icat ettiği "bu çalgı, çelik çubuklarına birer titreşim kutusunun bağlandığı bir çeşit geliştirilmiş *glockenspiel*'dir." (16)

19. Yüzyıl Rus romantizminin kurucularından olan ve Avrupa'nın klasik-romantik gelişim çizgisini izleyen besteci, piyanist ve eğitimci Anton Rubinstein (1829-1894), Çaykovski'nin öğretmeni olarak tanınmış, dönemin birçok müzikçisini de yetiştirmiştir.

RAHMANİNOF

Çaykovski'nin ardılları arasında Anton Arenski (1861-1906) ve Sergey Taneyev (1856-1915) Rus romantizmini sürdüren ikincil besteciler arasındadır. Oysa Çaykovski'nin müzik anlayışını daha ileri götüren, piyanist ve besteci olarak dünya genelinde haklı bir ün kazanan Rus müzikçisi Sergey Rahmaninof'dur:

Müzikçi bir aileden gelen Rahmaninof (1873-1943), 20. yüzyıl bestecisi olduğu halde, yeni akımlara pek sıcak bakmamış, ancak geliştirdiği kendi özgün çizgiyle "Rus romantizminin simgesi" olmuştur. "Çaykovski'den bu yana hiçbir Rus besteci, Rahmaninof kadar duygulu, etkileyici, dokunaklı bir müzik yazmamıştır."(17) Gençlik yıllarındaki ilk yapıtlarından Op. 3 piyano parçaları içinde olan *Do diyez minör Prelüd* (1892), yazıldığı günden beri piyano edebiyatının başyapıtları arasına

(14) A. Say, Müzik Ansiklopedisi, Ankara 1987, cilt 2, sayfa 408, "Çaykovski" maddesi.
(15) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 107.
(16) C. Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul 1965, sayfa 235.
(17) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 108.

girmiştir. 1901'de bestelediği Op. 23 *10 Prelüd* arasında bulunan *Sol minör Prelüd* de aynı biçimde değerlendirilmiştir.

1917 Sovyet Devrimi'nden sonra İsviçre'ye yerleşen Rahmaninof, piyanist, besteci ve orkestra şefi olarak büyük ün kazandıktan sonra Avrupa ve Amerika'da sürekli konserler vermiş, 1935'de New York'ta bir ev satın almış ve Amerikan vatandaşlığını seçmiştir.

Yapıtları şöyle sıralanabilir:

Opera: *Aleko* (1892), *Cimri Şövalye* (1905), *Rimini'li Francesco* (1905).

Senfoni: Op. 13 *Re minör 1. Senfoni* (Rahmaninof bu yapıtının partisyonunu yırtmış, ölümünden sonra, partilere dayanılarak partisyonu yeniden hazırlanmıştır.) (*) *Mi minör 2. Senfoni.* (Bestecinin opus sayısı vermediği, modern öğeler taşıyan *3. Senfoni* ise 1936 yılında yazılmıştır).

Konçerto: Op. 1 Fa diyez minör *1. Piyano Konçertosu;* Op. 18 Do minör 2. *Piyano Konçertosu* (ünlü yapıtlarındandır); Op. 30 Re minör *3. Piyano Konçertosu* (ünlü yapıtlarındandır); Op. 40 Sol minör *4. Piyano Konçertosu.*

Solo piyano ve orkestra için *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi* (1934).

Rahmaninof'un ayrıca orkestra için 7 yapıtı vardır.

Rahmaninof kuşağından olan ve yapıtlarıyla ileri bir müzik deyişi getiren Aleksandr Skriyabin (1872-1915), romantizmden yola çıkmasına karşın, çok kısa bir sürede ton dışı müziğin sınırları içinde dolaşmaya başlamıştır. Rus ulusal okuluyla, halk müziği temalarıyla hiç ilgisi olmayan ve "üstün incelikteki evrensel bir estetizmi benimseyen"(18) Skriyabin, kitabımızın 20. yüzyıl bölümünde verilmektedir.

ÇEK OKULU

Çek ulusal müzik okulunun kurucusu ve öncüsü Bedrich Smetana'dır (1824-1884). Smetana da, müzik tarihinde iz bırakmış olan Bende Frantiçek (1709-1786), Johann Stamitz (1717-1757), Ladislau Dussek (1760-1837) gibi Bohemya'lıdır.

Bir "harika çocuk" olarak yetişmeyen Smetana, klasik eğitimin yanı sıra özel müzik dersleri aldı. 1839'da Prag'da öğrenciyken başlayan Çek bağımsızlık hareketinden etkilenerek ulusalcı bir anlaşıya yöneldi. Üniversiteyi bitirdikten sonra kendini bütünüyle müziğe verdi. Besteciliğinin ilk yıllarında yapıtları başarı kazanamadı. Piyano parçalarını Liszt'e gönderdi. Liszt, Smetana'nın yapıtlarını bastırdı ve parasını iletti. Böylece besteci, Prag'da bir müzik okulu açtı. İyi bir piyanist ve Chopin yorumcusu olarak ün yapan Smetana, bestelerinin soğuk karşılanması yüzünden 1856'da İsveç'deki Göteborg Filarmoni Orkestrası'nın yönetmenliğini kabul etti. Bu yıllarda ülkesindeki ulusal direniş, kültür alanında da boyutlar kazanmaya başlamıştı. 1860'da Bohemya, Avusturya'nın egemenliğinden büyük ölçüde kurtulmuş, siyasal özerklik kazanmıştı. Smetana 1861'de İsveç'teki görevinden ayrılarak yurduna döndü. Kitleleri etkileyebilmek amacıyla operalar bestelemenin doğru olacağını düşündü. 1863'de yazdığı *Brandenburglular Bohemya'*da adlı operası, ulusal akımı engellemek isteyen dış güçler tarafından kösteklendi ve yapıt 1866'da sahnelenebildi. Aynı yıl sergilenen ünlü *Satılmış Nişanlı* operası coşkuyla karşılandı. Üçüncü operası olan *Dalibor,* Wagner'in Leitmotiv anlayışını benimsediği gerekçesiyle eleştirilere uğradı.

(*) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 307.
(18) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 280.

Smetana, bir yandan ulusal akıma öncülük ederken, öte yandan dönemin ileri bir müzik anlayışı olan Wagner'in müziğine yakınlık gösterdiği için kınanmıştır. Bestecinin Wagner ve özellikle Liszt etkileri taşıdığı gerçektir, ancak İtalyan ve Alman operasının paralelinde ulusal bir opera hareketi yaratmış olduğu gözardı edilemez. Altı senfonik şiirden oluşan *Ma Vlast* (Yurdum) adlı yapıtlar bütünü içinde yer alan *Moldav* (1876), günümüzde sıkça seslendirilen orkestra yapıtları arasındadır. "Ulaştığı seçkinliğin parıltılarını yer yer oda müziği yapıtlarında, özellikle piyano-keman-viyolonsel için yazdığı *Üçlü*'de görüyoruz."(19)

Çek okulunun yankı uyandıran büyük bestecilerinden biri de yine Bohemya'da doğmuş olan Anton Dvorak'dır (1841-1904, Dvorjak okunur). Smetana ardılı olarak değerlendirilen Dvorak, stil açısından ondan ayrılır: Smetana Liszt ve Wagner çizgisine ne denli yakınlık duymuşsa, Dvorak da Brahms'ın müziğine o denli yakındır. Smetana'nın Çek operasına öncülük etmesi gibi, Dvorak da Çek senfonisinin ve oda müziğinin kurucusu sayılabilir. Bu yönüyle "salt müzik"ten yanadır; oysa ülkesinin halk müziği motiflerinden de "renk" olarak yararlanmıştır. En ünlü yapıtı olan Op. 95 Mi minör *Yeni Dünyadan* senfonisinde (1893), Amerika'nın doğal görünümünü, fabrikalarını, kızılderilileri ve zencilerini kafasında canlandırdığı biçimde dile getirmiştir. Bu yapıt, kızılderili ya da Amerikan müziğinin öğelerini değil, Dvorak'm bunlar üzerine düşüncelerini kapsar. Melodiler,Amerikan halk müziği hakkında yer yer birer "gönderme"den ileri geçmez. New York'ta otururken bu etkileri dile getirmek isteyen besteci, "Amerikan halk müziğini zihninde yazmış", aşağıdaki örnekte koyu renkle işaretlenen İngiliz kornosu solosunda olduğu gibi, kimi motiflerde pentatonizme yönelmiştir:(20)



A. Dvořák, 9. Symphonie e-moll, op. 95, »Aus der Neuen Welt«, 1893

Bohemya'nın Mühlhausen kasabasında doğan Dvorak, 1859'da Prag'daki org okulunu bitirmiş, 1861'de ilk yapıtı Op. 1 *Yaylı Beşli*'yi yazmıştır. 1861-1871 yılları arasında Prag Operası orkestrasında viyola üyeliği yapan besteci, 1873'de Avusturya Kompozisyon Ödülü'nü kazanmış, 1878'de bestelediği *Stabat Mater,* Brahms'ın ve Hans von Bülow'un övgülerini almıştır. 1893'de New York'taki Ulusal Konservatuvar'ın yöneticiliğine getirilen Dvorak, Amerika'da üç yıl kalmış, bu arada *Yeni*

(19) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 108.
(20) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 494.

Dünyadan adlı *9. Senfoniyi,* Op. 104 *Si minör Viyolonsel Konçertosu*'nu ve *Fa Majör Yaylı Dörtlü*'yü yazmıştır. Operaları arasında en başarılısı olarak tanınan *Rusalka*'yı ise ülkesine döndükten sonra 1901'de bestelemiştir. Son operası *Armida*'nın 1904'de sahnelenmesinden birkaç hafta sonra ölen Dvorak için "ulusal yas". ilân edilmiştir.

10 Opera, 9 senfoni, 5 Senfonik şiir, ve çeşitli formlarda orkestra parçaları yazan bestecinin Op. 45 *Slav Rapsodileri,* Op. 66 *Scherzo Capriccio* ve *Slav Dansları* günümüzde seslendirilmektedir.

Op. 33 *Sol minör Piyano Konçertosu,* Op. 53 *La minör Keman Konçertosu* ve Op. 104 *Si minör Viyolonsel konçertosu,* Dvorak'ın sevilen yapıtları arasındadır.

Ülkesinin halk müziğinden geniş ölçüde yararlandığı 80 şarkı'nın içinde *Çingene Şarkıları, İncilden Şarkılar* ve *Moravya İkilileri* sıkça seslendirilir.

*

Çek Okulu'nun yenilikçi temsilcisi, Moravya'da doğan Leoş Janaçek'tir (1854-1928). Prag, Leipzig ve Viyana Konservatuvarlarında öğrenim gören Janaçek, 1904 yılında sahnelenen *Elinde Büyüttüğü Kız* operasıyla Avrupa ülkelerinde, Rusya'da ve Amerika'da başarı kazanmıştır. Rus edebiyatından etkilenen Janaçek'in müziği, izlenimci akıma yakınlık gösterir. Moravya halk şarkılarından yararlanmasından ötürü "ulusal akım" içinde sayılmakla birlikte,yeni Çek müziğinin klasik anlayışla yaratılmaması gerektiğini savunan besteci, Debussy'nin armonik buluşlarını uygulayarak özgün bir anlatıma ulaşmıştır. Son dört operası *Katya-Kabanova* (1921), *Kurnaz Tilkicik* (1924), *Makropulos Olayı* (1925) ve *Ölüler Evinden* yenilikçi anlayışı sergiler. Ayrıca, Op. 60 *Sinfonietta* (1926), Piyano için *Konçertino* (1926), *Capriccio* adlı piyanoda sol el ve orkestra için yapıtı, Janaçek'in yenilikçi çizgisini temsil eden başarılı örneklerdir. Tolstoy'un *Kreutzer Sonat* adlı yapıtından esinlendiği (Tolstoy'un bu başlık altındaki edebiyat yapıtı Beethoven'in ünlü sonatıyla karıştırılmamalıdır) *2. Yaylı Dörtlü* (1923) ile *Özel Mektuplar* adını taşıyan *3. Yaylı Dörtlü,* Janaçek'in bu kapsamdaki öteki yapıtları arasındadır.

Türk Beşleri'nden Necil Kâzım Akses'in öğretmeni olan Joseph Suk ise (1874-1935), romantizmden yola çıkarak sert bir kromatizme yönelmiş ve atonal (ton dışı) müziğe yaklaşmıştır.

İSPANYOL OKULU

İspanyol halk müziğinin, öteki Avrupa ülkeleri müziğinden farklı özellikleri vardır. Bunun başlıca nedeni, 8.-15. yüzyıllar arasındaki Arap işgalinin İspanyol müziği üzerinde bıraktığı "Doğu Müziği" etkileridir. Arap etkisinin sürdüğü 700 yıl boyunca, Ortadoğunun makamsal ve ritmsel yöntemleri, telli ve vurmalı çalgıları, İspanya'da kalıcı biçimde yerleşmiştir.

İspanyol halk müziğinde bölgesel farklılıklar belirgindir. İspanyol halk danslarından olan Sarabande, 18. Yüzyıl Avrupa müziğinde (suit formunda) yer almıştır.

19. Yüzyılın ilk önemli İspanyol bestecisi Arriaga'dır (1806-1825). On dokuz yaşında ölmesine karşın, bu yetenekli besteci Haydn'ın stilinden yararlandığı yapıtlar bırakmıştır.

1869'da Eslava adlı bir papazın çabalarıyla bu ülkede ilk kez bir "İspanyol Müziği Antolojisi" yayınlanmıştır. Bunun önemli sonuçları olmuş, İspanyol bestecileri özgün bir İspanyol Müzik Okulu'nun varlığını keşfetmişlerdir. Ulusal müzik Okulu'nun ilk bestecisi Felipe Pedrell'dir (1841-1922). Pedrell'in İspanya ile Fransa'yı ayıran Priene Sıradağlarının adını taşıyan *Priene'ler* operası, İspanyol

Okulu'nun ilk değerli yapıtlarındandır ve öteki İspanyol bestecilerini de derinden etkilemiştir. Başlangıçta bu etkiler Francisco Barbieri (1823-1894) ve Frederico Olmeda (1865-1909) gibi bestecilerde görülmüş, bunları Albeniz, Granados, Turina ve Manuel de Falla izlemiştir.

Isaac Albeniz, serüvenci kişiliğini küçük yaştan başlayarak sergilemiştir: Dört yaşında piyanoya başlayan Albeniz, 7 yaşındayken Paris Konservatuvarı'na başvurmuş, yaşının küçük olması nedeniyle bu okula alınmayınca Madrit Konservatuvarı'nda öğrenime başlamıştır. Dokuz yaşındayken evinden kaçarak İspanya'nın kentlerinde konserler vermeye başlayan küçük yetenek, Küba'dan San Francisco'ya uzanan gezisi sırasında yeni konserlerle yaşamını kazanmış, on üç yaşında Avrupa'ya dönmüştür. Bu kez İngiltere'de konserler veren Albeniz, Brüksel ve Leipzig'de öğrenim görmek üzere bir İspanyol bursu kazanmış, Leipzig'deki bir yıllık öğrenimden sonra Küba, Meksika ve Arjantin turnelerine çıkmıştır.

Besteciliğe ağırlık vermek üzere konser turnelerini bırakan genç yetenek Paris'e yerleşerek d'Indy ve Dukas ile kompozisyon çalışmış, bu arada Debussy'den etkilenmiştir. Piyano için bestelediği 12 Bölüm'den oluşan *Iberia* adlı suit (1909), İspanyol dans ritmlerini ve halk müziği renklerini ateşli biçimde sergileyen değerli bir yapıttır.

Enrique Granados (1867-1916), Pedrell'in öğrencisidir. Daha sonra Paris'te De Beriot ile piyano çalışan Granados, Paris'te piyanist olarak ün kazanmış, ülkesine döndüğü yıl *Maria del Carmen* adlı operası sahnelenmiştir (1898). Goya'nın tablolarından aldığı başlıklarla yazdığı piyano parçaları, bestecinin başyapıtlarıdır. İspanyol müziği özelliklerini yansıtan ezgi ve ritmlerle örülü bu yapıtlar, ileri bir piyano tekniğini sergiler. Yine Goya'nın resimlerinden esinlenerek yazdığı *Goyescas* adlı operası New York'da 1916'da başarıyla sahnelenmiştir. Granados, operasının ilk sahnelenişinde bulunmak üzere geldiği New York'dan dönerken bindiği gemi bir Alman denizaltısı tarafından batırılmış ve besteci Atlas Okyanusu'nda boğularak can vermiştir.

Madrit Konservatuvarı'nda öğrenim gören, daha sonra Paris'te Moskovski ve d'Indy ile kompozisyon çalışan Joaquin Turina (1882-1949), İspanyol temalarından yararlanarak yazdığı *Fantastik Danslar, Sevilla Senfonisi* ve *Ritmler* adlı yapıtlarıyla başarı kazanmış, Madrit Konservatuvarı kompozisyon öğretmenliğine getirildiği 1931 yılından sonra teorik çalışmalara yönelmiştir. Bu kapsamdaki çalışmalarından olan *Müzik Ansiklopedisi* ve *Kompozisyona Giriş* adlı kitaplarıyla İspanyol Okulu'na katkıda bulunmuştur.

İspanyol Okulu'nun yenilikçi özellikleriyle ün kazanan bestecisi Manuel de Falla (1876-1946), Madrit Konservatuvarı'nda Pedrell'in öğrencisi olmuş, 1907'de Paris'e giderek bu kentte yedi yıl kalmış ve Debussy, Ravel gibi izlenimci bestecilerle dostluk kurmuştur. İzlenimci müziği İspanyol müziğinin ezgi ve ritm özellikleriyle birleştirmeye yönelik bir anlayışı temsil eden Falla, 1909'da şan ve piyano için Gautier'in şiirleri üzerine *Üç Şarkı,* piyano ve orkestra için *İspanyol Bahçelerinde Geceler* gibi özenli bir işçilikle yazdığı yapıtlarıyla dikkati çekmiştir.

"Falla, Franco faşizminin başlattığı içsavaş yıllarında gizlenerek yaşamış (1936-1939), Franco'nun yönetime gelmesiyle 1939'da Arjantin'e göç etmiştir. Koyu bir Katolik olan bağdar, burada tam bir çilekeş yaşamı sürdürmüştür. 1928'de başlamış olduğu, kantat, opera ve oratoryo türlerinden hangisine girebileceğini kendisinin de tam belirleyemediği *Atalantida*'sını bitiremeden 1946'da Alta Gracia'da (Arjantin) ölmüştür."(21)

(21) A. Say, a.g.y. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın hazırladığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 368.

Falla'nın *Büyücü Aşkı* (1915) ve *Üç Köşeli Şapka* (1919) adlı bale müzikleri, geniş yankı uyandırmış yapıtları arasındadır.

İspanyol okulu'nun öteki bestecileri arasında Pablo de Sarasate (1844-1908), Ruberto Chapi (1851-1909), Francisco Tarrega (1852-1909), Antoine Nicolau (1858-1933) ve sonraki kuşaktan Salvadore Bacarisse (1898-1963) bulunmaktadır. İç savaş nedeniyle Paris'e yerleşen Bacarisse, ulusal temaları kullanmakla birlikte Yeni-Klasikçi bir çizgiyi benimsemişir. Yine aynı kuşaktan Joaquin Rodrigo, gitar ve orkestra için *Aranjuez* adlı ünlü konçertosuyla (1936) geniş kitlelere yönelik eski bir duygusal dil kullanarak yapıtının yaygınlaşmasını sağlamıştır.

İSKANDİNAV OKULU (Norveç, İsveç, Danimarka, Finlandiya)

İskandinav halklarının müziğinde bazı ortak özellikler vardır. Norveç ve Finlandiya'da ortaçağ kilise makamlarına sıkı bir bağlılık görüldüğü halde, İsveç ve Danimarka halk şarkıları Avrupa tonlarına yakınlık gösterir. Bu ülkelerde opera pek ilgi görmemiştir.

19. Yüzyılda Norveç'te güçlü bir akım olarak kendini gösteren ulusalcılık, Avrupa'da romantizmin paralelinde, kendine özgü lirik bir müzik anlayışını temsil eder. Halk müziğinden esinlenerek besteler yapmaya başlayan ilk Norveçli besteciler Thrane (1790-1828), Lindemann (1812-1887) ve Kjerulf'tur (1815-1868). Ancak "Norveç" müziğinin en büyük temsilcisi olarak ün kazanan besteci Edward Hagerup Grieg'dir (1843-1907).

Bilinçli bir ulusalcılıktan yola çıkan Grieg, annesinden piyano dersleri alarak müziğe başlamış, 12 yaşındayken "Bir Alman Şarkısı İçin Çeşitlemeler" adlı piyano için ilk yapıtını yazmıştır. 1858'de Leipzig Konservatuvarı'na gönderilen genç yetenek, Mendelssohn ve Schumann'ın yarattığı romantik havada yoğrulmuş, 1862'de Leipzig Konservatuarı'nı bitirerek yurduna dönmüştür. Besteci arkadaşı Rikard Nordraak ile ulusal bir müzik hareketi yaratmak amacıyla Euterpe Derneği'ni kuran besteci, 1865'de ilk piyano sonatını ve keman sonatını yazmış, şarkılarını örnek tuttuğu Kjerulf'un ve arkadaşı Nordraak'ın ölmesiyle yasa gömüldüğü bir sırada, Keman Sonatının başarısı dolayısıyla Liszt'den övgü dolu bir mektup almıştır. Norveç Krallığı'nm verdiği bir bursla Roma'ya giden besteci, 1869'da ünlü Op. 16 *La minör Piyano Konçertosu*'nu tamamlamış ve bu yapıtını aynı yıl Kopenhag'da seslendirmiştir. 1870'de Liszt'le tanışan Grieg, 1874'de İbsen'in önerisi üzerine *Peer Gynt* sahne müziğini bestelemiştir. Başyapıtlarından biri olan bu sahne müziğinin yankıları ve öteki yapıtlarının başarısıyla Avrupa'da tanınmaya başlayan besteci, Almanya ve İngiltere'de yaygın ün kazanmıştır. Romantizmin imgelem gücüyle Norveç halk müziğinin lirik öğelerinden yararlanan Grieg'in piyano parçaları arasında Op. 40 *Holberg Suiti, Sol minör Balad,* Op. 6 *3 Humoresque,* Op. 17 *25 Kuzey Dansı ve Halk Ezgisi,* piyanistlerin ilgi gösterdiği yapıtlardandır. Grieg'in bir özelliği de "iki piyano için" ve "dört el için" çok sayıda yapıt yazmış olmasıdır.

Klasik üslubuyla tanınan Johann Svendson (1840-1911) ile romantik Christian Sinding (1856-1941), Norveç'in yetiştirdiği öteki bestecilerdendir.

18. Yüzyıldan başlayarak kültür alanında, özellikle edebiyatta uyanış gösteren İsveç, müzikte Fransız etkisindeydi. 19. Yüzyılda A. Afzelius ve G. Geijer, halk türkülerini derlemişlerdir.

İsveç ulusal okulunun kurucusu Johann Andreas Hallen'dir (1846-1925). "Onun yolundan yürüyen İsveçliler arasında ancak Hugo Alfven (1872-1960), sen-

fonilerine, senfonik şiirlerine ve özellikle İsveç Rapsodilerine dayanarak uluslararası bir üne kavuşmuştur."(22)

20. Yüzyılda, çağdaş müzik eğilimlerini dikkatle izleyen İsveç'li besteciler, özgün ve ileri bir İsveç müziği yaratmışlardır. Kuşkusuz ki, bu atılımın temelinde, 1820'de kurulan Stockholm Armoni Derneği, 1872'de Göteborg Müzik Derneği, Malmö Müzik Derneği, Gothenburg orkestra Derneği (1905) gibi kuruluşların payı vardır. Stockholm Filarmoni Orkestrasının kuruluşu 19. yüzyılın sonlarında gerçekleştirilmiştir. 20. Yüzyılın hemen başlarında, Helsinborg, Göle, Norköping gibi küçük kentlerde bile senfoni orkestraları konser etkinliklerini sergilemeye başlamıştır. "Hilding Rosenberg ve Gosta Nystroem, İsveç müziğinin özgünleşmesi, çağdaşlaşması, ilericiliğe yönelmesinin öncüleri sayılırlar. Daha öncekiler, klasik ve romantik anlatımı ve biçimciliği yeğlemişler, Alman ya da Fransız müziğinin etkisinden tam kurtulamamışlardır."(23)

Danimarka'da ulusal müzik hareketi, 19. yüzyılın romantizmini temsil eden Niels Gade'nin (1817-1890) kişiliğinde başlamıştır denebilir. Oysa Danimarka müziği adına akla ilk gelen besteci Carl Nielsen'dir (1865-1931). Nielsen, gerçek bir 20. yüzyıl bestecisi olarak müziğini bütün dünyada onaylatmıştır. Orkestra müziğinin ustalarındandır.

Kopenhag Konservatuvarı'nda öğrenim gören Nielsen, ayrıca Gade'den özel dersler almıştır. Danimarka devlet bursunu kazanan besteci, Almanya, İngiltere ve Fransa'ya gitmiş, 1908'de Kopenhag Opera Orkestrası'nın yönetmenliğine getirilmiştir. 1915-1927 arasında Kopenhag Müzik Derneği'nin başkanlığını yapan besteci, Avrupa'nın birçok ülkesinde konserler yönetmiş, büyük bir verimlilikle besteler üretmiştir. Flüt için ve klarinet için birer konçerto yazan Nielsen'in 6 senfonisi içinde en tanınmış yapıtı, Op. 50 *5. Senfoni*'dir (1922).

Nielsen'in Danimarka müziğini temsil etmesi gibi, Finlandiya'da Jan Sibelius (1865-1957) bu ülkenin müziksel varlığını dünyaya duyurmuştur. Genelde geç-romantik anlayışın bestecisi olan Sibelius, izlenimci eğilimlerine karşın, 20. yüzyılın yeni akımlarına yakınlık gösterememiştir. Bu yönüyle Richard Strauss'a benzer.

Helsinki Konservatuvarı'nda öğrenim yapan Sibelius, 1889'da yazdığı yaylılar orkestrası için Süit'in başarı kazanması üzerine Fin hükümet bursuyla Berlin'e gönderilmiş, daha sonra Viyana Konservatuvarı'na geçerek öğrenimini tamamlamıştır. Ülkesine dönünce, Fin ulusal müziğini yaratma amacıyla otantik ulusal destanlara dayanarak müzik yazmaya koyulan besteci, *Klavela* destanını örnek aldığı senfonik şiirler bestelemeye başlamıştır. 1900 Yılında Helsinki'de seslendirilen Op. *26 Finlandiya* senfonik şiiri coşkuyla karşılanmış, 1907'de Op. 52 *Do Majör 3. Senfoni* ve Op. 63 *La minör 4. Senfoni*'yi yazan Sibelius, Amerikalı bir müzikseverin siparişini kabul ederek *Okyanuslular* adlı senfonik şiirinin ilk seslendirilişi dolayısıyla bu ülkeye gitmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine Finlandiya'daki bir köy evine çekilen besteci, çalışmalarını burada sürdürerek Op. 82 *Mi bemol majör* 5. Senfoni'yi yazmıştır.

Sibelius'un 2. ve 5. Senfonileri günümüzde en sık seslendirilen yapıtlarıdır. Oysa 4. Senfoni, onun müziğinin ana öğelerini daha fazla temsil eder.

Bestelediği 7 senfoninin yanı sıra, Fin halk temalarından esinlenerek yazdığı 11 senfonik şiiri bulunan Sibelius'un *Re minör Keman Konçertosu,* keman ve orkestra için *6 Humoresgue*'i anılmaya değer yapıtlarındandır.

(22) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 109.
(23) A. Say, a.g.y. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 370.

Sibelius'tan sonraki besteciler arasında Erki Melartin (1875-1937) ve Selim Palmgren (1878-1951), çağdaş Fin müziğinin başlıca temsilcileridir.

POLONYA OKULU

Polonya'nın müzik tarihi, 10. yüzyılda Hristiyanlığın benimsenmesinden sonrasına uzanır. Polonya kilise müziğinin ilk örneği olan en eski ilâhi, 13. yüzyıldan kalmadır. Rönesans'ın etkileri bu ülkeye biraz gecikmeli ve kırılmış dalgalar halinde girmiştir: Krakov'daki Jagellon Üniversitesi'nde müzik bölümünün açılması 16. yüzyılın sonlarına rastlar.

İtalyan opera bestecilerinin Avrupa'daki tüm ülkelerde kendilere yeni iş alanları yaratması sonucu, Lehistan'a da opera sanatı girmiştir. Lehistan'ın ilk opera bestecisi Mathev Kamienski'dir (1734-1821). Daha sonra İtalyan stili etkisinde yetişen üç besteci şöyle sayılabilir: Jozef Dozlovski (1757-1831), Kurpinski (1785-1857) ve Dobrizinski (1807-1867).

Polonya katolik bir ülkedir. Yüzyıllar boyunca ortodoks Rusya'nın baskısı altında yaşamıştır. Ulusal bilincin uyanmasında bu çelişkinin önemli etkisi vardır.

Ulusal Polonya müziğinin kurucusu Stanislav Monyuşko'dur (Moniuszko yazılır, 1819-1872). Varşova ve Berlin'de müzik öğrenimi yapan besteci, daha sonra Rus Okulu'nun etkisinde kalmıştır. Dargomijiski ile dostluk kuran Monyuşko, Polonya ve Litvanya halk şarkılarına eğilmiş, 1844'de *Ev Şarkıları Abümü*'nü yayınlamıştır. Avrupa ülkelerindeki ulusal akım bestecilerinin öngördüğü gibi, o da operalar yazmıştır: 20 Operası arasında, ilk sahnelenişi 1858'de Varşova'da gerçekleştirilen *Halka,* bestecinin başyapıtıdır. Bu yapıtın büyük başarı kazanması üzerine Varşova Operası yönetmenliğine atanan Monyuşko'nun 1865'de yazdığı *Tekinsiz Şato*'nun yarattığı coşku "yurtseverlik gösterilerine dönüşmüştür."(24) Varşova Müzik Kurumu'nda çalşımalarını sürdüren ve 270 halk şarkısı yazan bestecinin dört perdelik *Halka* operası, ilk ulusal Polonya yapıtı olarak Avrupa'nın birçok kentinde sahnelenmiş ve geniş ilgi görmüştür.

Paris Konservatuvarı'nda keman öğrenimi yapan Henri Vieniavski (1835-1880), konservatuvarı bitirdikten sonra virtüoz kemancı olarak ün kazanmış, Rusya'ya giderek St. Petersburg'da Anton Rubinstein ile keman-piyano ikilisi kurmuştur. Bu ikili, Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da konser turnelerine çıkmıştır.

Brüksel Konservatuvarı'nda keman öğretmeni olarak görev yapan Vieniavski, ulusalcı yönüyle değil, keman edebiyatına bıraktığı konçertolar ve 6 *Fantazi*'siyle tanınır.

İgnaz Paderevski (1860-1941), ünlü bir piyanist olarak kazandığı başarıyı yurdunun özgürlüğü için kullanmıştır. Polonya'nın bağımsızlığı için kurulan vakıflara parasal destekte bulunmuş, bu yolda konserler vererek tüm dünyada haklı bir ün kazanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Polonya'daki Ulusal Parti'nin önderliğini yapan Paderevski, 1919'da bağımsızlığa kavuşan ülkesinin ilk cumhurbaşkanı olmuştur. Ertesi yıl bu görevini bırakan ve kendini yeniden müzik çalışmalarına adayan bestecinin Op. 17 *La minör Piyano Konçertosu* (1888) ve "Polonya" adını taşıyan Op. 24 *Si minör Senfoni*'si, ulusalcı akımın örneklerindendir.

(24) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 219.

İNGİLİZ ULUSALCILIĞI

Rönesans çağında ve özellikle 17. yüzyılda uluslararası düzeyde büyük besteciler çıkartmış olan İngiltere, Henri Purcell'den (1656-1690) sonra müzik alanında sessizliğe gömülmüştür. 19. Yüzyılın ikinci yarısında operet bestecisi Arthur Sullivan'ın yapıtları, müzikte bu ülkenin ilk kıpırtısı sayılabilir. İngiliz müziğinin 19. yüzyıldaki önemli bestecisi ise Edward Elgar'dır (1857-1934).

Müzik öğretmeni ve iyi bir orgcu olan babasından keman ve piyano dersleri alarak müzik öğrenimine başlayan Elgar, 15 yaşındayken liseyi yarıda bırakmış, kendini bütünüyle müzik çalışmalarına vermiştir. 1883'de yazdığı ilk orkestra parçası *Intermezzo* ile besteciliğe başlayan Elgar, 1890'da konser uvertürü *Froissart*'ın başarısı üzerine ülkesinde tanınmıştır.

Bestecinin başyapıtı, 1899'da ilk seslendirmesi gerçekleştirilen Op. 36 *Enigma Çeşitlemeleri*'dir. Parlak bir orkestralama sergileyen bu yapıttan sonra *Gerontius'un Düşü* adlı oratoryosu ile (1900) ününü pekiştiren Elgar, *"Kokain Uvertürü"* adıyla tanınan Op. 40 orkestra parçasıyla İngiltere'nin uluslararası önemde ilk bestecisi konumuna gelmiştir. İki yüz yıllık bir durgunluk döneminden sonra, Elgar'ın kişiliğinde İngiltere'nin müzik alanındaki atılımının gerçekleşmiş olması, İngiliz müziğine yeni bir soluk kazandırmıştır.

Elgar'ın müzik dili romantiktir. Oratoryolarında Wagner'in "leitmotiv" tekniğini kullanmıştır. Oysa kendine özgü deyişiyle tipik bir "İngiliz" bestecisidir. Bu "tipik" özellik, melodilerindeki sıçrayışlar ya da düşüşlerde belirginleşir. Örneğin Enigma Çeşitlemeleri'ndeki melodik çizgi şöyledir:(25)

Edward Elgar, The Melodic Line in *Enigma Variations*



"Bu eğilimin, geleneksel İngiliz deyişinin entonasyon modelinden kaynaklandığı söylenebilir."(26)

İki senfoni, 4 oratoryo, 4 kantat, 2 konçerto, çeşitli formlarda çok sayıda orkestra ve oda müziği parçası yazan bestecinin günümüzde seslendirilen başlıca yapıtları şunlardır:

Op. 36 *Enigma Çeşitlemeleri,* Op. 40 *Kokain Uvertürü,* Op. 47 *Yaylılar için Introduction ve Allegro,* Op. 61 *Si minör Keman Konçertosu,* Op. 85 *Mi minör Viyolonsel Konçertosu.*

Elgar'la aynı kuşaktan olan Granville Bantock (1868-1946), romantik anlayışı sürdürmüştür. İngiliz halk şarkılarının modern bir anlayışla yeniden düzenlenmesi konusunda Cecil Sharp (1859-1924) ve Ralph Vaughan Williams (1872-1958), etnomüzikolojik araştırmalar yapmışlardır.

Vaughan Williams (Voğn Vilıms okunur), 20. yüzyıl İngiliz müziğinin canlandırılmasında önemli yeri olan bir bestecidir. 1897'de Berlin'e giden besteci, Max Bruch ile kompozisyon çalışmış, 1909'da Paris'te Ravel'in öğrencisi olmuştur.

(25) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 787.
(26) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 787.

1910'da *Thomas Tallis*'in *Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler* ile başarı kazanan besteci, *Pastoral Senfoni* ile (1922) geç-romantizmi aşarak daha nesnel bir anlatıma yönelmiştir. "Hem yapısı, hem işleniş biçimiyle asıl 1935'de yazdığı *4. Senfoni* (ki bu senfoni üfleme çalgılar için yazılmış en ilgi çekici senfoni olmak niteliğini taşır), Williams'ı özgünlüğüyle karşımıza çıkarır. Tahta üflemelilerle elde ettiği duygun ezgisellik yanında, bakır üflemelileri trajik bir görkem, bir şiddet aracı gibi gürleyerek kullanma tutkusu, bu senfonisinde tam olarak ortaya çıkar. Bu tutku onu *Obua ve yaylılar için Konçerto*'dan (1944), *Bastuba ve orkestra için Konçerto*'ya (1954) dek götürür."(27)

Elgar'la aynı kuşaktan olan Frederick Delius (1862-1934), halk müziği temalarından yararlanmakla birlikte, izlenimci anlatıma yönelmiştir. Amerika'ya yerleşen ve yaşadığı Florida'nın doğasından etkilendiğini belirten Delius'ta armoni, "Debussy'de olduğu gibi, kural dışı ve anlatıma uyruktur. Armoniye olduğu gibi çalgı tınılarına da eğilimli bir besteci olan Delius'un durgun, duygulu, kesin ritmik çizgileri olmayan müziği, özellikle armoniye ve çalgı tınılarına dayanır. Yapıtlarının adları, *Nehir Üstünde Yaz Gecesi, Gün Doğmadan Önce Bir Şarkı, Tepelerin Üstünde ve Ötelerde* vb. bu bestecinin müziğinin özelliğini belirtebilir."(28)

Vaughan Williams gibi eski İngiliz müziğini inceleyen Gustav Theodor Holst (1874-1934), astrolojiye ve Hint felsefesine merak salmış, *Planetler* adlı orkestra süitinde bu eğilimlerini yansıtmıştır. John Ireland (1879-1962) ve Arnold Bax (1883-1933), bu dönemdeki İngiliz müziğine pek yenilikçi bir soluk getirmiş değillerdir.

20. Yüzyılda İngiltere'nin dünya ölçüsünde ün kazanmış en önemli bestecisi Benjamin Britten'dir (1913-1976). Dönemin tüm ileri müzik akımlarına ilgi gösteren ve kendine özgü bir sentez yaratan Britten'ı "20. yüzyıl müziği" bölümünde ele alacağız.

MACAR OKULU

Macaristan'ın Avusturya İmparatorluğu'nun boyunduruğundan kurtulması, 1848-1867 yılları arasında sürdürdüğü bağımsızlık savaşımı sonunda bir ölçüde gerçekleşebilmiş, 1867'de bu ülke Avusturya'ya bağlı "özerk bir eyalet" konumuna girmiştir.

İlk Macar operası Ruzitszka (1788-1869) tarafından yazılmıştır. Bunu Ferenç Erkel'in (1810-1893), tarihsel konuları işleyen operaları izlemiştir.

Macar okulunun ilk önemli bestecisi Ernö Dohnanyi'dir (1877-1960). Aynı zamanda üstün bir piyanist olan Dohnanyi, Budapeşte Müzik Akademisi'ni bitirmiş, 1897'de Avrupa'nın birçok kentini kapsayan bir konser turnesine çıkarak sanatını onaylatmıştır. Berlin Yüksek Müzik Okulu'nda piyano öğretmenliği yaptıktan sonra Budapeşte Konservatuvarı'na müdür olarak atanmıştır (1915). Romantik akımın temsilcisi olan Dohnanyi'nin, değerli bir piyanist ve orkestra şefi kimliğiyle başarılar kazanması, kendisinden sonra gelen Macar bestecilerin dikkat çekmesine yol açmıştır.

Kuşkusuz ki, müziği "Macar" sözcüğüyle bir araya getiren en büyük besteci Liszt'dir. Ferenc Liszt, uluslararası kimliğinin özgüveniyle yazdığı *Macar Rapsodileri*'nin yanı sıra, Macar tarihinin ünlü kişilerini simgeleyen *Tarihten Macar Portreleri* adlı 7 parçadan oluşan piyano yapıtıyla Macarlığını açıkça ilan etmekten geri

(27) A. Say, a.g.y. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 366.
(28) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 123.

kalmamıştır. Bartok'un Liszt yapıtlarını analiz ettikten sonra vardığı yargıyı aktarmakta yarar vardır: "Liszt'i incelemem, beni basitlikten uzaklaştırarak öze götürmüştür. Böylece Liszt'in, Wagner ve Strauss'tan daha üst düzeyde bir yetenek olduğunu kavradım."(29)

Liszt'ten sonra ikinci bir doruk olarak yükselen Macar besteci Bella Bartok'dur (1881-1945). Besteciliğini 20. yüzyılı ele alan bölümde inceleyeceğimiz Bartok, kendisiyle aynı düşünceleri paylaşan Zoltan Kodaly'nın (1882-1967) de katkıda bulunduğu halk müziği araştırmasına bilimsel boyutlar kazandırmış, öncelikle Macar halk müziğine ve Balkan ülkelerine eğilmiş, bu araştırmalar kapsamında Türkiye'ye de gelerek çalışmalar yapmış çağdaş bir etnomüzikologdur. Araştırmalarının ortaya koyduğu gerçekçi bilgiler, çağımız müzikçilerini halk müziğinin eşsiz olanaklarından yararlanmaya da yöneltmiştir. Böylece 20. yüzyıl bestecileri, halk müziği gereçlerini kendi üslupları içinde eritmek yerine, özellikle ton/makam anlayışının alanını genişleterek kişisel stillerinde kullanmışlardır.

Bartok'un halk müziği araştırmacılığı ile bestelerindeki yaratıcılığı birbirine karıştırmak yanlış olur. O, halk müziği motiflerini bestelerine aktarma yönteminden kaçınmış, özümlediği bu birikimi, çağdaş kavrayıştan ödün vermeksizin dile getirmiştir.

BALKAN ÜLKELERİNDE ULUSAL AKIMLAR

Romantizm öncesinde, hatta romantizm döneminde müziksel varlığını pek duyuramamış ülkelerde ulusal akımlar, sonraları halk müziğini başlıca kaynak olarak değerlendirmiştir. Doğaldır ki bir ülkede müziğin gelişimi, halk müziği kaynaklarının aktarılmasına bağlı değildir. "Yerellikten yararlanmanın da eninde sonunda bir kişilik, özgün bir dil yaratmaya götüren *özümleme* demek olduğunu kavramış çok az bağdar (besteci), *yeni*'yi de birlikte getirebilmiştir."(30)

19. yüzyılın ikinci yarısına değin müzik alanında ulusalüstü kimliğini pek duyuramamış olan Balkan ülkelerindeki besteciler, ulusaldan evrensele giden yolu kendi özgün potalarında eriterek hem halk müziği kaynaklarını araştırmışlar hem de ülkelerindeki müzikal ortamın gelişmesini sağlayıp müzikte kurumsallaşmanın gereklerini yerine getirmeye çalışmışlardır.

Yunanistan

Bu ülkenin yerel müziğinde Türk müziği makamlarının etkisi bulunduğu söylenebilir. Ancak Yunanistan, 1829'dan başlayarak Batı müziği ile etkileşim içine girmiş, bando topluluklarının kurulması da bu yıllara rastlamıştır. 1840 yılından sonra İtalyan opera truplarının etkinlikleri dolayısıyla çoksesli müzik tanınmış ve bir ölçüde yaygınlaşmıştır. Atina Konservatuvarı 1871'de kurulmuştur. 19. yüzyılın başlıca bestecileri arasında Yunan Milli Marşı'nı yazan Nikolas Mantzaros (1795-1872) ve ilk Yunan operasının bestecisi Paulos Kareras (1826-1896) vardır.

20. yüzyılın başlarında iki konservatuvar daha kurulmuş ve bunlara bağlı olarak şubeler aracılığıyla profesyonel müzik eğitimi yaygınlaştırılmıştır.Yunanlıların uluslararası düzeyde tanınmış ilk müzikçisi, ünlü orkestra şefi Dimitri Mitropulos'tur (1896-1960). Atina Konservatuvarını bitirdikten sonra Berlin'de Busoni'nin öğrencisi olan Mitropulos, antik Yunan tiyatro yapıtları üzerine sahne müzikleri de yazmıştır. Aynı kuşaktan öteki Yunan bestecileri arasında Kontis, Kundurof, Evangelatos, Zors ve Ksenos vardır. 20. Yüzyılın ortalarında çağdaş müzik tekniklerini

(29) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 381.
(30) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 381.

kullanan besteciler ise Hacıdakis, Kunadis ve Xenakis'tir. (Xenakis için ayrıca "Yeni Müzik" bölümüne bakınız).

Amerika'daki film müzikleriyle çıkış yapan ve tanınan Mikis Teodorakis, Yunan motiflerinden yola çıkarak "popüler müzik" türünün ünlü bir temsilcisi olmuştur. Müziğini üç sağlam temele dayandırdığını belirtmektedir: Eski Bizans dinsel ve din dışı müziği ile günümüz popüler müzik yaklaşımı. "Teodorakis'in yaptığı ise görünüşte son derecede basit: Geleneksel Yunan müziğini, melodisi ve yalın çokseslilliği içinde tek tek sürprizlerle çağdaş popüler platformda bir tepsiyle sunuyor dinleyiciye."(31)

Bulgaristan

Ortaçağda Slav kültürünün ileri temsilcisi Bulgaristan'dı. Ruslar Hıristiyanlığı benimseyince (988-989), dinsel törenler için gerekli elyazması notaları Bulgarlardan almışlardır. 1018 yılında Bizans egemenliğine giren Bulgaristan, Bizans kültürünün bütün evrimlerini yaşamıştır.

Bulgar halk müziğinin karakteristik ritmik özelliği, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8 ve 11/8 gibi ölçülerden ve özgün makamlardan oluşur. Ulusal müzik devinimi 19. yüzyılın sonlarında filizlenmiştir. 20. Yüzyıl Bulgar bestecileri, halk müziğine eğilerek geniş çapta derleme çalışmaları yapmışlar, kırk binden fazla halk şarkısını notaya almışlardır. Ulusal opera 1907 yılında açılmıştır, ancak Avrupa ülkeleriyle etkileşim içinde olan besteciler, ilk ürünlerini daha önce vermişlerdir. Bunların başında Emmanuel Manalov gelir (1860-1902). Sofya Operasından yetişerek Avrupa'da ün kazanan şan sanatçıları arasında soprano Angelova ve Kovaçevska, tenor Hinçev ve Lilintelev, bariton Krayev ve Liçkanov vardır. Ulusal akım çerçevesinde başarı kazanan başlıca besteciler şöyle sayılabilir: Panayot Pipkov (1871-1942), Dobri Hristov (1875-1941), Georgi Atanasov (1881-1931).

20. Yüzyıl Bulgar bestecilerinden uluslararası ün kazananlar arasında Avrupa ülkelerine yerleşerek sanatlarını sürdürenler de bulunmaktadır: 1925 doğumlu Andre Bükreşliyev Paris'e yerleşmiş, 1921 doğumlu ressam ve besteci Anestis Logotetis Viyana Devlet Akademisi'nde öğrenim yaptıktan sonra Avusturya'da kalmış, 1935 doğumlu Bojidar Dimov ise Sofya Konservatuvarı'nı bitirdikten sonra Almanya'ya giderek bu ülkenin uyruğuna girmiştir.

Yugoslavya

Tarihsel bağlardan ötürü, bu ülke de Türk müziğinin makamsal ve ritmik sistemlerinin etkisini yaşamıştır. Hırvatlar ve Slovenler, Batıyla etkileşimi dolayısıyla çoksesli müzikle öncelikli olarak tanışmışlardır.

İkinci Dünya Savaşından sonra, Sırp, Hırvat, Sloven, Makedon, Boşnak, Arnavut ve Türk kökenli halkların birlikteliğinden oluşan Yugoslavya devletinin daha sonra çözülmesi ve parçalanmayı sergileyen siyasal tablo ile bu halkların müzik alanındaki yaratıcılıkları arasındaki ilişki, "dolaylı" kabul edilmelidir. Sırpların Belgrat'ta Hırvatların Zagrep'de Slovenlerin Lyubliyana'da, Makedonların Üsküp'te geliştirmeye çalıştığı müzikal uyanış sürmektedir. Bu halklar arasında ülkenin batısında bulunan Hırvatlar ve Slovenler, tarih içinde Alman ve İtalyan müziklerinin etkisine açık kalmıştır.

Hırvatistan'da ilk müzik kurumu 1827'de açılmış, Zagrep'te opera, orkestra ve koro kurumları, Konservatuvar ile Müzik ve Sahne Sanatları Akademisi, 19. yüzyılın ilk yarısında etkinliklerine başlamıştır. Slovenya'da "Glazbena Matika" adlı

(31) Filiz Ali, a.g.y. sayfa 91.

müzik kurumu 1872'de kurulmuştur. Belgrat ise opera ve senfoni orkestrasının yanı sıra, konservatuvarı ve koro kuruluşlarıyla canlı müzik yaşamını sürdürmektedir.

20. Yüzyıl müziğinde yapıtlarıyla dikkat çeken Yugoslav besteci Josip Slavenski'dir (1896-1955). Başyapıtı *Doğu Senfonisi*'dir. Daha sonra gelen kuşaktan 1917 doğumlu Rudolf Bruci, 1924 doğumlu Kelemen, 1934 doğumlu Vinko Globokar, anılmaya değer bestecilerdir.

Romanya

Balkan ülkeleri içinde Romanya, müziksel gelişimde önceliği olan bir ülkedir. 1860'da Yaş, 1865'de Bükreş konservatuvarı açılmıştır. Bükreş Konservatuvarı'nın ilk müdürü Anton Wachmann (1836-1909) Pariste öğrenim yapmış, Romanya'ya döndükten sonra senfonik bir orkestra kurarak konserler düzenlemiştir. George Dimas (1847-1925) iyi bir orkestra şefi olarak klasik Alman yapıtlarının Romanya'da seslendirilmesini sağlamıştır.

Romanya'nın ilk müzik dergisi 1888'de yayınlanmaya başlamıştır. Timotei Popoviçi'nin yazdığı ilk müzik sözlüğü 1908'de basılmıştır.

Moldavya'lı J. Burada (1831-1895), *Ulusal Uvertür*'ün bestecisidir. (Moldavya, Sovyetler Birliği'ne uzun yıllar bağlı kalmış, daha sonra bağımsız bir devlet olmuştur. Moldavya halkı Romen'lere yakınlığıyla tanınır).

Romen'lerin uluslararası düzeyde ün yapan en büyük bestecisi Georges Enescu'dur (1881-1955). Çek'ler için Janacek, Macar'lar için Bartok nasıl bir değer taşıyorsa, Romen'ler için Enescu aynı değer ve konumdadır. On üç yaşında Paris'e giden Enescu, Fransa'da yerleşmiş olmasına karşın, Romanya'nın müziksel gelişiminde etkili olmuştur. Aynı zamanda virtüoz kemancı olan bestecinin tüm yapıtları 20. yüzyılın ikinci yarısında "yayınlanması, seslendirilmesi yoluyla adı Romanya'nın klasiği durumuna getirilmiş, böylece küğsel taban oluşturulmuştur. Bu tabandan yola çıkınca, çağdaş küğün en ilerici akımlarına kadar ulaşabilmek oluru doğmuş bulunmaktadır.

Evrensel boyut içinde önemli bir bağdar olan Enescu'nun değerinin tam anlaşılabilmesi, belirtilen ilgi ve çalışma sonucu olabilmiştir. Dengeser anlayıştan yola çıkan Enescu, yerellikten de geçtikten sonra dengesersiz küğün (ton dışı müziğin) sınırlarına yaklaşabilmiş, özgün bir anlatıma ulaşabilmiş önemli bir bağdar olarak ortaya çıkmıştır diyebiliriz. Onun yapıtlarında ortaya çıkan gelişmenin daha ileriye götürülmesi, sonraki kuşak için bir öğreti olmuş, başarılı sonuç vermiştir. Sürekli yenileştiği anlaşılan Enescu'nun zengin orkestra renkleri içinde çalıştığı *2. Senfoni*'sinden sonra, daha derin düşünmeyi amaçlayan korolu *3. Senfoni*'si (ki Dante'nin İlahi Komedisi'nin küğsel bir anlatımı sayılabilir, ilk bölüm *Araf* ikinci bölüm *Cehennem*, üçüncü bölüm *Cennet*'i simgeler) ve tek operası *Oedipe* (1914-1934), bu etkileyici gelişmenin en belirgin sınırtaşları gibi görünürler."(32)

Enescu'nun yapıtları şunlardır: Oedipe (opera); *1. Romen Rapsodisi; 2. Romen Rapsodisi; Romen Şiiri* (orkestra için); ve üç senfoni.

Ünlü kemancı Yehudi Menuhin'in öğretmeni olan Enescu, 20. yüzyıl müziğini her yönüyle temsil etmiş uluslararası bir değerdir.

(32) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 353.

XXV. BÖLÜM

İZLENİMCİLİK
(1894-1937)

TARİH

1874 Ressam Monet'nin *Impression* adlı tablosu.
1884 Debussy'nin Roma Büyük Ödülü'nü kazanması.
1889 Paris'teki Dünya Fuarı'nda Cava'nın *Gamelan* müziği.
1894 Debussy'nin *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd*'ü.
1897 Paul Dukas'nın *Büyücü Çırağı* operası.
1899 Debussy'nin orkestra için *Noktürnler*i.
1902 Debussy'nin *Pelléas ile Melissande* operası.
1903 Eric Satie'nin *Armut Biçimli Şapka*'sı.
1908 Ravel'in *İspanyol Rapsodisi*.
1909 Loeffler'in *Pagan Poem*'i.
1911 Ravel'in *Dafnis ile Kloe* bale müziği.
1912 Roussel'in *Örümceğin Şöleni* bale müziği.
1913 Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde.*
1914 Birinci Dünya Savaşı'nın patlaması.
1917 Eric Satie'nin *Geçit* bale müziği.
1920 Sinclar Lewis'in *Ana Cadde*'si.
1922 T.S. Eliot'ın *Yitik Topraklar*'ı.
1923 Honegger'in *Pasific 231* senfonik şiiri.
1927 Uluslararası Müzikoloji Kurumu'nun Basel'de kuruluşu.
1928 Ravel'in *Bolero*'su.
1929 Ekonomik kriz: New York'da mağazaların yağmalanışı.
1933 Hitler'in iktidara gelişi.
1937 Ravel'in ölümü.

İZLENİMCİLİK NEDİR?

19. Yüzyılın sonlarında resim, öncülük görevini yüklenen bir sanat dalıydı. Yeni akımların doğuşunda resim sanatının önemli payı vardır. *İzlenimcilik* de bu kapsamdadır.

Claude Monet'nin 1874'de Paris'te öteki ressam arkadaşları Cézanne, Degas, Renoir gibi ressamlarla ortak olarak açtığı sergideki tablolarından biri *Impression* (izlenim) adını taşıyordu. *"İzlenimcilik"* terimi, bu tür resimleri eleştirmek için kullanılmış, giderek bir akımın adı olmuştur.

Bu yeni resim akımı, atelye çalışmasını reddediyor, "açıkhava" çalışmasını benimsiyordu. Renk değerleri ışık ve gölge oyunlarıyla veriliyor (renkleri ayıran çizgilerle değil), yaratılan atmosferle izlenim aktarılmış oluyordu. Amaç, gerçeğin bir anlık ve yinelenmeyecek olanı vurgulayan izlenimini yakalamaktı. Çünkü gerçek, yerinde saymıyordu, değişkendi. Süreklilik ve değişmezlik, yaşamın özündeki dinamizme, akıp gidişe, gelişime karşıt olan geri bir anlayıştı.

"Her olgunun, yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine *ikinci kez girilebilmesi olanaksız* bir akarsu gibi, zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatan en iyi formüldür. İzlenimciliğin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve sanat hileleri, bu Heraklit'çi dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil, bir *oluşum,* bir koşul değil, bir *süreç* olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir. Her izlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan nazik bir dengenin temsilcisidir."(1)

Bu yüzden, 1874'de ressam Monet ve arkadaşlarının açtığı sergiye gelenler, bu tablolarda ressamın dilediği gibi fırça vuruşlarının nedenini anlayamamışlar ve ressamları deli sanmışlardı.

"İzlenimci bir tabloyu değerlendirebilmek amacıyla birkaç adım gerilemek gerektiğini ve bu bilmeceli lekelerin biçim kazanıp canlandıklarını görme mucizesindeki hazzı seyirciye anlatabilmek için epey zaman gerekti. Hem bu mucizenin, hem de görsel deneyimin, ressamdan seyirciye aktarılması, izlenimciliğin gerçek amacıydı.

Tüm dünya, birdenbire ressamın fırçasına konular sunuyordu. Sanatçı nerede güzel bir ton birleşimi, renk ve biçimlerin ilginç bir oluşumunu, renk renk gölge ve güneş lekelerinin cıvıl cıvıl oyununu bulursa, oraya sehpasını kurabilir ve izlenimini tuvale geçirebilirdi. *Saygın konu, iyi dengelenmiş kompozisyonlar, doğru çizim* gibi tüm önyargılar bir yana atılmıştı. Neyi, nasıl boyadığı konusunda, sanatçı yalnızca kendi kişisel duyarlığına karşı sorumluydu."(2)

İzlenimcilik müzikte de hemen aynı özellikleri taşır: "İzlenimci müzik, ezgiyi, biçimi, polifon dokuyu ve uyguların *işlev* bağlarını atmıştır. Getirmek istediği şey, aralarında bağ olmayan uyguların düşsel, pırıltılı oyunu, ışık-gölgeli yarım renkleriydi. Bu çeşit bir oyun belki güçlü değildi, ama hoştu, inceydi; kemiklerin sağlamlığından yoksundu ama kelebeklerin elle dokunulmayan güzelliği vardı bunda."(3) Müzikte izlenimcilik, resim sanatındaki ışıktan gölgeye, ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı ve renk düşkünlüğünü, renk sevgisini bilinçle yansıtmıştır. İzlenimci müzikte ritm ve ölçüm, belirsizliğe eğilim gösterir. Tını renkleri bir tutkudur. İncelikli, uçucu yumuşak renkler, doğa varlıklarının suda yansıması gibidir; hatta biraz da belli belirsizdir. Kimi yerde *sessizlik*'tir. "Debussy, 1915'de Bernardo Molinari'ye yazdığı bir mektupta, *henüz armoninin sürecini yaşamaktayız. Bu arada sadece tek başına tını güzelliğiyle yetinen müzikçi çok az* demektedir."(4)

"Suyun yüzeyinde titreşen renkler" nitelemesi, izlenimci renklerin tadını verebilir. Oysa "Suyun dibindeki, gölün dibindeki renklerin gizemini duyumsatma", başka bir betimleme olabilir.

(1) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 352.
(2) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İst. 1976, sayfa 415.
(3) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi İstanbul 1965, sayfa 241.
(4) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 191.

İzlenimci akımın ayırdedici bir özelliği de "kısıtlama" ve "sadeleştirme"dir. "İzlenimci bir resmin en örneksel özelliği, ona uzaktan bakılması gerektiği ve uzaktan bakıldığı zaman da görülen şey, resimde bazı bölümlerin atlanarak yapıldığıdır. Bu tür resimde uygulanan kısaltım, tasvir edilecek öğelerin sadece görmeyle ilgili olanla sınırlandırılmaları, görme ile ilgili olana çevrilemeyen bir doğaya sahip her şeyin resimden çıkartılmasıyla başlar. Konunun öykü veya fıkra gibi *yazınsal öğelerinden* vazgeçmek, *kendi olanakları ve araçlarıyla resmi toparlamak* istemenin ifadesidir."(5) "İzlenimcileri diğer ressamlardan ayıran şey, bir konuyu yalnızca yaratılacak tonlar açısından işlemeleridir."(6)

Yukardaki cümlelerde "görsel" sözcüğünün yerine "işitsel"i, "tonlar" sözcüğü yerine "tınılar"ı yerleştirdiğimizde, izlenimci müziğin özelliklerine başka bir yoldan ulaşılabilir. "Resimde bazı bölümlerin atlanarak" yapıldığı, hikâyeye yer verilmediği" gibi nitelikler ise izlenimci müzikte orkestranın küçültülmesini, madensel üflemeli çalgılardan kaçınılarak tahta üflemelilerle yetinilmesini, çok kısa cümleli yatay çizgiler kullanılmasını, "tını dolgunluğu"na değil, "tını saflığına" yönelinmesini simgeliyebilir. Resimde bazı ayrıntıları "atlama", izlenimci müzikteki "sessizlik" ya da "sıçrama" ile karşılanabilir. Sessizlik, sesin karşıtı gibi düşünülmemelidir; sessizlik daha çok, sesin vurgulanmasına kucak açan bir ses değeri'dir. İzlenimcilikle başlayan 20. yüzyıl müziği, "hikâyeci" değildir, tekrarlardan şiddete kaçınır, özetçidir, yalındır, saflıktan yanadır.

"Boris de Schloezer'e göre, Berlioz *ses renklerini armonize* eder; Wagner ise *armonileri çalgılamıştır.* Schlozer bu düşüncesini belirtirken, ünlü orkestra pedallerini kastetmiştir. Debussy ise, Wagner'in bu *orkestra pedallerini,* orkestrayı örten renkli bir örtüye benzetmiştir. Debussy'ye göre, kemanlarla trombonlar birbirinden ayırdedilemez hale geliyordu bu örtüyle."(7)

Burada sözü Debussy'ye bırakalım: "Müzikçiler tını ayrışımını bilmiyorlar. Tınının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi, üçledi. Bunların en kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tınının öz rengini ve saflığını korumaya çalışıyorum." Yine bu görüş bağlamında Debussy, 'Yaylıların hiç bir tınıyı engellememesi için, öteki çalgıların çevresinde bir daire oluşturmalı, üflemeliler dağılmalıdır: Madeni üflemeliler viyolonsellerle, obualar ve klarinetlerle ve kemanlarla karışmalıdır. Böylelikle çalgı girişleri, birer paket izlenimi bırakmayacaktır' demiştir. (1908, Debussy ve Segelan)."(8)

Resimde, müzikte ve edebiyatta izlenimciliğin genel bir özelliği, "halka özgü" bir akım olmayışıdır. Hangi sanat dalında olursa olsun, izlenimcilik, üstten bakan bir inceliği, titizliği, hatta gergin bir titizliği temsil eder. Seçkicidir, incelikli olmakla yumuşaklık arasında hissedilir bir elektriklenme vardır. Getirdiği duyarlılık, "sıradanlığa" alışmış kişiler tarafından "alımı zor" bir duygusal birikimdir ve kişisel deneylerden yararlandığı için, "aristokratik"tir, halk yığınlarına burun kıvırır.

(5) Hauser, a.g.y. sayfa 354.
(6) Georges Riviere, L'Exposition des Impressionnistes, 1939, sayfa 309. (Hauser'in alıntısı).
(7) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 191.
(8) Leyla Pamir, a.g.y. sayfa 191.

Ancak bu stil, aristokratlar (soylular) tarafından değil, burjuvazinin orta ve alt kesimlerinden gelen sanatçılarca yaratılmıştır. Üstelik, bu sanatçılar, 19. yüzyılın bilgiç sanatçıları gibi düşünsel, toplumsal ve estetik sorunlarla ilgili de değildiler. Dahası, kültür-sanat sorunlarına soğuk bakıyorlardı. Bundan da öte, "uygarlıktan kaçış" duygusunu taşıyorlardı: bilinçli olarak bohem, yaşamın gidişine aldırmaz, düşük bir yaşam biçimini seçenler çoğunluktaydı. Azınlıkta olanlar ise, ülkelerini terkedip her çeşit serüveni göze alanlardı. Bohem'ler iç göçü, serüvenci kaçkınlar dış göçü yeğlemişlerdi.

Baudelaire'in bir şiiri şöyledir:

Ey ölüm, yaşlı kaptan, vakit demir alma vaktidir

Bu ülke bizi sıkıyor ey ölüm! Yelken açmanın tam sırasıdır

Gökyüzü ve deniz mürekkep gibi siyahsa,

İyi tanıdığın yüreklerimiz ışıklarla doludur!

DEBUSSY

Kendi dönemine kadar sürüp gelen armoni ve form (biçim) kurallarını aşarak 20. yüzyıl müziğinin kapısını açan Claude Debussy (1862-1918), 11 yaşında Paris Konservatuvarı'na girmiş, Marmontel'in piyano, Lavignac'nın solfej, Durand'ın armoni öğrencisi olmuştur. 1880'de konservatuvarı bitiren genç besteci, Çaykovski'ye de uzun yıllar parasal destek veren Kontes von Meck'in hizmetinde çalışmış, "henüz 18 yaşını doldurmadan girdiği bu görevde Meck ailesiyle İsviçre, İtalya ve Rusya'da dolaşmış, ailenin Moskova'daki eviyle 1881 ve 1882 yaz aylarında yurtluğunda oturmuştur. Bu sırada Borodin ve Musorgski'nin yaratılarını tanımak olanağını bulmuştur".(9) Paris Konservatuvarı'nın yetenekli genç bestecilere verdiği Roma Ödülü'nü kazanmak üzere Giraud'nun kompozisyon sınıfına giren Debussy, geleneksel armoninin kurallarıyla bağdaşmayan özel akorlar kullanmaya başlamış, öğretmeninin "ilginç ama kuramlar yönünden saçma" demesi üzerine, "kuramlar önemli değildir. İşitme temeldir. Asıl kuram sanatçının duyuşlarıdır" karşılığını vermiş, böylece ancak kendisince önemli saydığı şeyler üzerinde duracağını, içinden gelene göre yazmaktan başka bir yol tutmak istemediğini genç yaşta belirtmiştir.(10)

1884'de Roma Büyük Ödülü'nü *L'Enfant prodigue* kantatıyla kazanmış ve İtalya'da dört yıl kalarak 16. yüzyıl İtalyan bestecilerini incelemiştir. Paris'e döndükten sonra Fransız simgeci (sembolist) şairlerle arkadaşlık kuran besteci, özellikle Mallarmé'den etkilenmiştir.

Debussy, gençlik döneminde Musorgski'nin müziğine ilgi duymuştur. Bu etki, daha sonra orkestra için yazdığı üç noctürn'ün *Nueages* (Bulutlar) başlığını taşıyan yapıtında görülür. Bulutlar, Musorgski'nin *Tatil Bitti* adlı şarkısından aldığı akorlarla başlar, ancak Musorgski altılı ve üçlüleri değişimli olarak kullanırken, Debussy beşli ve üçlüleri uygulamıştır:(11)

(9) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 280.
(10) A. Say, Müzik Ansiklopedisi, Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 326.
(11) Grout-Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınları, New York 1989, sayfa 794.





1888'de Bayreuth Festivali'ne giden Debussy, Wagner'in Parsifal'ini izlemiş, dönemin ileri bir anlayışı kabul edilen Wagner müziğinin (kromatik ezgisel yapının) yeni Fransız müziğine örnek olamayacağı kanısına varmıştır.

Fransız izlenimci ressamlarından olduğu kadar simgeci (sembolik) şairlerden de etkilenen Debussy'nin, bütün bu araştırma ve etkilerden çıkarttığı sonuçları kendi özgün anlayışı içinde değerlendirdiği açıktır. Oysa onu en çok etkileyen, 1889 yılında Paris'te açılan Dünya Fuarı'nda dinlediği Cava'nın *gamelan müziği*dir. Bu Uzakdoğu ülkesinin halk müziğinde, yarım seslerin bulunmadığı tam sesli bir dizi kullanılıyordu: "Burada dizi sadece büyük ikililerden kurulur; Do, Re, Mi, Fa diyez, Sol diyez, La diyez, gibi. Böylece, her ses özgürce kullanılabilir, yeden sesi de yoktur. Besteci, piyano için *Prelüd*'lerinin birinci kitabındaki *Tüller* adlı ikinci Prelüd'ün büyük bir bölümünü bu dizi ile yazmış, öbür yapıtlarında da diziyi zaman zaman kullanmıştır."(12)

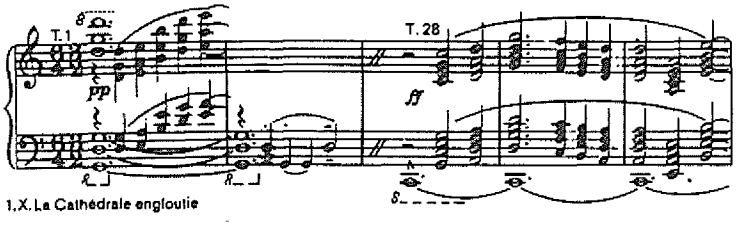
Debussy, gençlik dönemi yapıtlarından başlayarak geleneksel tonal armoninin dışında kalan akorlara yönelmiş (tonal armoninin temeli olan üçlü aralığa bütünüyle sırt çevirmiş), önemli ilk yapıtı olan *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd* adlı senfonik şiirinde (Mallarmé'nin şiiri üzerine 1892-1894), geleneksel tonalite ve ritm anlayışının dışına çıkmıştır.Flütle simgelediği eski çağların çoban ezgilerini, Antik dönemin diyatonik dizileriyle değil, sıkı bir kromatizm ile vermiştir:(13)



Prélude à l'après-midi d'un faune, 1892–94

(12) Önder Kütahyalı, Çağdaş Müzik Tarihi, yayınlayan Nejat İlhan Leblebicioğlu, Ankara 1981, sayfa 26.
(13) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1991, cilt 2, sayfa 514.

Müzik diline yeni yollar açan besteci, daha sonraki yapıtlarında da, paralel yedili, dörtlü ve beşli akorları uygulamış, tam aralıklı (diyatonik) dizileri kullanmak amacıyla hem Uzakdoğu müziğinden, hem Ortaçağın kilise makamlarından yararlanmıştır. Dörtlü ve beşli aralıkların üstüste getirilmesinden doğan dizonansları (uyumsuz sesleri) bilinçle uygulayan Debussy'nin "ortaya koyduğu anlatım yolunda, her uygu, sadece kendine özgü tınısı nedeniyle kullanılmıştır. Bir önceki, ya da daha sonraki uygu ile bağıntılı değildir. Böylece, *eksen, alt çeken* ve *çeken* gibi çatkılar ortadan kalkmıştır. Çeken yedili uygusunun çözülmesi de zorunlu değildir. Bu uygudan başka, bir çok *yedili, dokuzlu* ve *onbirli* uygu çeşitleri, çözümsüz olarak peş peşe kullanılmıştır. Debussy *iki temalı* ve *gelişimli* klasik biçimlere de başvurmamıştır. Tema en basite indirgenir, bir takım ezgi parçacıkları, ya da bazen yalnızca ses tınıları durumuna sokulur."(14) Bestecinin piyano için *İki Defter*'de sunduğu *Prelüd*'lerde bu uygulamanın yoğunluğu açık bir şekilde görülmektedir. Aşağıda, Prelüd'lerin 1. Defter'de 10 numarayı taşıyan *Batık Katedral*'den iki örnek verilmektedir.(15)



"Debussy ömrü boyunca esin kaynaklarını, genel tutum olarak, hep müziğin dışında, edebiyatta, resimde, doğa görünüşlerinde aramıştır. Bütün opera tarihinin en başta gelen altı yedi yapıtı arasında yer alabilecek değerde ve önemde bir opera olan *Pelléas* ve *Melisande*'de Debussy her şeyden önce usta bir dramatist olduğunu ortaya koymuştur. Olayların,kişilerin, ruh durumlarının müzikle anlatılması, sözle müziğin kaynaşması bakımından Debussy'ye gelene kadar hiç bir 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."(16)

Tını renklerini öngören kendine özge armonik anlayışıyla, ritm ve ölçüm alışkanlıklarını sarsan tutumuyla, kromatizmi tonal kurallarla çözümlenemeyecek şekilde kullanmasıyla Debussy, geleneksel müzik anlayışını geri dönülemeyecek bir teknik ve duyarlılıkla aşmış, 20. yüzyıl müziğinin "tını olayı", "dizonans" gibi kavramlarının yolunu açarak, geçmiş çağlara ilişkin besteciliğin sayfalarını kapamıştır.

Başlıca yapıtları şunlardır:

Opera: *Pelléas ile Melisande* (1902).

(14) Önder Kütahyalı, a.g.y. sayfa 26.
(15) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 514.
(16) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1990, sayfa 122.

Bale müziği: *Oyunlar* (Jeux) 1912; *Oyuncak Kutusu* (La boite a joujoux) 1913. ayrıca, *Bir Pan'ın Öğleden Sonrası, Sirenler, Dinsel ve Dünyasal Danslar, Bergamo Suiti* gibi yapıtları bale müziği olarak değerlendirilmiştir.

Sahne müziği: *Aziz Sebastian'ın Çilesi,* (solocular, koro ve orkestra için, 1911).

Orkestra yapıtları: *İlkyaz* (Printemps), (orkestra suiti 1887); *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd* (1892-1894); *Noktürnler:* Bulutlar, Bayramlar, Sirenler (1893-1899); *Deniz* (La Mer); üç bölümlü senfonik yapıt: Sabahleyin Denizde, Rüzgârın Denizle Söyleşisi, Dalgaların Oyunu (1903-1905); *İmgeler* (İmages), üç bölüm: Jig'ler, İberia, İlkbahar Rondları (1906-1912);

Solo çalgı ve orkestra için yapıtlar (konçerto değildir): *Fantazi,* piyano ve orkestra için (1889); *Rapsodi,* saksofon ve orkestra için (1903-1905); *Dinsel Danslar ve Dünyasal Danslar,* arp ve yaylılar orkestrası için (1904).

Oda müziği yapıtları: *Yaylı Dörtlü* (1893); *Piyanolu Üçlü* (1880, yayınlanmamış bir gençlik yapıtı); Flüt, viyola ve arp için *Sonat* (1915); *Rapsodi,* klarinet ve piyano için (1909-1910); Keman ve piyano için *Sonat* (1917); Viyolonsel ve piyano için *Sonat* (1915); *Syrinx,* solo flüt için (1912).

Piyano yapıtları: *Danse bohémienne* (Bohem Dansı) 1880; *Deux Arabesque* (İki Arabesk) 1888; *Rêverie* (Hülya) 1890; *Bergamo Suiti* (1890-1905); *Mazurka* (1891); *Piyano İçin* (1896-1901); *Estampes* (Basma Resimler) 1903; *Bir Taslak Defterinden,* 1903; *Masques* (Mask) 1904; *Şen Ada,* 1904; *Images I* (imgeler) 1905; Images 2 (imgeler) 1907; *Childrens Corner* (Çocukların Köşesi) 1906-1908; *Haydn'a Saygı,* 1909; *La plus que lente,* 1910; *12 Prelüd* (iki defter, her defterde 12 prelüd): Delf'li dansçı kızlar, Tüller, Ovadaki rüzgâr, Akşamın sesleri ve kokuları, Anakapri Tepeleri, Keten saçlı kız, Kesilmiş serenad, Batık Katedral, Puck'un Dansı, Minstrel, (1910 ve 1913).

Ayrıca, gençlik döneminde yazdığı dört piyano yapıtı vardır.

RAVEL

Babası İsviçre'li, annesi İspanya'nın Bask bölgesinden olan Maurice Ravel (1875-1937), müziğini "devrimci değil, evrimci" olarak tanımlamıştır. Ravel 1901'de bestelediği *Jeux d'eaux* (Su Oyunları) adlı piyano yapıtında tümüyle izlenimcidir. Hatta izlenimci akımı Ravel'in başlattığı söylenmiştir. Oysa Ravel'in tüm yapıtları ele alındığında, bu akımın salt temsilcisi olduğu söylenemez. Onun müziği biraz *anlatımcı,* hatta geleneksel müziğe yatkındır.

1889'da Paris Konservatuvarı'na giren Ravel, Bériot ile piyano, Pessard ile armoni çalışmıştır. 20 Yaşındayken bestelediği ilk yapıtları piyano için *Eski Menuet* ve iki piyano için *Habanera*'dır. 1897'de Fauré'nin kompozisyon, Gedalge'ın kontrpuan ve füg öğrencisi olan besteci, 1899'da *Ölü Bir İspanyol Prensesi İçin Pavan*'ı yazmıştır. Konservatuvarın Büyük Roma Ödülü'nü kazanmak için girdiği yarışmalarda başarılı olamayan Ravel'in aldığı sonuçlar, seçici kurulun taraflı davrandığı kuşkusunu uyandırmış, tartışmalar yüzünden konservatuvar müdürü Dubois istifa ederek yerine Fauré atanmıştır.

Yaşamını tümüyle bestelerine adayan, belirli bir müzik kurumunda görev almayan ve öğretmenlik de yapmayan Ravel'in şakacı, hatta alaycı stili büyük ilgi uyandırmış, yapıtları Avrupa'da kısa sürede tanınmıştır. Bu yolda coşkuyla karşılanan *Dafnis ile Kloe* bale müziği (1911) ünlü Rus koreografı Diyagilev tarafından sahnelenmiştir.

Birinci Dünya Savaşının patlamasıyla savaş serüvenini yaşamak isteyen Ravel, çürüğe çıkarıldığı halde ısrarı yüzünden askere alınmış, oysa sağlığı elvermediği için kısa bir süre sonra sivil yaşama dönmüştür. Bestecinin bu konudaki ısrarı, genelde Fransız aydınlarının bir tutkusu olan "ilginç ve görülmemiş bir yaşantıyı tatmak", "yeni serüvenlerin peşine düşmek", "egzotik havayı solumak" isteğinin örneklerindendir. Ravel, yaşamı boyunca "değişik ve bilinmeyen ilginç şeyler"i daima araştırmıştır. Örneğin Dafnis ile Kloe'yi kendisi "18. yüzyıl Yunanistan'ının fresk resimleri müziği" olarak tanımlamıştır. Aynı şekilde, çigan müziğinin, İspanyol müziğinin, caz müziğinin etkilerini yansıtan besteler yazmıştır.

İki Süit'den Oluşan Senfonik Parçalar olarak adlandırılmış Dafnis ve Kloe'nin karşıtlıklar içeren müziği şöyle örneklendirilebilir: (17)



M. Ravel, Daphnis et Chloé, Symphonische Fragmente in 2 Suiten, 1911/13

Sol el için *Re majör Piyano Konçertosu,* bestecinin savaşta sağ elini kaybetmiş olan piyanist P. Wittgenstein'a adanmıştır. Bu yapıtta caz etkileri görülmektedir:(18)



Klavierkonzert für die linke Hand. D-dur, 1929–31, Jazzeinfloß

Ravel'in müziği söz konusu olduğunda akla ilk gelen yapıt kuşkusuz ki Bolero'dur. Aslında bale müziği olarak yazılmış olan, ancak sevilen bir orkestra yapıtı kimliğiyle sıkça seslendirilen Bolero'yu Ravel esprili bir dille şöyle anlatmıştır:

"1928 Yılında Madam Rubinstein orkestra için bir Bolero yazmamı rica etti. Bu öyle bir danstı ki, aynı formda usul usul kıpırdayan bir melodiyi, armoniyi ve ritmi içermeliydi. Ve dans, trampetin bitmez tükenmez desteğiyle sürdürülmeliydi. Değişken tek öğe, orkestranın getirdiği crescendo olmalıydı."(19)

Bestecinin en popüler yapıtı işte bu espirili düşünceyle yazılmıştır. Bolero'nun sergilediği tatlı oyun, ya da eğlenceli deney, sonraları "durağan müzik" olarak nitelenmiştir. Çünkü dansın teması 18 kez yinelenirken müzikte değişen bir şey yoktur.

İlk elde trampet, piannissimo ile ritmi verir; sonra flüt, sokak şarkısına benzeyen melodiyi takdim eder. (Ravel bu melodi hakkında şöyle demiştir: "İspanyol-Arap halk şarkılarındaki yâve gibi...") Melodinin her yinelenişinde yeni bir solo çalgı devreye girer. Çalgıların sayısı artıp orkestrayla bütünleşince, 17 dakika süren bu tekrarla yapıt boyunca gelişen crescendo'nun son aşamaya vardığı görülür.

Beloro'nun başarısı, 18 kez yinelenen bir melodinin hiç de "sıkıcı" olmayacağını tanıtlamasındadır. Böyle zor bir deneyi ancak Ravel gibi olağanüstü bir besteci göze alabilir.

(17) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 514.
(18) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 516.
(19) Walter Panofski, En Güzel 100 Konser (Karajan'ın seçkisi), Münih, sayfa 179.

1928'de Bestelenen Bolero'nun yinelenen melodisi ve ritmi şöyledir:(20)



Bolero, 1928

Ravel'in iki operası vardır: *İspanyol Saatı* (1911), açık saçık konusuyla oldukça yadırganmış, "hafif" bulunmuştur. Sözlerini Colette'in yazdığı *Çocuk ile Oyuncaklar* (1925) ise, besteci tarafından "lirik fantazi" olarak nitelenmiştir.

Canlı, şakacı, neşeli anlatımıyla Ravel, koreografların gözdesi bir bestecidir. Hepsi de geniş ilgi gören 6 bale müziğinin adları şöyledir:

Dafnis ile Kloe (1921); *Adelaide ya da Çiçeklerin Dili* (1922, bu yapıt piyano için Valses nobles et sentimentales adlı parçalardan uyarlanmıştır); *Kaz Anam* (1915, piyano süitinden uyarlanmıştır); *Couperin'in Mezarı* (1920); Vals (1929); *Bolero* (1928).

Başarı kazanan bu bale müziklerinin açtığı yoldan, bestecinin başka yapıtları da doğal olarak aynı amaçla değerlendirilmiştir. Bunlar arasında *Ölü Bir İspanyol Prensesi İçin Pavan, İspanyol Rapsodisi* vardır.

Ravel'in iki piyano konçertosu günümüzde de büyük ilgi görmektedir: Re majör *"Sol el için" Piyano Konçertosu* (1931); *Sol majör Piyano Konçertosu* (1932). Ayrıca, keman ve piyano için yazdığı, piyano eşliğini sonradan orkestraladığı *Çigan* (1924), bestecinin izlenimciliği çingene kemanıyla bütünleştirdiği ilginç bir yapıttır.

Orkestra yapıtları ise 7 tanedir:

Şehrazat (1898); *Ölü Bir İspanyol Prensesi İçin Pavan* (1899); *Soytarının Sabah Serenadı* (1905); *İspanyol Rapsodisi* (1908); Dafnis ile Kloe bale müziğinden *İki Süit* (1909-1911); *Kaz Anam* (dört el piyano süitinden orkestralama, 1912); *Couperin'in Mezarı* (1917).

Ravel'in oda müziği yapıtları arasında *Fa majör Yaylı Dörtlü* (1902-1903) ve *Introduction et Allegro* (arp, yaylı dörtlü, flüt ve klarinet için, 1906) ünlüdür. Öteki oda müziği yapıtları şunlardır: *La minör Piyanolu Üçlü* (1915); Keman ve piyano için *Sonat* (1927); Keman ve viyolonsel için *Sonat* (1920-1922).

Şarkıları arasında bulunan şan ve piyano için *Sehrazat*'ın piyano eşliğini sonradan orkestralamıştır. Öteki iki "şan ve piyano için" şarkısı şunlardır: *Beş Yunan Halk Melodisi* (1905); *Habanera Formunda Vokaliz* (1907).

(20) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 516.

Mallarmé'nin üç şiiri üzerine yazdığı şarkı ise (1903) şan, piyano, yaylı dörtlü, iki flüt ve iki klarinet içindir.

Piyano yapıtları şöyle sıralanır: *Antik Menuet* (1895); *Su Oyunları* (1901); *Sonatin* (1903-1905); *Kaz Anam* (dört el piyano için); *Valses nobles et sentimentales* (1911); *Miroirs* (1905).

ERİC SATİE'NİN ETKİSİ

Romantizme, geç-romantizme ve gerçekçilik, doğalcılık gibi akımlara tepki olarak serpilen izlenimciliğin açtığı "kural dışına çıkmak" eğiliminin ilginç kişiliklerinden biri de Eric Satie'dir (1866-1925) Verdiği eserlerle ağırlığını pek duyuramayan Satie, Fransız müzikçilerini genelde "buluş"larıyla etkilemiştir.

Satie'nin annesi İngiliz asıllı bir piyanist, babası Paris'in tanınmış bir nota yayıncısıydı. 1883'de Paris Konservatuvarı'na giren Satie, bir yıl sonra okulu bırakmış ve genç yaşta kabarelerde piyano çalmaya başlamıştır. Bu yılların Paris kabareleri, toplumla yabancılaşma içinde olan yeni tip küskün aydınların buluşma yeriydi ve böyle bir ortam için yapılan müzik, uyumsuzluğu, alayı, bohem yaşamını temsil ediyordu. Satie de bu ortamda yoğrulan "alaycı, özgür, rastgele yaşayan, uyumsuz bir kişiydi."(21) "Kendine özgü bir üslupta ve Debussy ile Ravel'in daha sonra gerçekleştirecekleri uyum anlayışına benzer yolda ilerici piyano parçaları yazıyordu. Söylendiğinde göre, 1890 yılında Montmartre'da bir kabarede çalarken Debussy ile tanışmış ve görüşleriyle onu etkilemiştir."(22)

Kırk yaşına kadar bu yaşam biçimini sürdüren ve yazdığı piyano parçalarına Op. 62 gibi yüksek bir sayı koyarak şaşırtıcı görünmek isteyen Satie, 1905'de Scola Cantorum'a girmiş ve Roussel ile kompozisyon çalışmaya başlamıştır. 1908 Yılına kadar süren bu öğrenimin yanı sıra, Paris'in ressam, yazar ve müzikçileriyle dostluklar kuran besteci, Debussyy, Picasso ve Jean Cocteau'nun hayranlığını kazanmıştır.

Bestelediği bazı yapıtlarının adları şöyledir: *Kurumuş Cücükler* (piyano için, 1913); *Armut Biçimli Üç Şapka* (iki piyano için, 1903); *Pörsümüş Üç Prelüd* (piyano için, 1912); *Otomatik Betimlemeler* (piyano için, 1913). Gençlik döneminde yazdığı *Gymnopedies* adlı piyano parçalarından 1. ve 3. yapıtları Debussy orkestralamıştır.

Satie'nin asıl önemli yapıtları bale müzikleridir: *Geçit* (1917, öyküsünü Jean Cocteau yazmış, dekorları Pablo Picasso hazırlamıştır, koreografi Leonid Massin'indir); *Uğrak* (1924, dekor Francis Picabia'nın, koreografi Jean Borlin'in.)

Satie'nin uyandırdığı etki, Fransa'da *Altılar Grubu*'nun oluşmasında pay sahibidir: Sözcülüğünü yazar Jean Cocteau'nun yaptığı Fransız Altıları arasında yer alan besteciler şunlardır: Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Germanie Tailleferre, Georges Auric (1899-1983) ve Louis Durey (1888-1979).

"Rus Beşleri"ne benzetilerek bu adı alan grup, "Fransa için Fransız müziği" sloganıyla yola çıkmış, ancak 20. yüzyıl müziğinde beklenen ilgiyi uyandırmamıştır. İzlenimci ve anlatımcı bir çizgiye yönelen Louis Durey, gruptan ayrılan ilk bestecidir. Durey, daha sonra, 2. Dünya Savaşı yıllarında Alman'lara karşı kurulan direniş örgütünde çalışmış, marksist gazete l'Humanité'de eleştiri yazıları yazmıştır.

Kadın besteci Germaine Tailleferre kendini pek tanıtamamış, Moulin Rouge (Molen Ruj) filminin müziğiyle adını duyuran Georges Auric ise kısa zamanda unutulmuştur.

(21) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 129.
(22) Gültekin Oransay, a.g.y. sayfa 294.

Francis Poulenc, Satie'nin esprili deyişine öykünerek, kolay anlaşılır, dinleyicinin hoşlanacağı bir müzik yazmış, döneminde ün kazanmasına karşın, derin izler bırakamamıştır.

İsviçre kökenli Arthur Honneger, 1912'de Paris Konservatuvarı'na girerek bestecilik öğrenimini bu okulda tamamlamış, *Pasific 231* adlı senfonik şiiriyle (1923) başarı kazandıktan sonra bestelediği senfoniler ve koro yapıtlarıyla ününü pekiştirmiştir. Pasific 231, izlenimci anlayışı sergileyen ve saatte 150 kilometre hızla giden bir treni betimleyen ilginç bir yapıttır. Türk besteci Nevit Kodallı'nın da kompozisyon öğretmeni olan Honneger'in Jeanne *d'Arc au bûcher* (Jan Dark Yakılırken) adlı oratoryosu ve *3 Yaylı Dörtlü*'sü, önemli yapıtlarındandır.

Honneger'le birlikte Fransız Altıları'nın en önemli üyelerinden olan Darius Milhaud (Daryüs Miyo okunur), Vincent d'Indy'nin kompozisyon öğrencisidir. Çeşitli stilleri deneyen Milhaud'un "1930'a değin ortaya koyduğu araştırmacı yanı önde gelen yapıtlarından, caz etkisini yansıtan *Dünyanın Yaradılışı* balesi, çiftdengeserliği (bitonalite) göz önünde tutan *Piyano ve Orkestra İçin Beş Çalışma, 6 Küçük Senfoni, Kristof Kolomb* operası, ilginç, başarılı örnekler olarak gösterilebilir. Daha sonraki yapıtları, hem uyumsal yönden, hem kuruluş yönünden pek bir araştırma ve özgünlük göstermez."(23)

Altılar Grubu'nun yanı sıra yine Fransa'da kurulan Arcueil Grubu, öncekiler gibi Satie'nin etkilerinden yola çıkmıştır. Henry Cliquet-Pleyel, R. Desormiere, Henri Sauguet ve Maxime Jakob'dan oluşan "Arcueil Okulu"ndan Fransa dışında sesini duyurabilen sadece Henri Sauguet (1901-1989) olmuştur.

Sonraki kuşaktan Henri Dutilleux (doğ. 1916), Türk besteci İlhan Baran'ın kompozisyon öğretmenidir.

Tekrar Debussy kuşağına dönecek olursak, özenli işçiliğiyle çok az yapıt bırakan Paul Dukas (1865-1935) üzerinde durmak gerekir: Debussy gibi yenilikçi müziğe yakınlık duymayan bu bestecinin söylem gücü, *Büyücü Çırağı* (1897) ile *Arian ve Mavisakal* (1897-1907) operasında yüksek bir düzeye ulaşmıştır. Dukas'da "Debussy'de görülen türden an'ı yakalama tutkusu bulunmaz. O, anlatımı bütünlüğün simgesi, anıtsal oluş içinde vermeye çalışır. En büyük, önemli yapıtı olan Arian ve Mavisakal operasında da buna ulaşmış olduğu görülür."(24)

ROUSSEL

Albert Roussel (1869-1937), Debussy ile aynı kuşaktan olduğu halde, izlenimcilikte ısrar etmediği için bu akım çerçevesinde değerlendirilmez. Öte yandan, "yeni-klasikçilik" içinde sayılması gerekirken, kendine özgü ileri deyişi dolayısıyla, hatta biraz erken davrandığı için bu akım içinde de gereğince ele alınmaz. Sonuçta Roussel, belirli bir akımın kalıplarına sığdırılamadığından, müzik tarihindeki önemli yeri, geçiştirilmiş olur.

Ravel de bütünüyle izlenimci değildir; kendi özgün deyişini getirmiştir. Roussel, bu açıdan Ravel'le boy ölçüşebilecek çapta bir bestecidir. Bu bağlamda Fransız besteci Roussel'in önemsenmesi gerekir.

Paris'te Stanislas Deniz Koleji'nde öğrenim gördüğü sırada müziğe ilgi duyan ve Stoltz'dan dersler alan Roussel, okulu bitirdikten sonra deniz subayı olarak görevli bulunduğu savaş gemisiyle iki kez Hindiçin'e gitmiş, 1894'de bahriyeden ay-

(23) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 361.
(24) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 357.

rılmış ve kompozisyon çalışmalarını Eugen Gigout ile sürdürmüştür. 1898'de Scola Cantorum'a girerek d'Indy'nin öğrencisi olan besteci, 38 yaşına kadar bu kurumda hem öğrencilik, hem öğretmenlik yapmıştır.

Roussel'in ilk yapıtlarında "d'Indy'nin klasik müziğin biçim ve yapı anlayışını iyi bilmeden her hangi bir yenilik yapılamayacağı görüşünün (baskısının) egemenliği kendini hemen belli eder. Buna karşılık uyumda, daha kişisel bir seçiş ve anlatım isteği ile Debussy'nin özgür havası etkindir."(25)

1912 Yılına kadar yazdığı yapıtlarında besteci 17. ve 18. yüzyıl Fransız müziğinin ustalarından Couperin ve Rameau'nun kontrpunktal anlayışına eğilmiş, ancak bas partisini kullanmayarak yeni bir kontrpuan deyişi geliştirmiştir. 1912'de yazdığı Op. 17 *Örümceğin Şöleni* bale müziği ile izlenimci akımın olanaklarından geniş biçimde yararlanmıştır. 1914-1918 yıllarında çalıştığı *Padmavati* opera-balesinde ise, 18. yüzyıl opera-bale anlaşını ileri bir yorumla gündeme getirmiştir. Padmavati'nin konusu bir Hint destanından alınmıştır. "Padmavati, Roussel'in izlenimci sayıldığı dönemin son yapıtıdır. Burada kendini gösteren izlenimcilik, aslında hem teknik yönden,hem estirdiği hava bakımından Debussy kaynağından çok uzaklaşılmış bir akışı sergiler. Bu müzik, görüntüyü sergilemek yerine, yoğunluğu kontrapunta dayalı kat kat ezgiselliği ile Doğusal düşünceyi vermeye yönelik bir durumun sezgilerini anlatmaya çalışır.(26)

Roussel, kontrpuan yazısına dayanan klasik biçim anlayışını genişlettiği özgün yapıtlarını 50 yaşından sonra bestelemiştir denilebilir. Başlangıçta dörtlü ve beşli aralıklarla kurduğu tonal yaklaşım, sonraları klasik armoninin üçlü aralıklarını üstüste bindirerek ton dışı bir müziğe yakınlaşmakla değişen yeni boyutlar kazanmıştır. Özetle Roussel *çoktonluluk*'un bestecisidir ve dönemin ileri müzik dilini araştıran özgün ve tutarlı kişiliğiyle yeni oluşumları hızlandırmış, kendine özgü stilini yaratmıştır. *3. Senfoni,* (1930), *4. Senfoni* (1934), *Sinfonietta* (1934) ve *Viyolonsel Konçertosu* (1936), onun bu özelliklerini sergileyen gelişkin yapıtlardır.

Hem izlenimcilikten, hem de yeni-klasikçi akımdan etkilenen aynı kuşak Fransız bestecileri arasında Florent Schmidt (1870-1958) ve Charles Koechlin (1867-1950) anılmaya değer müzikçilerdir.

Yeni-klasikçi bir anlayışla kolay, anlaşılır bir deyişin temsilcisi olan Jacques Ibert (1890-1960), bu özellikleriyle sıkça seslendirilen yapıtlar yazmıştır.

ÖTEKİ İZLENİMCİLER

İzlenimcilik genelde bir Fransız akımı olarak görünürse de, İngiltere ve İtalya'da yansısını bulmuştur. Ottorino Respighi (1879-1936), *Roma Çeşmeleri* (1917), *Roma Çamları* (1924) ve *Roma Şenlikleri* (1927) adlı orkestra yapıtlarıyla izlenimci akımı İtalya'da sürdürmüştür.

"Amerika'lı besteci Charles Tomlinson Griffes (1884-1920), Roma Taslakları adlı orkestra yapıtında Debussy'ye öylesine bağlıydı ki, yapıtın bir bölümü, Debussy'nin Noktürnlerinden Bulutlar'ın adını taşıyordu."(27)

Önceki Bölüm'de değindiğimiz İngiliz besteci Vaughan Williams, Ravel'in öğrencisi olarak izlenimci akımdan etkilenmiştir. Williams halk müziğine eğilen araştırmalarıyla bir yandan ulusalcılığını korurken, bir yandan da yeni-klasikçiliğe yakınlık göstermiştir.

(25) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 358.
(26) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 359.
(27) Önder Kütahyalı, a.g.y. sayfa 28.

Hollanda'lı Willem Pijper (1894-1947), ilk yapıtlarında Mahler ve Debussy'den etkilendiğini göstermiş, 1920'den sonra çoktonluluğa yönelmiştir.

Alphons Dieperbrock (1862-1921), yeni-klasikçi bir besteci olarak başarılı yapıtlar vermşitir.

Belçika'lı Joseph Jongen (1873-1953), Franck ve Fauré çizgisinden başlayarak izlenimciliğe yakın bir yazı kullanmıştır. Yine Belçikalı Jean Absil (1893-1975), Ravel'in etkisindedir.

İsviçre'li Martin Frank (1890-1974), ilk yapıtlarında Ravel'e öykünmesine karşın, 1931'den sonraki yapıtlarında Schönberg etkisiyle dizisel çalışmaya yönelmiştir.

Fransa'da doğan, ancak yaratıcılık döneminde Amerika'da yaşamış olan Charles Marrtin Loeffler'in (1861-1935), "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."(28) "Loeffler, piyano ve orkestra için *Pagan Poem*'i (1909) ile orkestra ve erkek korosu için yazdığı *Hora Mystica* adlı yapıtlarıyla tanınmıştır."(29)

Yine bir Amerika'lı olan John Alden Carpenter (1876-1951), izlenimciliği caz diliyle birleştirmeye yönelik yapıtları arasında *Skyscrapers* (Gökdelenler) bale müziğiyle başarı kazanmıştır.

(28) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 124.
(29) Curt Sachs, a.g.y. sayfa 242.

XXVI. BÖLÜM

20. YÜZYIL: YENİ MÜZİK
(1907 - 1984)

TARİH

1907 Skriyabin'in *Kendinden Geçmenin Şiiri*
1908 Bela Bartok'un ilk *Yaylılar Dörtlüsü.*
1912 Arnold Schönberg'in *Pierrot Lunaire*'i.
1913 Stravinski'nin *Bahar Ayini* bale müziği.
1915 Charles Ives'in *Concord Sonata*'sı.
1918 Sergey Prokovyef'in *Klasik Senfoni*'si.
1923 Schönberg'in 12 Ton Yöntemi.
1924 George Gershwin'in *Rhapsodie in Blue*'su.
1925 Alban Berg'in *Wozzeck* operası.
1925 Louis Armstrong ve Hot Five topluluğu.
1927 Lindberg'in Atlantiği uçakla aşması.
1928 Anton Webern'in *Op. 21 Senfoni*'si.
1933 Paul Hindemith'in *Ressam Mathis* operası.
1935 Alban Berg'in *Keman Konçertosu.*
1936 Bela Bartok'un Türkiye'ye gelişi.
1937 Pablo Picasso'nun *Guernica* tablosu.
1939 İkinci Dünya Savaşının patlaması.
1941 Luigi Dallapiccola'nin *Hapisane Şarkıları.*
1944 Aaron Copland'ın *Apalaş Baharı.*
1945 Hiroşima kentine atom bombasının atılması.
1953 Stockhausen'in Köln'de elektronik stüdyosu.
1954 Edgar Varése'in *Çöller'i.*
1957 Olivier Messiaen'in *Tarlakuşunun Şarkısı*
1958 Ligeti'nin *Atmosferler*'i.
1961 Benjamin Britten'in *Savaş Ağıtı.*
1964 Luigi Nono'nun *Aydınlanmış Fabrika*'sı.
1969 İnsanoğlunun Ay'a ayak basması.
1969 Vitold Lutoslavski'nin *Viyolonsel Konçertosu.*
1970 Kazimierz Seroçki'nin *Swinging Music*'i
1973 ABD'nin Vietnam'dan çekilmesi, savaşın sonu.
1975 Pierre Boulez'in IRCAM'ı kurması.
1976 Philipp Glass'ın *Einstein Plajda* operası.
1984 Kristof Pendereçki'nin *Polonya Requiem*'i.

YENİ MÜZİK NEDİR?

Genel tanımıyla "yeni müzik", 300 yıldan beri kullanılan (yaklaşık 1600-1900) *tonal müzik* ile tüm bağları kopartmak ve müzik tarihinde ton-dışı dönemin sayfalarını çevirmek demektir.

20. Yüzyıl, bilimde, teknolojide ve toplumsal yaşam biçiminde sıçramalar çağıdır. Bu bağlamda sanat da yaratıcı deneysel çabalarla bilim ve teknolojiye koşut sıçramaları gerçekleştirmiştir: Müziksel gelişim, tonal müziğin kalıp ve kurallarının aşılmasını dayatmıştır. Bu olağandır. Çünkü insanın tanımında eskiyle yetinmek değil, yeniyi yaratmak vardır.

"Yeni müzik" terimi, tarih içinde gerçekleşen başka yenilikçi dönemler için de kullanılmıştır:

Ars nova (1320 yılı dolaylarında, Ortaçağ'da)

Ars nova (1430 dolaylarında, Rönesans'ta)

Musica nuova (1600 dolaylarında, melodiye önem verilmesinde).

Yeni müzik (1750'de Klasisizm'de).

Yeni doğrultu (1820 dolaylarında, Romantik'te).

Ancak geleneksel duyuş ve düşüncelerle bağların kopartılması, öz açısından, 20. yüzyılda gerçekleştirilen "yeni" akımlarda olduğu kadar, hiç bir dönemde görülmeyen bir köktenciliği sergiler.

20. Yüzyıl, çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir.

Önceki çağların akımları, ana rengini belirleyen kavramlarla açıklanabilmiştir. Örneğin Rönesans "hümanizm", Klasisizm "Aydınlanma", Romantizm "bireysel duygu" gibi kavramlarla tanım kazanabilir. 20. Yüzyıl ise, bu çeşit bir kavram sınıflandırılmasıyla tanımlanamaz. "Çoğulculuk" başlıca özelliktir.

20. Yüzyılın 19. yüzyıla benzeyen tek tarafı, yüzyılın ilk çeyreğinden sonra başlamış olmasıdır. Yeni müzik, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra, yani 1920'li yıllarda yörüngesine oturur. Böylece, dönemin "çoğulcu" özelliğinin yanı sıra, ayırdedici öteki özelliği de belirmiş olur: Yeni ses ve ritm yapılanmaları, yeni tınılar vb.

Uyumsuz sesler, 20. yüzyıl müziğinin başlıca özelliğidir, ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, aslında müzik tarihi, uyumsuz sesleri arayışın tarihidir. 20. Yüzyıl bu olguyu tümüyle üstlenmiştir.

Teknik bir sorun gibi gözüken "uyumsuz sesler"in kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır: Artık müzik *güzel* ve *uyumlu* olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin *çirkin* tarafını yansıtmakla da görevlidir. "Modern sanat temelden *çirkin* bir sanattır. İzlenimciliğin âhenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçilmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel olan herşeyden sinirli bir kaçış içersindedir. Debussy Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, Stravinski, Schönberg ve Hindemith'de bir *espressivo*-karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantıları yadsımıştır. Modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir. Gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik

görüşün aşırı sevincine terk edilmiştir. Ancak ne pahasına olursa olsun, izlenimci dönemin kendini beğenmiş duyusal estetizminden kaçış isteği ortadadır. Kuşkusuz ki izlenimcilik, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındadır; ancak bu kültürün acaipliğini ve yalancılığını ilk kez vurgulayan, izlenimcilik sonrası sanattır."(1)

Doğanın sergilediği gerçeklik karşısında yeni sanat, ilke olarak gerçekliğe ilişkin tüm düşleri terketmiştir. Bunun sonucunda, doğal nesneler "biçimlerin bozulması" (deformasyon) ile ifade edilmiştir. Yeni sanat, doğanın yinelenmesi anlayışının tam karşıtıdır. "Onun doğayla olan ilgisi yalnızca doğaya tecavüz etmekten ibarettir."(2)

Eski sanatın duygusallığına sırt çevirmek ve hayalciliğin tam karşıtı bir tavır almak isteği öylesine ileri gitmiştir ki, sanatçılar 19. yüzyılın anlatım yollarını kullanmaktan bütünüyle kaçınmışlardır: Şiirde Rimbaud kendine özgü yapay bir dile yönelmiş, Schönberg kendi *oniki ton* müziğini icat etmiş ve Picasso'nun her resmi, yeni bir keşiften doğmuş gibi yapılmıştır.

Çirkinlik, yaşamın, doğanın gerçek bir parçasıdır. Sanatın amacı çirkin olanı yaratmak olamaz. Ancak sanat, çirkin olanı anlatmaktan da geri kalamaz. Bu kavrayışın en çarpıcı örneklerini resim sanatı aracılığıyla somutlaştırabiliriz. Norveçli ressam Edward Munch'un (1863 - 1944) *Çığlık* adlı taşbaskı resmi, yeni resim anlayışını tanıtan bir örnek olarak da değerlendirilebilir. *ÖRNEK 95*(3) "Bütün çizgiler, baskının tek merkezi, çığlık atan başa doğru akışıyor gibi. Sanki tüm sahne o çığlığın iç bunaltısına ve heyecanına katılıyor. Çığlık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi bozulmuş, Dimdik gözler ve oyulmuş yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve baskı o denli başdöndürücü ki, o çığlığın nedenini hiç bir zaman bilemeyeceğiz.

Anlatımcı sanatta seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. Karikatürcünün, insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğal bir şey sayılıyordu. Bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, ülküselleştirme yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanılamıyordu. Fakat Munch, bir bunaltı çığlığının güzel olmayacağına, yaşama yalnız hoş yanından bakmanın ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü anlatımcılar, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunu öyle derinden duyuyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin pek dürüst bir şey olmadığına inanıyorlardı."(4)

Bu bağlamda müzikte "ülküselleştirilmiş" bir uyum ve güzellik yerine, yeni müziğin ne gibi değişimlere yöneldiğini ele alabiliriz. Teknik açıdan, ezgi, armoni, ritm, form ve doku öğeleri, şu kökten değişimleri sergiler:

Tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmamış, ya da özgürce değerlendirilmiştir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, Antik makamlar (modlar) yeğlenmiştir. Kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak tondışı / tonsuz (atonal) ezgi kavramına ulaşılmıştır. Bundan da öte, ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denenmiştir.

Tonal armoninin tonik ve dominant gibi çatkıları eski dönem müziğine bırakılmıştır. Uygu çeşitleri arttırılmış, giderek "tonal yönteme göre çözümleme

(1) Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, sayfa 405
(2) Arnold Hauser, a.g.y. sayfa 405.
(3) E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İst. 1976, sayfa 449.
(4) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 448.

ÖRNEK 95

yapılmasını olanaksız kılacak bir armoni anlayışına girilmiştir."(5) Tonalite kavramı kalktıktan sonra "tonal armoni"den söz açılması zaten olanaklı değildir.

Ritm, eski müzikte olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öğe durumundan kurtarılmış, önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu sayede 20. yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmıştır. Ölçü çizgilerine gerek görülmemiştir. Çok-ritmlilik, bestecinin dilediği gibi kullanımına açık tutulmuştur. Aksak tartımlara yer verilebilmiş, "ostinato" (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve "senkop" (gecikme ya da öncellemeye ilişkin vurgu) bestecinin dileğine bırakılmıştır.

Form, Munch'un resminde görüldüğü gibi değerlendirilmiştir. Klasik formlar, ruhu korunarak değişime uğratılabilmiştir. Benzerliklerden ve yinelemelerden kaçınılmış, "bozulan *biçim*'den yeni ve özgür bir biçim yaratılması" yoluna gidilmiştir. Yapıtın ne türlü bestelendiği sezdirilmemeye çalışılmıştır. Fazla konuşmaktan kaçınılmıştır.

Kontrpuan yeni bir gözle ele alınmış, ses partileri bağımsız bir akış kazanabilmiştir.

"Tını" kavramı yeni boyutlara ulaşarak "ses nesnesi"nin doğal ya da yapay tüm öğeleri kapsaması öngörülmüştür: "Müzik yaratıcılığında yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinilmeyip, çevremizdeki bütün seslerden yararlanılması yolunda elektronik gereçler"(6) kullanılmıştır.

20. Yüzyıl müziğinin burada çok kısa olarak belirtilen teknik özelliklerini içerik açısından değerlendiren ve kendi içinde tutarlılık gösteren akımlar doğmuştur. Oysa bu akımların bütün bir yüz yıl boyunca geçerli olabileceğini varsaymak, değerlendirme yanlışlarına götürebilir. Her şeyden önce, 20. yüzyılı *1950 öncesi* ve *sonrası* olarak iki ayrı zaman diliminde ele almak zorunluluğu vardır.

Ayrıca, bestecileri ve yapıtlarını belirli bir akımın ya da eğilimin şablonu içinde değerlendirmek de yanlış olur. Çünkü 20. yüzyıl bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmışlar, hatta aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaya yönelmişlerdir. Üslup çoğulculuğu (Stilpluralizmus) kendini asıl burada gösterir. Yine de 20. yüzyılın ilk yarısındaki akım ve stilleri, Ekspressionizm (Anlatımcılık), Neo Klasisizm (Yeni - Klasikçilik), Bartok'un öncülük ettiği halk müziği gereçlerinin sanat müziğinde modern bir anlayışla değerlendirilmesi yönelimi, tekniğin ve endüstrinin gürültüsünü yansıtmayı temsil eden Füturizm (Gelecekçilik) gibi başlıklar altında toplamak olanaklıdır. 1950 Sonrası eğilim ve tekniklerin ise, Dizisel Müzik, Elektronik Müzik, Aleotorik (Rastlantısal), Geç-Dizisel Müzik, Post-Modern Müzik gibi adlar taşıdığını bilmekte yarar vardır.

Burada, 20. yüzyıl müziğinin ne gibi bir hazırlık içinde olduğunu gösteren ve kullandıkları yeni tekniklerle birer "uç" konumunu sergileyen iki besteciye değinmek istiyoruz. Burlardan biri Rus, öteki Amerika'lıdır: Skriyabin ve Ives.

Gerek Skriyabin, gerek Ives, getirdikleri yeni teknikleri bir yönteme bağlamamışlar, üstelik, yeni müziği ateşlerken usul bir biçimde davranmışlardır. Geç anlaşılmış olmaları, onların önemini gölgeleyememiştir.

Tarihsel öncelliğin sırasını koruyarak, "20. Yüzyıl Müziği"ne bu iki besteciden başlayabiliriz.

(5) Önder Kütahyalı, Çağdaş Müzik Tarihi, Yayınlayan Nejat Leblebicioğlu, Ankara 1981, sayfa 20.
(6) İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1990, sayfa 154.

SKRİYABİN

Aleksandr Skriyabin (1871 - 1915), yüzyılın dönüşümünde tonsuz müziğin sınırlarını bilinçle aşan ve derin mistik düşüncelerinin kaynağından kendine özgü gizemli uyguların buluşçu zenginliğine ulaşan büyük bir tını ustasıdır.

Skriyabin, ilk yapıtlarında romantizmden ve Chopin hayranlığından yola çıkmış, daha sonra dördüncü aralıklara dayanan bir armoniye yönelerek tonalite duygusunun sezilmesini önlemeye çalışmıştır. Yaratıcılığının son döneminde "Prometheus Akoru" adını taşıyan altı ses bireşimiyle sergilediği gizemci müzik yaklaşımı, ölümünden sonra uzun yıllar tartışmalara neden olmuştur. Somut bir anlatımla Skriyabin'in akorlarını şöyle özetleyebiliriz:(7)

Alexander Skryabin, Chord Forms



Skriyabin'in müziği üzerine araştırmalar yapan Türk piyanist ve araştırmacı Leyla Pamir, bestecinin özellikleri hakkında şunları yazmaktadır:

"Dünyayı sanatsal amaçlarla değiştirme istemi, tüm sınırları aşan *Prometheus* edimi ve nesnenin *uçuş, yükseliş* gibi imgelerle yenilmesi, Skriyabin'in sanatsal varlığının kod'u olur. Zaman kavramının ötesindeki bu ütopik öğeler, müzikte özgün armonik bileşimlere ve eşsiz derinlikteki boyutlara varır. *Kendinden geçen* ve *kendini aşan* gerilimlerle bu müzik, gizemli karanlıkların uçurumlarına uzanır. Sürekli bir akışı, serbest ve tutanaksız ezgileri sergiler. Ve bu güçlü iç dürtülerle Skriyabin'in müziği, Klasik ve Neo-Klasik müziğin tam karşıtıdır. Araştırılmamış kaynaklara yürekli atılımıyla, zengin bileşimli gereçlerle deneylere girişimiyle, teslim aldığı gereçleri tutumlu kullanımıyla ve yepyeni buluşlarıyla Skriyabin'in müziği bugün de günceldir."(8)

Annesi iyi bir piyanist olan Skriyabin , çocukluk döneminde Tanayev'den dersler almış, önce Sveryev Okulu'nda Rahmaninof'la birlikte Tanayev'in öğrencisi olmayı sürdürmüş, 1888'de Moskova Konservatuvarı'na girerek burada da Taneyev'le çalışmıştır. Konservatuvardaki piyano öğretmeni Safanov, genç müzikçinin yeteneği dolayısıyla onu "Rusya'nın Chopin'i" olarak nitelemiştir. Safanov'un sınıfını altın madalya kazanarak bitiren Skriyabin, ünlü Rus müzik yayıncısı ve konser organizatörü Belaief'in önerisi üzerine 1895-1896 yıllarında bir Avrupa turnesine çıkmıştır. 1896'da Paris'te kendi yapıtlarından oluşan bir dinleti veren besteci, Rusya'ya dönüşünde Op. 20 *Fa diyez minör Piyano Konçertosu*'nu tamamlamış ve bu yapıtın ilk seslendirmesi 1897'de Odesa'da gerçekleştirilmiştir. 1906'da New York'daki Rus Senfoni Derneği'nin davetiyle Amerika'ya giden besteci, ertesi yıl ülkesine dönmüş, 1908'de en önemli yaratılarından biri olana *Le*

(7) Grout-Palisca, A History of Western Music, Norton Yayınları, New York 1988, sayfa 780.
(8) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Solukiar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 280. (Pamir bu kitaptaki uzun incelemesinin yanı sıra, "Skriyabin / Piyano Yapıtlarındaki Evrim ve Düşünce Dünyası" adlı 352 sayfalık kitabıyla bu konudaki literatüre katkıda bulunmuştur.)

poeme de l'extase adlı senfonik yapıtını ve 1911'de *Prometheus* senfonik şiirini bestelemiştir. Bu son yapıt için "eleştirmenlerden biri, *çağımız müziğinin en özgün yapıtı, bugün ile yarın arasındaki bir köprü* değerlendirmesini yapmıştır."(9)

1973 yılında müzikbilimci Bowers ise şöyle demiştir: "Schönberg ancak Skriyabin'in öldüğü yılda bu yoldaki çalışmalarına başlamıştır."(10)

Senfonileri ve yukarda belirttiğimiz senfonik şiirlerinin yanı sıra, Skriyabin asıl piyano yapıtlarıyla önemlidir. 200'ü bulan bu yapıtları arasında 10 Piyano Sonatı, 58 Albümde toplanan prelüd, impromtu, noktürn, mazurka, çeşitleme, şiir ve etüdler vardır.

IVES

Amerika'lı Charles Ives (1874-1954), 20. yüzyılın öncü bestecilerindendir.

Babası, deneysel müzik çalışmaları yapmaktan hoşlanan bir bando yönetmeniydi. 1894'de Yale Üniversitesi'nde öğrenime başladıktan sonra bir yandan da kompozisyon ve org dersleri (1894-1898) alan Ives, üniversiteyi bitirdikten sonra yaşamını sigortacılıkla kazanmış, besteciliğe iş saatlarının dışında zaman ayırmıştır. Yaratıcı çalışma dönemi 1896-1916 yılları arasıdır.

1919'da kendi parasıyla ünlü *Concord Sonat*'ı, 1922'de *114 Şarkı*'sını bastıran besteci, 1939'da Concord Sonatı'nın ilk seslendirilmesiyle yıllardan sonra ilgi uyandırmış, 1947'de *3. Senfoni*'sinin New York'da seslendirilmesi üzerine 36 yıl önce yazılmış olan bu yapıt dolayısıyla kendisine Pulitzer Ödülü verilmiştir.

Bu ödül, neden sonra Ives'ın önemsenmesini sağlamıştır.

Ives'ın müziği, "ilişkisiz gibi görünen şeylerin ilişkisini yakalayıp bulması, tüm bu aykırılıkları geniş bir gelişim zinciri içinde (şiirsel bir ortamda) eritebilmesiyle geleceğe yönelik olabilmiştir."(11) Aksi takdirde, ün kazanmaya yönelmeyen, yapıtlarının müzik piyasasında tanınması için çaba göstermeyen bir bestecinin gecikmeli de olsa, değerinin anlaşılması gerçekleşemezdi. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yazdığı bu yapıtları, onun ileriye dönük yaratıcılığını kanıtlamıştır:

"Birden fazla tonalite kullanılmasını Stravinski ve Milhaud'dan önce, Atonaliteyi (tonsuzluğu) Schönberg'den önce, halk müziğinin sanat müziği gereklerine göre yorumlanmasını Bartok'tan önce, çeyrek tonları Haba'dan önce uygulayan Ives'dir. (...) 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'i 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 özgü bir yazının ana öğelerinden

(9) Leyla Pamir, Skriyabin / Piyano Yapıtlarındaki Evrim ve Düşünce Dünyası, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1993, sayfa 31.
(10) Leyla Pamir, (9) numaralı dipnottaki kaynak, sayfa 27.
(11) A. Say, Müzik Ansiklopedisi, Ankara 1987, Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 344.

biri olarak kullanmıştır. Bu bakıma Ives'ın müziğindeki çoksesin bir *gerçek çokses* olduğu söylenebilir."(12)

20. Yüzyıl müziğinin köktenci gelişimini temsil eden Ives, uyumsuz sesleri (dizonans), çok-tonluluğu, çok-ritmliliği ve deneysel formları çekingesizce kullanmış, 1890 ile 1922 arasında 200 şarkı, 5 keman sonatı ve oda müzikleri, 2 piyano sonatı, 5 senfoni ve ayrıca orkestra müzikleri bestelemiştir. Geleceğe dönük müziği ülküselleştirmekten başka hiç bir kaygusu olmadığı açıktır; ancak bu şaşırtıcı olgu, kendisinden sonra gelen Amerikan besteci kuşağını etkilemiştir.

Burada yeniden Avrupa'ya, 20. yüzyılın ilk yarısında önem kazanan müzik akımlarına dönebiliriz:

ANLATIMCILIK VE SCHÖNBERG

Anlatımcılık (Ekspresyonizm), resim, heykel ve şiir dallarında ortaya çıkan bir akım olarak müziğe de yansımıştır.

İzlenimciliğin dış dünyadaki nesneleri belirli bir anda algılandığı gibi vermesinin tam tersi bir yolda gelişen Anlatımcılık, iç dünyayı, öznel olanı anlatmayı amaçlamıştır. Başlangıç noktasında anlatımcılık, romantizmin sonucudur. Ancak anlatımcılığın tanımlamaya çalıştığı iç deneyimlerin türü ve seçtiği yöntemin araçları, romantizmden çok farklıdır. Bu yeni akımın konusu, yeni bir yüzyılın başlarında, psikoloji biliminin tanımladığı biçimiyle "insan"dır: Anlayamadığı güçlerin ağırlığı altında kalan, huzursuzluğun, gerginliğin, kaygunun, korkunun ve bilinçaltındaki tüm akıl dışı dürtülerin kurbanı durumuna düşürülmüş çaresiz insan... Bu yönüyle anlatımcılık, kurulu düzenin dayattığı kurallara tepki göstermeyi görev saymıştır: Yaşamın kaskatı gerçekliğini görmezlikten gelerek sahte bir incelikli davranışa, yumuşaklığa, duygusallığa yönelmek, insan onurunu temsil eden sanatçı tavırla bağdaşmayacağı için, "Kentsoyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların gerçek ya da hayali, kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak, neredeyse bir namus belirtisi olmuştur." (13)

Anlatımcılık doğayı fotoğraf makinasının objektifine bırakmıştır. Önemli olan iç görüntüdür. İç görüntü anlatılırken, nesnelerin görüntüsü çarpıtmaya uğratılır. Nesnel görüntü, soyutlama süzgecinden geçer.

"İnsanın iç görüntüsü aslında müziğin alanıdır. Müzikte anlatımcılık doğaya ve doğaya uygunluğa karşı bir direnme ile başlamış, bunların karşıtlarını, doğadışı, doğaya aykırı olanı yakalamaya çabalamıştır." (14)

Ancak "doğal" gibi gösterilen, kurulu düzenin yozlaşmış görüntüleriydi. 1900'lü yıllarda Avusturya İmparatorluğu, ekonomik krizler, savaş yorgunluğu ve rüşvetçi bürokrasinin bıktırıcı çirkinlikleri yüzünden, Viyana'lıları yaşamdan ve gerçekten kaçıp düşlere sığınmaya yöneltmişti. Aydınlar ise sanatın yapıcı bir görevi olduğuna inanıyor, insanları vurdumduymazlıktan kopartmak için yeni yöntemler araştırıyordu. Bu aydınlar arasında ruhbilimci Sigmund Freud, yazar Stefan Zweig, ressam Kokoschka, fizikçi ve felsefeci Ernst Mach, besteci Zemlinsky, Mahler, Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern vardı. "Besteci ve müzikolog Guido Adler, bu yoğun kültür patlamasını gerçekleştiren yaratıcıların önde gelenlerinden biriydi. Güçlerini Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun

(12) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 162.
(13) E.H. Gombrich, a.g.y. sayfa 448.
(14) Curt Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, sayfa 243.

derin kültür birikiminden alan bu sanatçı ve düşünürler, etkinliklerini yaşadıkları dönemin çok ötesine götürebilmişlerdir."(15)

Bu yenilikçi ortamın önde gelen sanatçılarından Arnold Schönberg, (1874-1951) tonal armoninin yerine yeni bir düzen getirmiş, ton dışı müzik yazmayı yöntemleştiren *12 Nota Sistemi*'ni geliştirmiştir.

Viyana'da doğan Schönberg, müzik öğrenimi yapmamış, ancak çocukluğundan beri keman ve viyolonsel dersleri alarak özellikle viyolonselde iyi bir orkestracı düzeyine gelmiştir. Gençlik döneminde geçimini viyolonselci olarak sağlamıştır. 1894'de kendisinden birkaç yaş büyük olan besteci Alexandre Zemlinski'den (1872-1942) altı ay gibi kısa bir süre kontrpuan dersi alan Schönberg, besteci olmaya karar vermiş ve bu alanda çalışarak kendisini yetiştirmiştir. Geç-romantik bir besteci olan, ama yenilikçiliğe açık bulunun Zemlinski ile aynı zamanda yakın bir dostluk kuran Schönberg, Viyana'daki öncü sanatçılar ve aydınların oluşturduğu grup içinde yer almıştır. Yaratıcı Müzikçiler Derneği'ni kurmuş, sonradan kızkardeşiyle evlendiği Zemlinski'nin bazı yapıtlarının ve Alban Berg, Anton Webern gibi genç bestecilerin ilk yapıtlarının Dernek aracılığıyla seslendirilmesini sağlamıştır.

İlk yapıtlarında geç-romantik bir besteci olarak tonalitenin sınırlarını zorlamaya başlayan Schönberg'in ilk yazdığı Yaylı Dörtlü (1897) ve yaylı altılı için *Aydınlanan Gece* (1898), ilgiyle karşılanmıştır.

1901 Yılında yazmaya başladığı ve ancak 1911'de tamamlayabildiği *Gurre Lieder* (solocu sesler, koro ve orkestra için), bestecinin ilk büyük yapıtıdır. Gurre Lieder'in bestelenişi, Freud'un *Düşlerin Yorumu* ve Picasso'nun "Mavi Dönemi"ne rastlar.

Geç-romantik bestecilerle Schönberg'in ilk yapıtlarındaki melodik stil arasında benzerlikler vardır. Schönberg, Gurre Lieder'de tonalitenin sınırları içinde kalmakla beraber, kromatizmin tüm olasılıklarını araştırmıştır: (16)

a. Wagner, *Tristan und Isolde*



d. Mahler, Tenth Symphony



e. Schoenberg, *Gurre-Lieder*



(15) Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 219.
(16) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 851.

Schönberg, ilk dönem yapıtlarındaki deneyimlerinden sonra, tonal armoninin olanaklarıyla yeni bir şey söylenemeyeceğini düşünmüş ve 1908 ile 1914 yılları arasında ton-dışı müziğe yönelmiştir. Bu yıllarda bestelediği 14 yapıtın tümü ton-dışı'dır. Böylece geleneklere ve alışkanlıklara sırt çevrilerek "ezgi çarpıtılmış, yoğrulmuş, biçim-dışı olmanın son noktasına getirilmiştir. Uyumlu, uyumsuz armonilerin soluk alıp verişi, dahası, izlenimcilerin bile gözetmedikleri bu iki kavram tümüyle bir yana bırakılmış, armoni, seslerin salt rastlaşmasından doğar olmuştur. Dikey ses yığınlarını dinlemeye alışmışlar için bu tam bir kakışma durumudur."(17) Schönberg'in bu ikinci dönem yapıtları müzikte Anlatımcılığı örnekler.

Tondışı müziğin, geleneklere karşı çıkmanın yanı sıra, tam bir karmaşa ve boşluk getirdiğini gören Schönberg, 1914'den 1923 yılına dek beste yapmayı bırakarak kargaşayı önleyecek yöntem araştırmaları yapmıştır. Yeniden yapıt vermeye başladığı 1923'de, ton - dışı müziğin kurallara bağlanabileceğini göstermiş ve *12 Ses Yöntemi* olarak adlandırılan kurallar dizgesini getirmiştir.

12 Ses Yöntemi şöyle özetlenebilir: "Her sesi bağımsız ve eşit değerde sayan dengesersiz (ton-dışı) müzikte kullanılma olanağı bulunan 12 ses, bağdarın isteğine uygun biçimde sıralanır; böylece 12 seslik bir dizi saptanmış olur. Bu diziyi bağdar ister yatay biçimde (ezgi ve tartım), ister dikey olarak (uyum) kullanabilir. Ancak dizideki bir ses işittirildikten sonra, kalan 11 ses de işittirilmeden yinelenmesi yapılamaz.(18)

Schönberg'in bu yöntemi kullandığı ünlü yapıtı Op. 31 Orkestra için *Çeşitlemeler*'den tema'nın ilk yarısında yer alan sesler, *ÖRNEK 96*'da açıklamalı olarak verilmektedir.(19) Örnekte sesler numaralandırılmış olarak belirtilmekte ve aşağı kısımda bestecinin kullandığı dizi sunulmaktadır.

1933'de Hitler'in iktidara gelmesi üzerine Almanya'dan ayrılan Schönberg, Amerika'ya yerleşmiş, bir yandan müzik profesörü olarak Amerikan üniversitelerinde görev alırken, bir yandan da bestecilik çalışmalarını sürdürmüştür.

Başlıca yapıtları şunlardır:

Opera: *Beklenti* (Erwartung), bestelenişi 1909, sahnelenişi 1924; *Kısmetli El* (Die glückliche Hand), bestelenişi 1910-1913, sahnelenişi 1924; *Bugünden Yarına* (Von Heute auf Morgen), bestelenişi 1928, sahnelenişi 1930; *Musa ile Harun* (Moses und Aron), ilk iki perdesi 1932'de bitirilmiş, ancak tamamlanamamıştır.

Konçerto: Op. 36 *Keman Konçertosu* (Bestelenişi 1936, seslendirilişi 1940); Op. 42 *Piyano Konçertosu,* (bestelenişi 1942, seslendirilişi 1944).

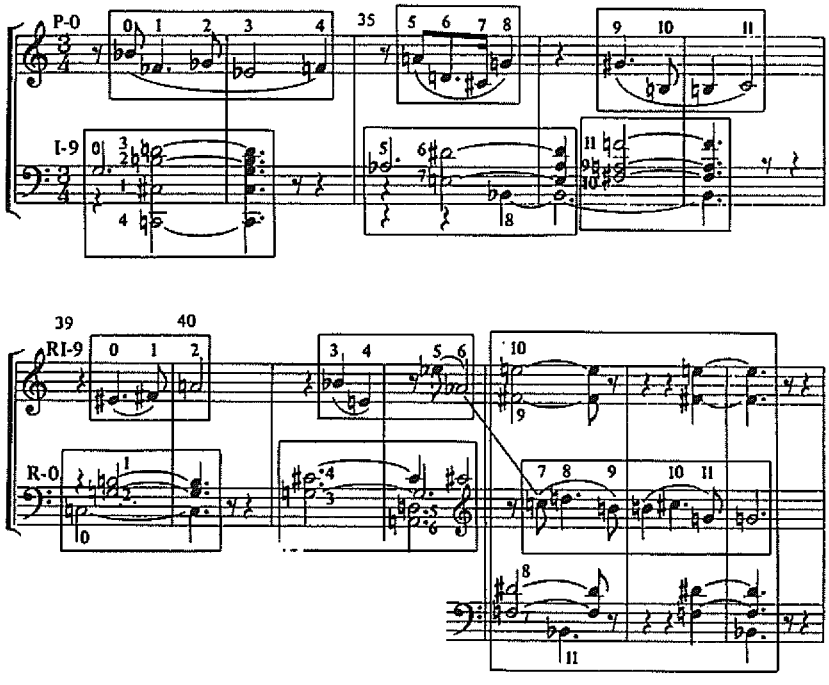
Orkestra yapıtları: Op. 5 *Pelleas und Melisande,* senfonik şiir (bestelenişi 1902, seslendirilişi 1905); Op 9 *1. Oda Senfonisi,* 1906'da 15 çalgı için yazılan bu yapıt, 1935'de büyük orkestra için geliştirilmiştir; Op. 16 *Beş Orkestra Parçası* (bestelenişi 1909, seslendirilişi 1912, 1949'da yeniden düzenlenmiştir); Op. 31 *Orkestra İçin Çeşitlemeler,* (1928'de yazılmış ve seslendirilmiştir); Op. 34 *Bir Sinema Sahnesi İçin Eşlik Müziği* (1934); Sol majör *Yaylılar Süiti* (bestecinin 1934'de yazdığı tonal yapıt, 1935'de seslendirilmiştir); Op. 38 2. *Oda Senfonisi* (1940'da yazılmış ve seslendirilmiştir).

Oda müziği: *Re majör Yaylı Dörtlü* (1897); *Aydınlanan Gece* (1899); *1. Yaylı Dörtlü* (1904); *2. Yaylı Dörtlü* (1907); *3. Yaylı Dörtlü* (1927); *4. Yaylı Dörtlü*

(17) Sachs, a.g.y. sayfa 243.
(18) A. Say, a.g.y. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 327.
(19) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 856.

ÖRNEK 96

Arnold Schönberg: "Orkestra için Çeşitlemeler",Op.31
Temanın ilk yarısı





(1936); Op. 24 *Serenat* (1923); *Üflemeli Beşli* (1924); Op. 29 *Süit* (1927); *Napolyon'a Övgü* (1942); *Yaylı Üçlü* (1946); *Fantasia* (keman ve piyano için 1949).

Piyano yapıtları: Op. 11 *Üç Piyano Parçası* (1909); Op. 19 *Altı Küçük Piyano Parçası* (1911); Op. 23 *Beş Piyano Parçası* (1911); Op. 25 *Süit* (1924); Op. 33 / b *Piyano Parçası* (1932).

ALBAN BERG

Schönberg'in öğrencisi ve yakın dostu Alban Berg (1885-1935), duyarlıklı ve ince kişiliğiyle ton-dışı müziğe daha sıcak, daha içtenlikli bir hava vermiştir ama aslında anlatımcılığın içe kapanık bir bestecisidir. Edebiyata olan derin ilgisiyle ilk gençlik yıllarında kültürel düzeyini yükselten Berg, besteciliği kendi kendine öğrenmiştir. İlk yapıtları, 1900 ile 1905 yılları arasında yazdığı ve ölümünden sonra bulunan 69 şarkıdır.

Bu ilk denemeleri göz önünde bulundurulmazsa, Berg'in yaşamı boyunca bestelediği yapıtları sadece 14 tanedir. Ancak bunların her biri, yıllar içinde oluşturulmuş, sindirilerek özenle yazılmış müziklerdir.

Bestecinin 1905-1909 arasında yazdığı *Yedi Erken Şarkı* ile Op. 1 *Piyano Sonatı* ve Op. 2 *Dört Şarkı*, geç-romantizmin özelliklerini taşır. 1910'da bestelediği Op. 3 *Yaylı Dörtlü* ile ton-dışı müziğe yönelmiştir. 1913'de Schönberg yönetiminde seslendirilen Op. 4 *Altenberg Şarkıları* ise ıslıklar ve yuhalamalarla karşılanmıştır. Dinleyicilerin ton-dışı müziğe gösterdikleri bu tepki, duygusal bir yaratılışta olan Alban Berg'i oldukça sarsmış, ancak yolundan saptıramamıştır: Aynı yıl Op. 5 *Klarinet ve piyano için Sonat*'ı yazmış, 1914'de Op. 6 *Üç Orkestra Parçası*'nı tamamlamıştır.

1914'de Alman tiyatro yazarı George Büchner'in *Wozzeck* adlı oyununu izleyen ve çok etkilenen Berg, aynı konu üzerine bir opera yazmaya karar vermiş, araya 1. Dünya Savaşının girmesi yüzünden bu yapıtını 1921'de bitirebilmiştir. 1925 Yılında Berlin'de ilk sahnelenişi gerçekleştirilen Wozzeck operası, beklenenin tersine, olağanüstü bir başarı kazanmış ve 199 kez sahnelenmiştir. Wozzeck, ton-dışı bir müzik olmakla beraber, 12 Ses Yöntemi'ne göre yazılmış değildir, böyle olması da olanaklı değildi; çünkü Schönberg bu yöntemi Wozzeck'ten iki yıl sonra, 1923'de kullanmıştır. Berg'in 1923-1925 arasında bestelediği "keman, piyano ve 13 üfleme çalgı için" *Oda Konçertosu* da 12 Ses Yöntemi'ne tümüyle bağlı değildir. 1926'da yazdığı ve Zemlinski'ye adadığı "yaylılar için" *Lirik Süit*'in sadece 1. ve 6. bölümleri bu yöntemle yazılmıştır. "Berg'in tümü dizisel ilk yapıtı, 1929'da orkestra ve soprano için yazdığı *Şarap* adlı konser aryasıdır. Baudler'in şarapla ilgili dört şiirini kapsamaktadır. Bu ilk dizisel yapıtında Berg, önceki yapıtlarının coşkunluğu, anlatım zenginliği yanında, oldukça dingin, sınırlanmış gibidir. Ancak bu yapıtının, bitiremediği operası *Lulu* için bir ön çalışma niteliği vardır."(20)

Alban Berg'in ünlü yapıtlarından biri de 1935'de bestelediği *Keman Konçertosu*'dur. Mahler'in ilk eşi Alma Schindler'in ünlü mimar Walter Gropius'dan olan kızı Manon'un 18 yaşında beklenmedik biçimde ölümü dolayısıyla yazılan bu Konçerto, içerdiği duygular gereği "ağıt" niteliğindedir. Bu konçertoda kullanılan dizi öylesine değerlendirilmiştir ki, tonal düzenlemeler kaçınılmaz duruma gelmiştir:(21)

(20) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 340.
(21) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 860.

Tone Row in Alban Berg's Violin Concerto



"Böylece Berg'in atonal müzikle tonal müzik arasında bir bağ kurma çabasında olduğu, dizisel yapıyı tonal müzik gereklerine göre uydurmak istediği görülmektedir." (22)

Berg'in son yapıtı olan Keman Konçertosu'nun 1936'da seslendirilişi, bestecinin kendisi için de bir "ağıt" anlamına gelmiştir. Çünkü Berg, bir yıl önce geçirdiği bir kan zehirlenmesinde parasızlık yüzünden geciktiği için yaşamını yitirmişti: 24 Aralık 1935.

ANTON WEBERN

Olağanüstü yalın bir dil kullanan ve kısa yapıtlar yazmış olan Anton Webern (1883 - 1945), genelde bu özelliklerinden ötürü yapıtları sık seslendirilen bir bestecidir.

Berg gibi, Schönberg'in öğrencisi olan Webern, Viyana Üniversitesi'nde müzikbilim öğrenimi yaptıktan sonra, Rönesans bestecisi Isaac üzerine doktora vermiş, 1908-1914 yılları arasında Viyana, Prag ve Almanya'nın bazı kentlerinde tiyatro orkestraları yönetmiştir. Bir yandan da yapıtlar yazan besteci, Op. 1 *Passacaglia,* Op. 1 *Yaylı Dördül İçin Beş Bölüm,* Op. 6 ve Op. 10 *Orkestra Parçaları*'nı bu dönemde tamamlamıştır.

1918'de Schönberg'in kurmuş olduğu Özel Müzik Seslendirme Derneği'nin şefliğini üstlenen Webern, ayrıca 1922-1934 arasında Viyana'daki İşçi Orkestrası'nı ve 1923-1930 arasında İşçi Korosu'nu yönetmiş, 1930'da Avusturya Radyosu'nun "yeni müzik" programlarını düzenlemiştir. 1934'de siyasal haklardan yoksun bırakılarak etkinlik göstermesi yasaklanmıştır. 2. Dünya Savaşı boyunca Nazi'lerden saklanan besteci, savaşın bittiği 1945 yılının sonlarında bir gece vakti özgürlüğü solumak için balkona çıkarak sigarasını yaktığı sırada, ABD'li bir askerin uyarısını duymadığından kurşunlanarak öldürülmüştür.

Gençliğinde bestelediği ve opus sayısı taşımayan birkaç yapıtı bir yana bırakılacak olursa, Webern'in yazdığı 31 yapıtın ard arda seslendirilmesi halinde yaklaşık dört saata sığabileceği hesaplanmıştır. Schönberg'in nitelemesiyle "bir sayfada bir roman yazan" Webern'in ne denli tutumlu bir deyişi olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu tutumluluk, müziğin yenilikçi niteliklerini sergilemektedir.

(22) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 151.

Biçimin özet olarak sunuluşu ve yinelemelerden kaçınılması, bestecinin başlıca özelliklerindendir.

Webern'in başka bir özelliği ise orkestralamasındaki tutumluluk ve özendir: Melodik çizgi, değişik çalgılara dağıtılmıştır. Böylece birbirini izleyen tonlar aynı tını içinde duyulabilir. Sonuçta eşsiz bir renk dengesi içinde yoğrulmuş ses kıvılcımlarından oluşan bir doku sağlanır. *ÖRNEK 97*(23) Bestecinin Op. 21 *Senfoni*'de olduğu gibi renk ve yalınlık konusundaki duyarlılığı, "keman, klarinet, tenor - saksofon ve piyano için" Op. 22 *Dörtlü*'de ya da "soprano, Mi bemol klarinet ve gitar için" Op. 18 *Üç Şarkı*'da görülebilir.

Mimaroğlu, Webern'in bu özelliğini bir karşılaştırmayla belirtmektedir: "Çalgı tınıları açısından Webern, çizgilerin türlü çalgılar arasında parçalanması, dağıtılması bakımından, Schönberg ve Berg'den çok daha ileri gitmiştir."(24)

HALK MÜZİĞİ VE BARTOK

20. Yüzyılın büyük bestecilerinden biri Bela Bartok'tur (1881-1945). Bartok, temsil ettiği sanat devinimiyle sadece Macaristan'ın değil, gelişmemiş tüm ülkelerin geleceğe dönük sanatsal gelişimine ışık tutmuştur. Gerçek sanatsal anlamda bestecilerin halk müziğinden yararlanması konusunda söylediği şu sözler, onun kavrayışını özetler.

"Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi, ya da benzetme yoluyla, evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşir neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir."(25)

Çok açıktır ki bu görüş, kaynağını halk müziğinde bulan ulusal renklere duygusal bir yaklaşımı değil, bilimsel verilerin özümlenmesinden doğan sanatsal bir yaklaşımı öngörmektedir.

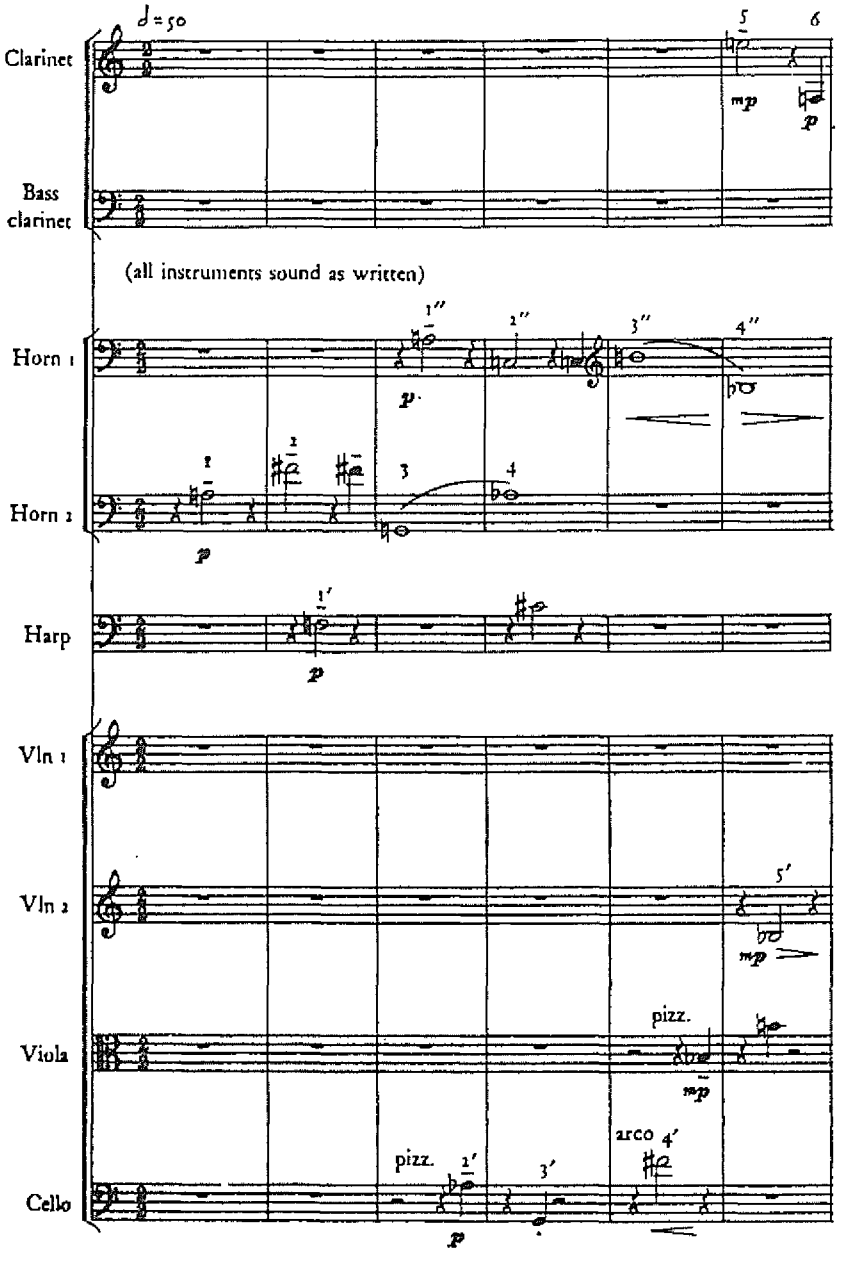
Bartok bu kavrayışını yapıtlarıyla doğrulamıştır: Yarattığı evrensel boyutlu müzikte "ulusal kimlik" kendiliğinden, doğal olarak yer almış, bu müziğin mayasını oluşturmuştur.

Eğitimci bir ailenin çocuğu olan Bartok, küçük yaşta piyano çalışmaya başlamış, on bir yaşındayken ilk dinletisini vermiştir. Budapeşte Konservatuvarı'nda Liszt'in öğrencilerinden İstvan Thoman'ın piyano, Koessler'in kompozisyon öğrencisi olarak öğrenim yapan genç yetenek (1899-1903), ilk beste denemelerinden sonra 1904'de yazdığı Op. 1 *Piyano ve Orkestra İçin Rapsodi* ile Paris'te açılan Rubinstein Yarışması'na katılmış, ödülü bir oy farkla yitirmiştir. 1905'de Macar halk müziği üzerine araştırmalara başlayan Bartok, aynı alanda çalışan Zoltan Kodaly ile *Yirmi Macar Halk Şarkısı*'nı çokseslendirerek yayınlamıştır (1906). 1907'de öğretmeni Thoman'ın ölümü üzerine Budapeşte Konservatuvarı'na piyano profesörü olarak atanmış, bu görevini 1934 yılına dek sürdürmüştür. 1908'de besteci arkadaşı Kodaly ile halk müziği araştırmalarını genişleten Bartok, 1908'de Romanya'da, 1912'de Bulgaristan, Ukrayna ve Norveç'de, 1913'de Cezayir'de, 1936'da Türkiye'de çalışmalar yapmıştır.

(23) Grout - Palisca, a.g.y. sayfa 862.
(24) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 152.
(25) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 138.

ÖRNEK 97

Anton Webern, Symphony Op. 21



1. Dünya Savaşı'nın engellediği bu araştırmaların yanı sıra verimli bir bestecilik dönemine giren Bartok, yapıtlarının birçok Avrupa ülkesinde başarı kazanması üzerine, Londra, Paris, Berlin, Amsterdam, Viyana, Cenevre gibi kentlerde kendi yapıtlarını seslendirdiği konserler vermiş, kuşağının en önemli bestecilerinden biri olduğunu kanıtlamıştır. 1927-1928 Yıllarında ABD turnesine çıkmış, ülkesine döndükten sonra Budapeşte Konservatuvarı'ndaki görevini sürdürmüştür.

Orta Avrupa ve Doğu Avrupa ülkelerinin siyasal bunalımlar içinde bulunduğu bu dönemin zorlukları içinde yaşayan Bartok, 2. Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da barınamayacağını görerek ABD'ye mülteci olarak sığınmış, ancak bu ülkede de soğuk karşılanmıştır. Amerika'da müzikçi olarak değerinin (bilinçli biçimde) tanınmaması yüzünden parasal sıkıntılar çekmesine ve hastalıklarla boğuşmasına karşın, yapıtlar yazmayı sürdürmüş, 1945'de New York'da ölmüştür.

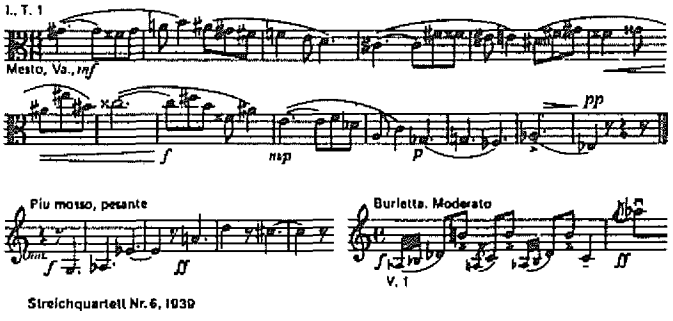
Bartok'un halk müziği araştırmaları, müziğini öncelikle ritm, melodi ve tını renkleri açısından etkilemiştir. Bu çalışmalarını üç aşamada gerçekleştirmiştir:

— Kayıt (daha çok "akustik silindir" ses alma aygıtıyla)

— Toplanan müzik gereçleri üzerinde motif incelemesi.

— Yaratıcı değerlendirme.

Kendi özgün stilini yaratan ve bu tutumundan ödün vermeyen Bartok, örneğin *6. Yaylılar Dörtlüsü*'nde (1939) halk müziği gereçlerini şöyle değerlendirmiştir:(26)



"Bartok'un armonisi genelde kontrpuan kullanımının bir sonucudur: Düzenli diyatonik ve kromatik karakter taşıyan melodiler kullandığı kadar, pentatonik, tam ton, makamsal ve dizi-dışı melodilere de yönelmiştir. Armonik yapılanma, bu melodik özelliklerden doğmuştur. Bu bağlamda çeşitli akorlarla karşılaşmamız olasıdır: Üçlülerden dördüncü üzerine kurulu bireşimlere ve çok daha karmaşık yapılanmalara değin. Bartok sık sık uyumsuz majör yada minör ikinciler ekleyerek elde ettiği akora keskinlik kazandırır. *(ÖRNEK 98a*'da, *4. Yaylılar Dörtlüsü*'nün "Allegretto Pizzicato" bölümünün finalindeki La bemol triad'ında bu özellik verilmektedir.) Bazen de ikinciler ton kümeleri içine yığılır: 1. Piyano Sonatı'nda ve 1. Piyano Konçertosunda *(ÖRNEK 98b)*, ya da 2. Piyano Konçertosu'nun "ağır" bölümünde olduğu gibi.

Bartok'un müziği çoğunlukla tonal'dir. Temel bir ton merkezi aralıklı olarak sürekli vardır; ancak modal (makamsal) ya da kromatizm yönelimi, aynı anda kullanılarak tonalite duygusu gizlenmektedir. Özellikle 1920'li yılların yapıtlarında Bartok, iki ya da daha çok armonik yüzeye yönelerek çok-tonluluğu kullanmıştır.

(26) dtv-Atlas zur Musik, Münih 1994, cilt 2, sayfa 528.

Oysa tonaliteyi ilke olarak reddetmez. Keman Konçertosu'nun ilk bölümünde olduğu gibi, bazen de 12 ayrı tonu içeren bir tema yazmasına, ya da 3. ve 4. Yaylılar Dörtlüsü'ndeki gibi, kromatik dizinin tüm seslerini kullanmasına karşın, bu teknikleri sistematik biçimde değerlendirdiği söylenemez. Bazı son yapıtlarında tonal armoniye yakınlık gösteren yöntemleri benimsemiştir. Özellikle *3. Piyano Konçertosu, Orkestra İçin Konçerto* ve *2. Keman Konçertosu* bu eğilimdedir. Yine de tonal özellik belirgin değildir. *Yaylılar, Vurmalılar ve Celesta İçin Müzik* adlı yapıtında, temaların bazıları, final kadanslarının ise tümü bu triton ilişkisini barındırır: *ÖRNEK 98 B.* Ancak bu özellik sadece Bartok'a özgü değildir; Schönberg ve öteki 20. yüzyıl bestecilerinde de görülen ortak bir özelliktir."(27)

Başlıca yapıtları şunlardır:

Opera: *Mavisakalın Şatosu* (1911)

Bale müziği: *Tahta Prens* (1914-1916). *Akıl Almaz Mandarin* (1919).

Konçerto: *İki Piyano ve Orkestra İçin Konçerto* (1943); *1. Piyano Konçertosu* (1926); *2. Piyano Konçertosu* (1931); *3. Piyano Konçertosu* (1945, tamamlanmadı); *1. Keman Konçertosu* (1908); *2. Keman Konçertosu* (1939); *Viyola Konçertosu* (1945, tamamlanmadı).

Solo çalgı ve Orkestra için: Piyano ve Orkestra için *Rapsodi* (1904); Piyano ve Orkestra için *Burlesque* (1904); Keman ya da viyolonsel ve orkestra için *1. Rapsodi* (1928); keman ve orkestra için *2. Rapsodi* (1928)

Orkestra yapıtları: *Scherzo* (1902); *Kossuth* (senfonik şiir, 1903); *1. Süit* (1905); *2. Süit* (1907); *2 Portre* (1908) *2 Tablo* (1910); *Dört Parça* (1912); *Dans Süiti* (1923); *5 Macar Şarkısı* (1927); *2 Macar Halk Şarkısı* (1928); *Orkestra Konçertosu* (1943); *Yaylılar, vurmalılar ve Celesta İçin müzik* (1935); Yaylılar orkestrası için *Divertimento* (1939).

Oda müziği yapıtları arasında bulunan altı tane *Yaylı Dörtlü*, bestecinin en başarılı ürünleri kabul edilir. Ayrıca, "iki piyano ve vurmalılar için *Sonat* (1938) ve *Contrasts* (Karşıtlıklar) adlı "klarinet, keman ve piyano için" yapıtı bu kapsamdadır.

Piyano yapıtları: *Sonat* (1897); *Sonat* (1926); *Sonatin* (1915); *Süit* (1916); *Allegro Barbaro* (1910); *4 Parça* (1903).

Bartok'un *Mikromosmos* adlı piyano için eğitsel amaçlı parçaları (1926-1937), piyano eğitiminde tüm dünyada yaygınlık kazanmış bir albümdür.

Bartok gibi halk müziği araştırmalarına eğilen ve bu çalışmaları onunla birlikte sürdüren Macar besteci Zoltan Kodaly (1882-1967), izlenimci akımdan etkilenmiş, ancak ulusalcılıkla yetinmiş değerli bir müzikbilimci ve müzik eğitimcisidir. Kodaly çoğunlukla ses müziği yapıtları yazmıştır. "Gençlik korolarının oluşmasında, yetişmesinde, kendi adıyla anılan yöntemin başlıca yaratıcısı olmuş, bu yönden ayrı bir önem kazanmıştır." (28)

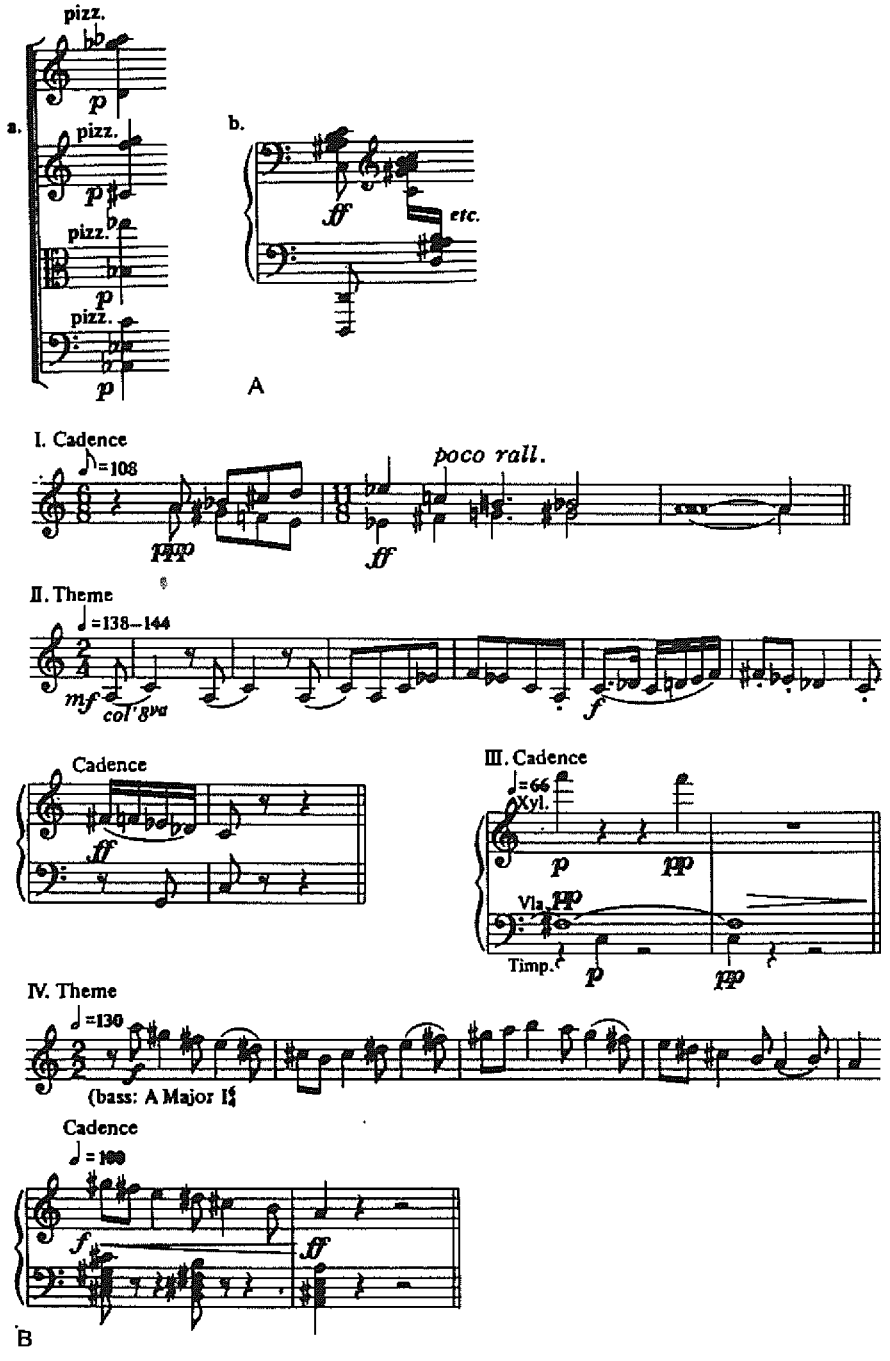
YENİ - KLASİKÇİLİK VE HİNDEMİTH

20. Yüzyıl, "geleceğe dönük" yönleriyle canlılık gösterdiği kadar, geçmiş çağların stillerini de yeni bir gözle değerlendirmeyi gündeme getirmiştir.

Yüzyılın başlarındaki atılımların etkileri 1. Dünya Savaşı yıllarında da sürmüş, besteciler çeşitli yönlerde değişik sınırları zorlayarak yeni buluşlara yönel-

(27) Grout - Palisca, a.g.y. sayfa 812-813.
(28) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2. sayfa 381.

ÖRNEK 98


a.
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
b.
ff
etc.
A
I. Cadence
♩=108
pppp
poco rall.
ff
II. Theme
♩=138–144
mf
col 8va
f
Cadence
ff
III. Cadence
♩=66
Xyl.
p
pp
Vla.
pp
Timp.
p
pp
IV. Theme
♩=130
f
(bass: A Major I⅘
Cadence
♩=100
f
ff
B

mişlerdir. Bu bağlamda, geleneklerle bağları kopartmak istemeyen, geçmişin "tonal merkez", "melodik gelişim" ve "amaca yönelik müziksel düşünler" gibi değerlerini yeniden anlamlandıran bir akım doğmuştur: Yeni-klasikçilik.

"Anlatımcılık"ın tam tersi bir yönde gelişen Yeni-klasikçilik, öznel (sübjektiv) deyişin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, Barok çağ müziğinin ve klasisizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler "belki de hızlı gelişimin verdiği ürküntü ile geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak her şeyi aklın süzgecinden geçirmek ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır."(29)

1930'lu yıllarda güçlenen Yeni-klasikçilik, ilke olarak "tonal"dir. Eski biçim ve türleri, özellikle kontrpuanı yeniden değerlendirmenin yanı sıra, iki tonluluk (bitonalite) ve çok-tonluluk (politonalite) gibi teknikleri başarıyla kullanan Yeni-klasikçi akım, 1911'de Max Reger'in *Eski Üslupta Konser Parçası* ile uç vermiş, Ferrucio Busoni'nin görüşleri ve tanımıyla adını bulmuştur. *Fransız Altıları* ve bu grup içinde bulunan özellikle Honneger ile Milhaud, ayrıca Stravinski ve Prokovyef, Yeni-klasikçi besteciler olarak tanınmışlardır. Yüzyılın ortalarına doğru etkinliğini yitiren bu akımın asıl temsilcisi, hatta simgesi Hindemith'dir:

Frankfurt Konservatuvarı'nda keman öğrenimi yapan Paul Hindemith (1895-1963), 1915-1923 yılları arasında Frankfurt Opera Orkestrası'nda başkemancı olarak çalışmış, 1921'de Liko Amar'ın (*) kurduğu ve yeni yapıtları seslendirmeyi amaçlayan Amar Dörtlüsü'nde viyola çalmıştır. (Bu ünlü Dörtlü 1929 yılında dağılmıştır.)

1927 Yılında Berlin Yüksek Müzik Okulu'nda kompozisyon profesörlüğüne getirilen Hindemith'in yazdığı *Ressam Mathias* (1935-1936) adlı opera, reform döneminde köylü ayaklanmasına öncülük eden ressam Mathias Grünenwald'i konu olarak aldığı için, Hitler yönetimi tarafından yasaklanmıştır. Nazi yönetimiyle bağları böylece kopan besteci İsviçre'ye yerleşmiş, bu arada Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş çalışmalarına katılmak üzere (1936) Türkiye'ye de gelmiştir.

1940'da ABD'ye yerleşen besteci, savaş sonrası İsviçre'de Zürih Üniversitesi'nde dersler vermiş, 1963'de Frankfurt'ta ölmüştür.

Hindemith'in yeni müziğe katkı getiren yapıtları, 1936'ya değin süren ilk yaratıcılık dönemine rastlar. Polifon yazıya (kontrpuan) yönelen, yapı ve biçimi önemseyen, tını renklerini araştırmaya pek gerek duymayan bestecinin Rainer Maria Rilke'nin şiirleri üzerine şan ve piyano için yazdığı *Marienleben* (Meryem'in Yaşamı) şarkıları, bu dönemde kullandığı açık ve aydınlık yazıyı örnekler:(30)



Das Marienleben (Rilke), op. 27, 1923/48, Vor der Passion (10. Lied), Beginn

(29) Önder Kütahyalı, a.g.y. sayfa 35.

(*) Macar asıllı kemancı Liko Amar (1891-1959), Berlin Filarmoni Orkestrası başkemancılığını yapmış 1938'de Ankara Devlet Konservatuvarı'na keman öğretmeni olarak gelmiş, 1957'ye kadar bu görevde çalışmıştır. Amar, Ulvi Cemal Erkin'in Keman Konçertosu'nun ilk seslendirilişini solist olarak gerçekleştirmiştir (1948).

(30) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 534.

"Bu polifoni anlayışı, ezgisel öğelerin karşılaştırılmasında onu şaşılacak ölçüde canlı, buluşçu ve yeni yapmıştır. Ancak Hindemith'in her şeyden önce Kontrpuanı gözetme amacı, yapıtlarında giderek ona bir kuruluk, geleneklere iyice bağlı, kendini yineleyen, tutucu bir bağdar görünümü vermiştir. 1921'den 1936 yılına dek süren ilk dönem yapıtlarının yukarıda belirtilen ilerici yanı, 1936'dan sonra verdiği yapıtlarda artık pek bulunmamaktadır. Yeni-klasikçilik akımı içinde ilk dönem yapıtlarıyla etkin bir ilericilik, uygulamada öncülük gösteren, bir yapıtından ötekine hep yenilik ve arayış içinde olan bağdarın bu dönemine örnek olarak, 7 tane olan ve her biri bir solo çalgı için yazılan, eşliği her birinde değişik bir toplulukça sağlanan *Oda Konçertoları* gösterilebilir."(31)

Geleneksel Armoni ve *Bir Bestecinin Dünyası* adlı iki kitap yazan *Hindemith*'in başlıca yapıtları şunlardır:

Cardillac (E.T.A. Hoffmann'ın konusu üzerine opera, 1926); *Gidiş ve Dönüş* (opera, 1927); *Evrenin Uyumu* (astronom Kepler'in aynı adlı kitabı üzerine opera, 1957).

Genelde 1936 yılı sonrasında yazdığı senfonilerin yanı sıra, 6 Yaylılar için *Dörtlü* ve çok sayıda konçerto, koro müziği, şarkı besteleyen Hindemith, ortaya attığı Gebrauchmusik (Yararlanma müziği) kapsamında çocukların sahneleyip oynayacağı *Bir Kent Kuralım* ve *Plon'da Müzik Günü* adlı iki ilginç opera hazırlamıştır.

*

20. Yüzyılın yeni ve ileri akımları, bu yönde pek hazırlığı olmayan müzik dinleyicisini oldukça sarsmış (amaç buydu zaten), dinleyici yeni buluşları yadırgamıştır. Bu gidişin besteci ile dinleyici arasında bir kopma yaratacağı görülmüş, Hindemith'in sözleriyle "müzikte bugün arz ile talep arasında esef edilecek bir uyuşmazlık" olması karşısında, yeni müziğin sıradan dinleyiciye, hatta çocuklara götürülmesi için, çocukların bile seslendirebileceği yapıtlar yazılmıştır. Hindemith'in "çocuklar için" yukarda belirttiğimiz iki operası koşutunda, Prokofyev'in *Piyotr ve Kurt'u*, Copland'ın *İkinci Fırtına*'sı ilginç örneklerdendir. "Arnold Schönberg bile, 1934'de okul orkestraları için bir Süit, hem otuz yıldır donanım kullanmazken Sol Majör bir süit yazdı. Aynı yolda, bando ya da orkestra için sol minör bir tema üzerine *Çeşitlemeler* yazmıştır (1944)."(32)

Tüm ülkelerde sahne kantatı *Carmina Burana* ile tanınan Carl Orff (1895-1982), eğitsel çalışmalarıyla bu alanın önde gelen müzikçilerindendir.

1924'de Münihte bir jimnastik okulu açan Orff, 1930-1935 arasında vurmalı çalgılara dayanan *Okul Çalışmaları*'nı yazmış, okul müzik eğitimine yeni bir yöntem getirmeye çalışmıştır. Cava'nın gamelan müziği örneğinde olduğu gibi, ezgisel ritmik çalgıları (celesta ve ksilofon'un oyuncak görünümlü biçimlerini) davul, def, çıngırak gibi öteki ritmik çalgılarla birleştiren ve böylece kurduğu çocuk orkestralarına ritmik oyunlar ve beden hareketleriyle katılınmasını öngören besteci, "büyükler için" yazdığı yapıtlarında da *dil*'den yola çıkmıştır. *Carmina Burana*, Ortaçağ köy şarkıları temelinden hareketle yazılmış renkli ve canlı bir yapıttır.

STRAVİNSKİ

20. Yüzyılın en yetenekli bestecilerinden olan İgor Stravinski (1882-1971), St. Petersburg Operası'nda bas olarak görev yapmış bir şan sanatçısının oğludur.

(31) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 336.
(32) Sachs, a.g.y. sayfa 250

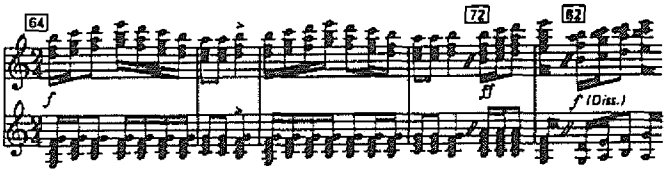
1900-1905 Yıllarında hukuk öğrenimi yapan Stravinski, 1902'den 1908'e kadar Rimski-Korsakov'dan özel ders almış, 1910-1920 yıllarında genellikle İsviçre'de yaşamıştır. 1920'de Fransa'ya yerleşen besteci, 1939'a değin Paris'te oturmuş, 1939'da ABD'ye giderek Hollywood'da çalışmalarını sürdürmüştür. 1939-1940 Yıllarında Harvard Üniversitesi için hazırladığı ders notlarını toplayan *Poétique musicale* (1942) adlı kitabında Yeni-klasikçi estetiği değerlendiren Stravinski'nin ayrıca iki ciltlik *Anılar* (1936) kitabı vardır.

Stravinski'nin yaratıcılığı üç döneme ayrılabilir: 1) 1920'ye kadar süren ve Rus müziğinden yararlandığı ilk dönem. 2) 1920-1950 yılları arasındaki Yeni - klasikçi dönem. 3) 1950-1971 arasında ton-dışı çalıştığı geç dönem.

Stravinski, Rus folkloru ve Ortodoks Rus kilise müziği gelenekleri içinde yetişmiştir. Öte yandan ünlü Rus bale yönetmeni S. Diyagilev ile Paris'te sık sık buluşmuş ve onun Rus bale topluluğu için ilk bale müziklerini yazmıştır:

İlk bale müziği yapıtı *Ateş Kuşu*'dur. (Paris 1910, daha sonra 3 orkestra süiti olarak da değerlendirmiştir.)

1911'de Bestelediği ve Paris'te 1911 yılında sahnelenen *Petruşka* (daha sonra piyano için üç bölüm), ateşli Rus duygularını yansıtır: Aşk, kıskançlık, ölüm, ölümsüz ruh vb. Eski Rus motiflerinden yararlanılarak hazırlanan bu müzikte yer alan Rus dansları, yan yana modal melodik kısa çizgilerle örülmüştür ve sert bir ritmik yapılanmayı sergiler. Dört sahnelik bu yapıtın besteci tarafından piyanoya uyarlanmış "Rus Dansı" şöyledir: (33)



Üçüncü bale müziği olan *Bahar Ayini* (Le sacre du printemps) ise, Stravinski'nin ilk ton-dışı yapıtıdır.

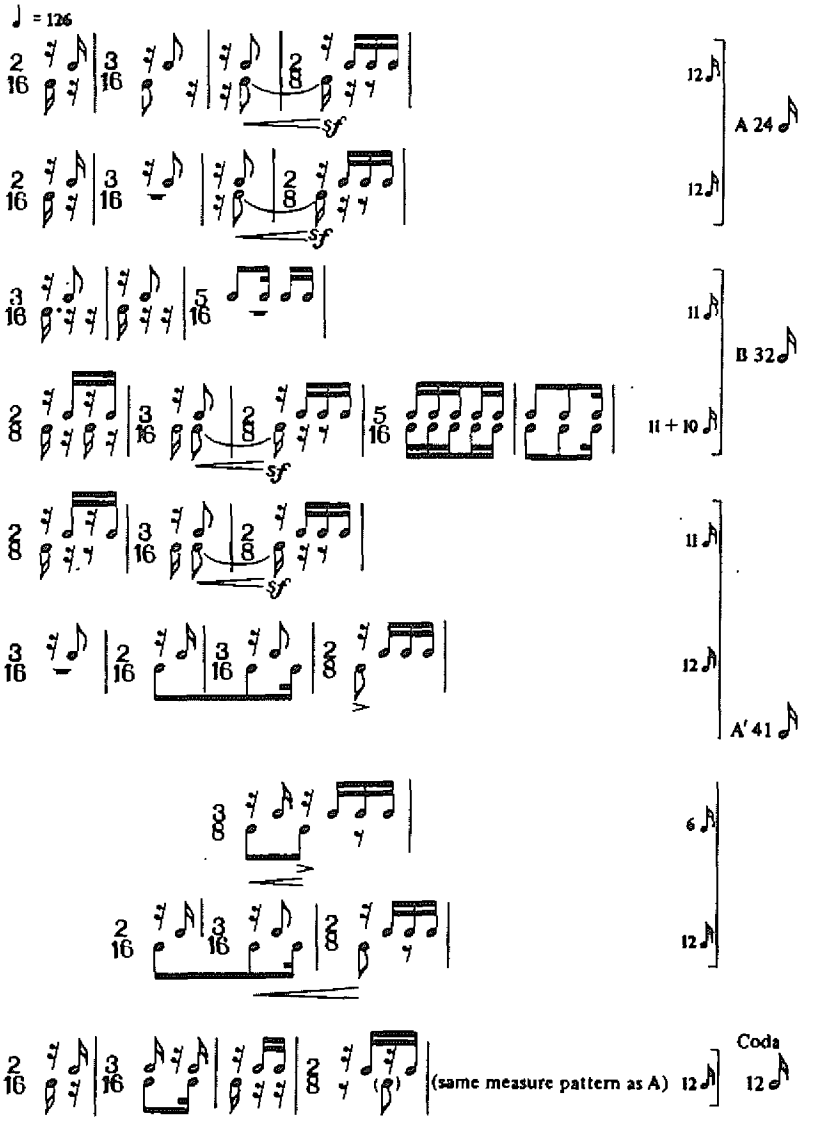
Bahar Ayini'nin Paris'te 1913 yılında ilk sahnelenişi bir skandal yaratmış, salonda kıyametler kopmuştur: Tokatlaşmalar, bayılmalar, düelloya davetler vb. Eleştirmen Guido Pannain, bu yapıt hakkında şöyle yazmıştır: "Yapıt, Stravinski'nin yaratılışındaki barbarlığın dışa vuruluşunun sonucudur. Stravinski'nin müzik duygusu, bütün ilkellerde olduğu gibi, harekete, demektir ki ritme bağlıdır."(34)

Bestecinin Bahar Ayini'nde kullandığı çok-ritmli (poliritmik) teknik, o dönemin koşullanmasına göre gerçekten yadırgatıcı bir çarpıcılıktaydı. Değişen ölçü değerlerinde değişik ritmler yer alıyor ve ritmik canlılık, melodik çizgileri bir arada duyuruyordu. Stravinski'nin bu müziğini Debussy olumlu karşılamış ve onu "vahşi genç" olarak nitelemişti.(35) (Bahar Ayini'nde kullanılan ritmik yapılanma *ÖRNEK 99*'da verilmektedir)(36) Yapıtın "Giriş"indeki 4/4, 3/4 ve 4/4 vuruşlu melodi ise şöyledir:(37)

(33) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 530.
(34) İlhan Mimaroğlu'nun alıntısı, a.g.y sayfa 142
(35) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 531.
(36) Grout-Palisca, a.g.y. sayfa 844-845.
(37) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 520.

ÖRNEK 99

Le Sacre du printemps, Danse sacrale





I. Strawinsky, Le Sacre du Printemps, 1913. Introduction

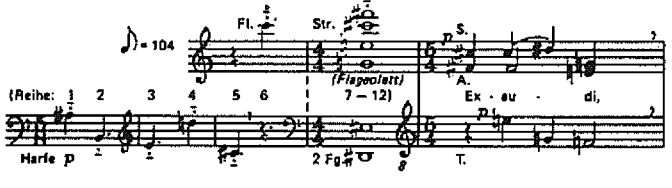
Bu olaylı temsilden sonra Stravinski'nin tam anlamıyla sarsıldığı açıktır: Ertesi gün İsviçre'ye gitmiş, daha sonra yazdığı yapıtlarda çekingen davranmıştır. 1914'de bestelediği *Bülbül*, Andersen Masalları'ndan alınma lirik bir masalsı operadır. 1914'de başlayıp 1923'de bitirdiği "solocular, koro, dört piyano ve vurmalı çalgılar için" sahne müziği *Düğün;* kaçak bir askerle şeytanın çatışmasını öyküleyen "soloculardan oluşan oda orkestrası, anlatıcı ve dansçılar için" iki bölümlü bir bale olan *Askerin Öyküsü* (1918) ve oda müziği yapıtları, bestecinin öncü anlayışından geri adımlar attığını gösteren müziklerdir.

Bu yapıtların yanı sıra, caz müziğinin ilk örneklerine öykünen "piyano için" *Ragtime* (1918) ve Pergolesi'nin müziğinden esin aldığı *Pulcinella* balesi (1920), Bahar Ayini şokundan sonra bestecinin ılımlı bir deyişe yöneldiğini gösterir. Stravinski 1920'den sonra Yeni-klasikçiliği benimsemiştir: Klasik dönemin başlıca ilkelerinden olan "denge", soğukkanlılık", "nesnel tutum", "program müziğine karşıt olarak salt müzikten yana olma", "egemen kontrpuan dokusu", bestecinin ikinci dönemindeki başlıca özelliklerindendir. Kullandığı armoni "modal" ya da "çok -tonlu" tekniklere dayanır, ama sonuçta, "tonal"dir. Oysa kendine özgü dinamik ritmsel yapıyı sürdürmüştür.

Yeni-klasikçi dönemde yazdığı başlıca yapıtlar şöyle sıralanabilir: *Kral Oedipus* (opera gibi sahnede temsil edildiği gibi, oratoryo olarak da konser müziği kapsamındadır, 1926-1927); *Psalmen Senfonisi* (1930); *Persephon* (mitolojik bale, 1934); *Kâğıt Oyunu* (Jeu de cartes, bale, 1937); Oda orkestrası için *Mi bemol Majör konçerto* (1938); "16 çalgı için" *Dumbarton Oaks Konçertosu* (1938); *Do majör Senfoni* (1938 - 1940); "klarinet ve caz orkestrası için" *Abanoz Konçertosu* (Ebony Concerto, 1945); *Orpheus* (bale, 1948); *Missa* (koro ve 10 üflemeli çalgı için, 1944-1948); *The Rake's Progress* (opera, Venedik 1951).

Stravinski 1951'den 1971'e dek Schönberg'in 12 Ses Yöntemi'ne dönmüştür. Yaratıcılığının bu son döneminde, Rönesans bestecilerinden Machaut'un izoritrmik yapılanmasına ilgi göstermiştir. Schönberg'in dizisel yöntemiyle yazdığı ilk yapıt *Cantata*'dır (1952), Bunu 1955'de bestelediği koro yapıtı *Canticum sacrum, Agon* adlı bale müziği (1957), "Piyano ve orkestra için" *Devinimler* (Movements, 1958-1959), *Tufan* (bale müziği, 1962) ve *Requiem Canticles* (koro için 1966) izlemiştir.

Requiem Canticles'in 2. Bölümünde kullandığı ses dizisi, aşağıdaki örnekte görülmektedir:(38)



Requiem Canticles, 1966, II, Satz »Exaudi orationem meam«

(38) dtv-Atlas zur Musik, Cilt 2, sayfa 530

Görüldüğü gibi, Stravinski üç ayrı döneminde değişik akımlara bağlanmış, bu özelliği onu "tutarsızlık"la suçlayanları haklı gibi gösterse de, güçlü kişiliğiyle 20. yüzyıl müziğinin en büyük bestecilerinden biri olarak müzik tarihindeki yerini almıştır.

CAZ MÜZİĞİNİN ETKİLERİ

20. yüzyılın ilk yarısında caz, dinamik bir müzik türü olarak geniş kitlelerin sevgisini kazandığı kadar, sanat müziği üzerinde de etkisini göstermiştir. Bu etkiyi yansıtan çok sayıda besteci arasında, Debussy, Ravel, Satie, Stravinski, Milhaud, Hindemith, Copland vb. vardır.

Avrupa'daki sanat müziğinin Amerika'da ortaya çıkan caz müziğiyle kesişme noktalarını değerlendirebilmek için, önce caz'ın niteliği üzerinde durmak gerekir. Nedir caz müziği? Özellikleri nelerdir?

Amerika'lı caz eleştirmeni Marshall W. Stearns şu tanımı yapmıştır:

"Caz, Afrika - Avrupa kaynaklı melodi ve ritmin, Avrupa armonisi ve çalgılarıyla birleştirilmesi sonucunda doğaçtan çalınan Amerikan müziğidir."(39)

Bu yalın tanımın içinde yer alan "Amerikan" sözcüğü tepkiyle karşılanmıştır. Uzmanlar, bu müziğin "Amerika'dan dolayı" değil, "Amerika'ya rağmen" gerçekleştiğini söylerken haklıdırlar. Buna göre tanımdaki "Amerikan müziği" yerine "uluslararası müzik" sözcüklerini koymak doğru olacaktır.

Cazın doğum yeri ve beşiği Amerika'dır; cazı yaratan insanlar ise zencilerdir. Eğer Afrika'lı zenciler 16. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın son çeyreğine kadar köle tüccarları eliyle Amerika'lı toprak sahiplerine getirilip satılmasaydı, caz müziği doğmayacaktı.

Öte yandan caz, çeşitli müziklerin karışımıdır: Afrika'nın halk müziği, zenci kölelerin tarlada çalışırken söyledikleri iş şarkıları, İngiliz'lerin dinsel müziği, Fransız'ların sokak şarkıları ve halk dansları müziği ile Fransız bando müziği, İspanyol sömürge müziği ve bir ölçüde kızılderili müziği... "Bütün bunlar zencinin potasında eridi ve en bol, en etkileyici gereç, *blues*, ortaya çıkan müziğe ayrıca çeşnisini verdi." (40)

Hristiyanlaştırılmış zenci kölelerin beyazlarla kültürel ilişkisi ancak kilisede gerçekleşebiliyordu. Bu kültürel ilişki, önce zencilerin dinsel müziği olan *spiritual*'leri doğurmuştur. İki sesli bir zenci spiritualinin melodisi ve armonik yapısı şöyle örneklenebilir:(41)



Negro-Spiritual

Caz, dinsel değil, din - dışı müziktir. Din dışı zenci müziği ile Amerika'ya yerleşmiş Avrupa kökenlilerin halk müzikleriyle karışımından filizlenmiştir. Zaten tarladaki Blues'un sanatsal kimlik kazanabilmesinin tek koşulu, bu şarkıların *kent*

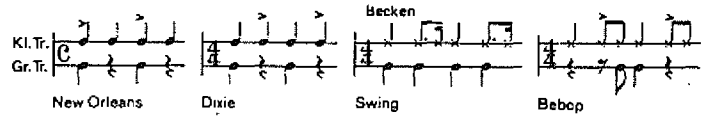
(39) A. Say, a.g.y. Prof. Sargut Şölçün'ün hazırladığı "Caz" maddesi, cilt 1, saya 241.
(40) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 135.
(41) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 540.

blues'una dönüşmesiydi. Bu da Amerikan'ın Missisipi deltasındaki New Orleans kentine düşmüştür.

Köleliğin kaldırılmasının yanı sıra, içsavaştan arda kalan kırık dökük çalgıların zenciler tarafından kullanılması olanağı, cazın ilk basamağı sayılabilir.

Beyazların *brass band'ini* (üflemeliler orkestrasını) örnek tutan zenciler, 19. yüzyılın sonlarında *Marching Band* denen törensel çalgı topluluklarını oluşturmuştur: Cenazelerde, düğünlerde, bayramlarda işlevi olan bu bandolar, marş ve dans havaları, şarkılar, koral parçalar, spiritual ve blues'lar çalmaktaydı. 1890 Yılı dolayında Marching Band'ler, *Jazz-Band* adı verilen daha küçük çalgı topluluklarına dönüşmüştür. Jazz-Band'in New Orleans'daki tipik solo çalgıları şunlardı: Kornet ya da trompet, Klarinet, Trombon, Bas-Tuba ve Banjo (gitar ya da piyano). Bu topluluklar marş'ın 2/4'lük ritmini ve beyazların yürürlükteki armonisini devralmışlardı.

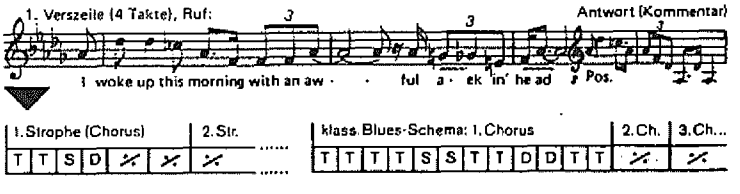
Caz müziğinde zaman ölçüsü ilke olarak 4 zamanlıdır. Başka ölçü kullanılacak olursa, ağırlaşma ya da hızlanma yoluyla 4 zamana uyarlanır. 4 Zamanlı ölçüde vurgular, Avrupa'da alışılmışın tersine ikinci ve dördüncü zamanlardadır: (42)



Grundrhythmen (nach Berendt)

1870 Yılı dolayında ortaya çıkan ilk caz parçalarına *Ragtime* deniyordu. Ragtime aslında bir piyano stilinin adıdır. 1900-1910 Yılları arasında, piyanoda kendi parçalarını seslendiren usta piyanistlerin başlıcaları Scott Joplin, James Scott ve "beyazderili" Joseph Lamb'dir.

Zenci kölelerin hüznünü anlatan *Blues,* 1900'ün başlarında kırdan kente göçmüştür. Oysa içeriğindeki yakınma bu yıllarda pek değişmemiştir. Ünlü blues şarkıcısı Bessie Smith'in *Empty-Bed-Blues*'u (boş yatak blues'u) başağrısı ve yalnızlıktan yakınan sözler içerir: "Bu sabah başağrısıyla kalktım..."(43)



Melodideki "çağrı" ve "yanıtı" ilkesi, bütün blues'larda olduğu gibi, bu parçada da geçerlidir.

Cazın gelişimi, belirli dönemlerde, belirli caz stilleriyle gerçekleşmiştir. Bu dönemler ve stilleri kısaca gözden geçirmekte yarar vardır:

Dixieland (1900-1920): Bu dönemde caz, Amerika'nın güney kentlerindeki müzikçileri de kapsamaktadır. Dixieland'in ünlü caz toplulukları şunlardır: *Re-*

(42) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 540.
(43) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 538

liance Brass (1892-1893), Jack "Papa" Laine'in öncülük ettiği *Ragtime Band* (1898) ve *Original Dixieland Jazz Band* (1914).

Chicago (1920-1930): Bu dönemin stilinde, eskiden beri süregelen amatör eğlence amacı bütünüyle aşılmıştır. 1920'li yıllarda başlayan plak üretimi, olaya yepyeni boyutlar kazandırmış, caz müziği bir "sanayi" haline gelmiştir. Chicago'da beyazlar da zencilerle müzik yapmaya başlamışlardır. Çalgılarda da değişiklikler olmuştur: Banjo'nun yerine gitar ya da piyano, tuba'nın yerine kontrbas kullanılmıştır. Saksafon'un caz müziğine girişi de bu döneme rastlar. Chicago'nun ünlü toplulukları şunlardır: *King Oliver's Creole Jazz Band* (Louis Armstrong'la birlikte 1923), *L. Armstrong and his Hot Five* (1925). *Jelly Rol Morton's Red Hot Peppers* (1926).

Chicago-Caz'ı Avrupa'nın büyük ilgisiyle karşılanmış ve bu kıtada 1920'li yılların müziğini etkilemiştir.

Swing (1930-1940): Önceki yılların plak üretimi, bu dönemde olağanüstü tecimsel boyutlara ulaşmıştır. Caz müziğinde "senfonik orkestra"yı karşılayan büyük caz orkestralarının oluşması bu dönemdedir. Bu caz orkestları'na *Big Band* deniyordu.

Başlıca big band toplulukları, önderlerinin adıyla anılmıştır: Fletcher Henderson (zenci 1927), Duke Ellington (zenci, 1926-1974), Count Basie (zenci, 1935-1984), Benny Goodman (beyaz, 1934), Woody Herman (beyaz, 1936), Stan Kenton (beyaz, 1941-1979).

New York'daki ünlü Carnigie Hall'de ilk caz konserinin veriliş tarihi 16 Ocak 1938'dir: (Benny Goodman'in *Sing Sing Sing*'i.)

Bebop (1940-1950): Cazın başlıca özelliklerinden biri olan doğaçtan çalma (Improvisation), bu dönemde önemini arttırmıştır. Caz orkestraları küçülmüş, buna karşılık doğaçtan çalan solo çalgılar, bütün dünyanın onayladığı biçimde büyümüşlerdir. Bebop'un başlıca temsilcileri şunlardır: Charlie Parker (alto-saksofon), Dizzy Gillespie (trompet), Thelonius Monk (piyano).

Coll Jazz (1950-1960): Türkçeye "soğuk caz" olarak çevrilen bu stil, Avrupa'nın oda müziği geleneğine yakınlaşma eğilimindedir: "Legato çalış", "sert aksanlardan kaçınış" ve "ton - dışı müziğe yöneliş". Başlıca müzikçileri şunlardır: Lester Young, Gerry Mulligan ve Dörtlüsü, Lennie Tristano, Miles Davis. John Lewis'in (piyano) öncülük ettiği *Modern Jazz Quartet* (ayrıca vibrafon, kontrbas ve davul), Bach çokseslilliğine (kontrpuan) yakınlık göstermiştir.

Free Jazz (1960-1970): O. Colemans'ın önerdiği programla caz müziği Avrupa'nın yeni müziğine son bir adım atmıştır: Yeni - dizisel akımın paralelindeki bu stil, geleneksel cazın tonal armonisine bağlılık göstermemiştir. Free Jazz 1960'lı yılların ortalarında blues'a yeniden dönüş yapmıştır. Bu dönemin ünlüleri arasında John Coltrane ve Cecil Taylor sayılabilir.

Electric Jazz (1970-1980): Stil çoğulculuğu korunmasına karşın, *Rock* müziğinin etkisiyle elektronsal müziğe yaklaşılmıştır. 1975 Yılında *Mainstream* hareketi doğmuştur (bir çeşit Yeni-Yalıncılık akımı).

Caz müziğinin iki önemli özelliği "doğaçtan çalma" ile kullandığı Geç-romantik ve izlenimci akımların armonileridir. Armonide cazın öncü bir tutum aldığı söylenemez, ancak doğaçlama olgusu, Avrupa müziğinde ender görülen bir gelişimi sergiler:

Rönesans'tan başlayarak Avrupa müzik geleneği ilke olarak notaya göre seslendirmeyi benimsemiştir. Mozart döneminde doğaçlamaya sadece kadans'larda yer verilmiştir. Bach, Händel, Mozart, Clementi, Beethoven, Mendelssohn, Chopin ve Liszt'in birer "doğaçtan çalma ustası" olduğu bilinir. Oysa caz müziğinde doğaçlama müziğe yeniden kazandırılmakla kalmamış, bir ana-ilke konumuna gelmiştir. "Cazda çalgıcıların doğaçtan çalışı, yakın yıllardaki deneysel çabalar dışında, seçilen temanın 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 (ezgiye karşı ezgi). Fakat caz yalnız doğaçtan çalışa dayanmaz, yazılı müziğe de yer verir. Caz bestecisi çoğunlukla kendi temasının ya da başkasının teması üzerine çeşitlemeler yazan Avrupa'lı besteciyle aynı işi görmektedir. Cazda kullanılan tema 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."(44)

Avrupa'lı besteciler, caz müziğinden etkilenmişlerdir; oysa bu etkilenme, daha çok bir "yakınlık duyma" ve 20 yüzyılın ilk yarısına renk katan bu harekete "ilgi gösterme" düzeyindedir. Avrupa müziği ile caz müziğinin kesişme noktaları, Avrupa'lıların genelde "kulaktan dolma" ilgilerine dayanır. Caz bestecilerinin Avrupa müziğine gösterdiği ilgi ise daha içtenlikli, daha doğaldır. Özünde caz olan ilk senfonik yapıt *Rapsodie in Blue*'dur. Orkestralamasını Ferde Grofe'nin yaptığı "piyano ve orkestra için" bu yapıtın tümüyle Gershwin'e ait olmadığı görüşünün yaygınlaşması üzerine (1924), besteci bu kez *Fa majör Piyano Konçertosu* ile "caz müziğinin içinden gelen" birisi olarak Avrupa müziğine el atmış ve bestecilik yeteneğini kanıtlamıştır (1925). Gershwin bu nitelikleriyle üzerinde durmaya değer bir bestecidir:

Yoksul bir ailenin çocuğu olan George Gershwin (1898-1937), düzenli bir müzik öğrenimi görmediği halde, 19 yaşındayken yazdığı *Swanee* adlı parçasıyla olağanüstü başarı kazanmıştır: Bu caz parçasının "notası bir milyondan çok, plağı ise iki milyon ikiyüz elli bin satmıştır." (45)

Bu başarının ardından çok sayıda müzikal komedi yazan Gershwin, *Rapsodie in Blue* ve New York Senfoni Orkestrasının eşliğinde piyanoda kendisinin seslendirdiği *Piyano Konçertosu*'ndan sonra, Walter Damrosh yönetimindeki aynı orkestranın seslendirdiği *Pariste Bir Amerikalı* adlı senfonik şiiri (1928) ve zencilerin yoksul yaşamını anlatan *Porgy ve Bess* adlı operasıyla, Amerika'nın önemli bestecileri arasına girmiştir. 1926'da yazdığı piyano için *Prelüdler*'i de anılmaya değer yapıtlarındandır.

VARÈSE

20. Yüzyıl müziğinde öncü bestecilerden biri de Fransız asıllı Amerika'lı Edgar Varèse'dir (1883-1965). Paris'te doğan besteci, 1904'de Schola Cantorum'a girerek d'Indy ve Roussel'in öğrencisi olmuş, 1907'de Berlin'e gitmiş ve 1914'e kadar örgütsel müzik çalışmaları kapsamında "Senfonik Koro"yu yönetmiştir. 1915'de Amerika'ya yerleşen Varèse, New York'ta "Yeni Senfoni Orkestrası"nı, 1921'de Carlos Salzedo ile "Uluslararası Besteciler Birliği"ni kurmuştur. Yeni

(44) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 134.
(45) Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, sayfa 358.

Amerikan müziğinin yaygınlaşması amacıyla 1926'da Pan Amerikan Derneği'nin kuruluşunu gerçekleştirmiştir.

Edgar Varèse, bütün geleneksel partiturları reddetmekten yola çıkmış bir bestecidir. New York'a yerleştikten sonra yazdığı yapıtlarında Gelecekçilik (Füturizm) akımına yakınlık göstermiştir. Yeni tını olanaklarını köktenci bir kavrayışla araştırmış, daha sonra elektronik müziğin tınısal yapılarından yararlanmıştır. 1922'de bestelediği *Hyperprism* (üflemeli ve vurmalı çalgılar için), 1923'deki *Sekizli* (üflemeliler için), 1925'de yazdığı *İntegrales* (küçük orkestra ve vurmalı çalgılar için), müzikseverler ve müzik eleştirmenleri tarafından yergiyle karşılanmıştır. 1931'de bestelediği *İyonlaşma* (İonisation) "13 çalgıcının kullandığı 37 vurmalı çalgı için"dir. Varèse, Amerika'daki bu ilk dönem yapıtlarında melodi yerine tınısal yüzeylerden hareket etmiş, 2. Dünya savaşından sonra ise genelde elektronik müzik alanında yapıtlar vermiştir. 1950'de başlayıp 1954'de tamamladığı *Çöller* (Deserts), doğadaki "çöl" olgusunun paralelinde "yalnızlık" ve "boşluk" kavramlarını irdeler. Sadece elektronik araçlardan yararlandığı yapıt ise, 1958 Brüksel Uluslararası Fuarı için hazırladığı *Elektronik Şiir* adını taşır. Bu yapıt, aynı anda 15 kanaldan sterofonik biçimde yayınlanmıştır.

Müziği bütünüyle bir "tını sorunu" olarak gören Varèse, tını özelliklerini geleneksel bestecilerin tonaliteyi kullanması gibi, kendince kolaylıklar yaratarak ele almıştır. Bestecinin gözünde önemli olan, tınısal karşıtlıklar arasında denge kurabilmektir. Bu denge anlaşıyı tabii ki "armonik" değildir ve sadece ses titreşimlerinin zengin dünyasını tanıtmayı amaçlar. Ancak bu ses malzemesi aracılığıyla asıl sorunu olan "anlatım"a ulaşabilmiş usta bir besteci kabul edilmesi, başlangıçta onu zorluklarla karşılaştırmıştır: "Ameriques 1926 yılında L. Stokovski yönetiminde Filadelfiya Orkestrasınca çalındığında ıslıklanıyordu. Eleştirmenlerden Samuel Çotzinov, *yapıt herhalde hayvanat bahçesinde çıkan bir yangını anlatıyor olmalı* diye yazıyordu. Oysa Fransız bağdar Paul Le Flem aynı yapıt için *balta girmemiş ormanlara korkusuzca dalmasını bilen bir bilim adamının yetkinliğine sahip uyanık öncü*'den söz açıyordu."(46)

Sıradan müzik dinleyicisinin ve tutucu müzik çevrelerinin yergilerine karşın, Varèse getirdiği yeni müzik anlayışından ödün vermemiş ve günümüzde "20. yüzyılın klasikleri" arasındaki yerini almıştır.

20. YÜZYILIN İLK YARISINDA ÜLKELER VE BESTECİLERİ

Yeni müzik hareketi, öncü bestecilerin açtıkları yoldan tüm ülkelere yayılmıştır. Denebilir ki bazı ülkelerin bestecileri bu yolda daha da ileri gitmişler, hatta bir "okul" yaratarak gelişimi sürdürmüşlerdir.

Bu ülkeleri ve bestecilerini özet olarak belirtmekte yarar görüyoruz.

ABD

İzlenimciliğin Amerika'daki temsilcisi olan Charles Martin Loeffler ve evrensel çapta öncü bir besteci olan Charles Ives'tan sonra, 1926'da Amerikan uyruğuna geçen Varèse'in getirdiği yenilikler, bu ülkede çok sayıda bestecinin araştırmacı ve ilerici yönelimine ortam hazırlamıştır:

Aaron Copland (1900-1990), *1. Senfoni* ve *Piyano Konçertosu* gibi ilk yapıtlarında caz etkilerini taşıyan yapıtlar vermiş, sonraları folklora ve deneyselci

(46) A. Say, a.g.y. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 332.

çalışmalara eğilmiştir: *El Salon Mexico* (1936), *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) ve *Apalaş Baharı* (Appalachian Spring, 1944) gibi yapıtlarında yerel görüntüleri anlatan Copland, daha sonraki çalışmalarında dizisel yöntemi diyatonik anlayışla bağdaştırmaya yönelmiştir.

Bu dönemin Yeni - klasikçi bestecilerinden bazıları şöyle sıralanabilir: Samuel Barber (1910-1981), Walter Piston (1894 - 1976), Roy Harris (1898-1980).

Ton-dışı müziğin temsilcilerinden bazıları ise, Carl Ruggles (1876-1971) ve Wallingford Riegger (1885-1961) dir.

West Side Story (Batı Yakasının Öyküsü, 1957) adlı müzikaliyle tanınan orkestra şefi ve besteci Leonard Bernstein'in (1918-1990) yanı sıra, *Konsolos* adlı operasıyla ün kazanan opera bestecisi Giancarlos Menotti (doğ. 1911), bu dönemin anılmaya değer müzikçileridir.

GÜNEY AMERIKA KITASI

Ülkesinin halk şarkılarını yıllar süren çalışmalarla derleyen Brezilya'lı Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Brezilya'nın yerel motiflerini Bach kontrpuanı ile birleştiren *Bachianas Brasileiras* adlı çeşitli çalgı toplulukları için yazdığı 9 yapıtıyla ün kazanmıştır. Villa-Lobos'un *Piyano Konçertosu* (1945), *Gitar Konçertosu* (1951) ve "solo çalgılar ve yaylılar orkestrası için" *Fantasia*'sı, günümüzde sıkça seslendirilen yapıtları arasındadır.

Arjantin'li Albertor Ginastera (1916-1983), bu ülkede yeni müziğin yaratıcısı ve önde gelen temsilcisidir.

Brezilya'da Villa - Lobos gibi, Meksika'lı besteci Carlos Chavez de (1899-1978) yerel müziğin gereçlerini yeni tekniklerle özgün bir anlatıma ulaştırmış, onu izleyen Silvestre Revualtes (1899-1940) ve Jose Pablo Moncayo (1912-1958), yeni - klasikçi akımı benimsemişlerdir.

ALMANYA

Hitler yönetimi ve onun neden olduğu 2. Dünya Savaşı, Almanya'nın müziksel gelişimini kesintiye uğratmıştır. Nazi rejimi döneminde Richard Strauss ve Carl Orff gibi bestecilerin müzikleri "rejim yanlısı" gözüktüğü için desteklenmiş, öte yandan siyasal sorunlara pek yakın durmayan Hindemith gibi besteciler bile Almanya'dan ayrılmak durumunda kalmışlardır.

Bu dönemde ülkesini terketmek zorunluluğunu duyan bestecilerden Kurt Weill (1900-1950), Berlin'de Busoni'nin öğrencisi olarak öğrenim yapmış, 1927'den başlayarak politik amaçlı müzikli oyunlara besteler hazırlamıştır. 1935'de ABD'ye yerleşen Weill'in 1921-1933 arasında yazdığı iki senfonisinin yanı sıra, Bertoldt Brecht'in oyunları için bestelediği müzikler geniş ilgi uyandırmıştır. Bu yapıtlar arasında Brecht'in *Mahagoni Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* adlı oyunu ve konusu John Gay'in 1728'de yazdığı "Dilenci Operası"ndan alınma *Üç Kuruşluk Opera* adlı opera vardır.

Öncü bir müzik kavrayışından yola çıkan Hans Eisler (1898-1962), Schönberg'in öğrencisidir. Bestelediği müziklerle Sovyetler Birliği rejimine yeni müziğin sosyalist ülkelerde nasıl olması gerektiğini anlatamayan Eisler, 1933'de ABD'ye sığınmış, Charlie Chaplin'in (Şarlo) müzik danışmanlığını yapmıştır. Siyasal görüşlerinden dolayı ABD'de barınamayan besteci, savaş sonrası Doğu Almanya'ya

yerleşmiştir. Eisler'in adını taşıyan Müzik Akademisi, 20. yüzyıl boyunca öğretimini sürdürmüştür.

Almanya'dan kaçan bestecilerden Paul Dessau (1894-1979), savaş yıllarında ABD'de yaşadıktan sonra Doğu Almanya'ya dönerek Brecht'in oyunlarına müzikler yazmıştır.

Aynı kuşağın bestecilerinden Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), Anton Webern ile çalışmış anlatımcı bir bestecidir.Kendine özge ilerici stiliyle 8 senfoni, dans süitleri ve konçertolar yazan Hartmann'ın yanı sıra, öteki Alman bestecilerin arasında ün kazananlar arasında Willy Burkhard (1900-1955), Boris Blacher (1903 - 1975) ve Werner Egk (1901-1983) vardır.

Avusturya'lı besteci Ernst Krenek, Berlin'de Busoni'nin öğrencisi olarak yetişmiş, kulaktan dolma caz etkileriyle yazdığı *Jony Spielt auf* (Jony Çalgı Çalıyor) adlı operasıyla (1927) geçici bir ün kazanmış ve 1937'de ABD'ye yerleşerek film müzikleri hazırlamıştır.

ÇEKOSLOVAKYA

Leos Janaçek'ten sonra bu ülkenin yetiştirdiği en önemli besteci Bohuslav Martinu'dur (1890-1959). 1923'de Paris'e giderek Roussel'in kompozisyon öğrencisi olan Martinu'nun ilerici anlayışla yazdığı orkestra, bale ve oda müziği yapıtları savaş öncesi Avrupa'da seslendirilmiştir. 2. Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra Nazi'lerden kaçmak zorunda kalan besteci 1940'da Amerika'ya yerleşmiş, yapıtlarıyla bu ülkede başarılar kazanmıştır. Başlıca yapıtları arasında *Orkestra için Konçerto* (1931), *Concerto Grosso* (1938), "İki piyano ve Orkestra için" *Konçerto* (1943), *6. Senfoni* (Fantasies Symphoniques, 1953), bestecinin en etkileyici yaratılarındandır.

Bu kuşaktan Jan Kubelik'in yanı sıra, Prag Konservatuvarı'nda kompozisyon profesörü olan Joseph Suk (1874-1935), Op. 27 *Asrael* adlı senfonisiyle ton-dışı müziğe yaklaşmıştır. Suk, Türk Beşleri'nden Necil Kâzım Akses'in kompozisyon öğretmenidir.

Çeyrek ve daha küçük aralıklı sesler (mikrotonlar) üzerinde çalışan Alois Haba da (1893-1973), Akses'in Prag Konservatuvarı'ndan öğretmenidir.

BELÇİKA VE HOLLANDA

Belçika asıllı besteci Cesar Franck'tan sonra, bu ülke dışında kendini tanıtan ilk besteci Joseph Jongen'dir (1873-1953). İzlenimci akımdan etkilenen bu besteciden sonra Jean Absil (1893-1975), daha ileri bir dil kullanmıştır.

Rönesans dönemindeki Felemenkli bestecilerden başlayarak köklü bir müzik geleneğine sahip olan Hollanda, Yeni-klasikçi anlayışı benimseyen ve *Elektra* sahne müziğiyle başarı kazanan Diepenbrock'tan sonra aynı çizgiyi geliştiren Sam Dresden (1881-1957) ve Johann Wagenaar (1863-1941) gibi bestecilerle adını duyurmuştur. Yeni müzik anlayışına Hollanda'nın en yakın bestecisi Willem Pijper'dir (1894-1947). Onu izleyen Guillauma Landre (1905-1968), *3. Senfoni*'si (1950) ile kontrpunktal bir yazıyı benimsemiş, daha sonra dizisel yönteme geçmiştir.

İNGİLTERE

Uzun süren bir suskunluktan sonra İngiltere'de Edward Elgar'm başlattığı yeni soluk, izlenimci İngiliz bestecilerinden Vaughan Williams ve Gustav Holst tarafından sürdürülmüş, bu iki bestecinin öğrencisi olan Amerikan kökenli Arthur

Bliss (1891-1975) Yeni-klasikçi anlayışa yönelmiştir. Yüzyılın ilk yarısında İngiliz müziğinin yenileyicilerinden olan William Turner Walton (1902-1983) ve kadın besteci Elizabeth Lutyens (doğ. 1906) gibi ileri müzik anlayışını benimseyen müzikçilerden sonra, tüm İngiliz bestecileri içinde dünya genelinde ün yapan Benjamin Britten'dır (1913-1976).

Anlatımcı akımın (ekspressionizm) temsilcilerinden olan Britten, yazdığı 16 opera ile, konu ve müzik arasında uyum gözeten etkileyici yeni müzik anlayışıyla sivrilmiştir. Çağının öteki müzik yöntem ve tekniklerinden yararlanan Britten, bu özelliklerini sergileyen *Savaş Ağıtı* (War Requiem, 1961) adlı oratoryosuyla dönemin en başarılı yapıtlarından birini yazmıştır.

İSVEÇ

20. Yüzyılın ilk yarısında İsveç'in en önemli bestecilerinden olan Karl Birger Blohmdal (1916-1968), yeni müziği desteklemek ve geliştirmek amacıyla kurulan "Pazartesi Topluluğu"nun önderidir. Uzun süre ülkesinde tutunamayan ve anlaşılamayan Blohmdal, Bartok ve Hindemith etkileri taşıyan ilk yapıtlarından sonra çok-tonluluğa yönelik bir diziselcilik anlayışını benimsemiştir. *Aynalı Sofa* adlı oratoryosu, bu türde İsveç müziğinin en başarılı örneği kabul edilmektedir.

İTALYA

Üç yüz yıl boyunca genelde operayı önemseyen, bütün müzik çeşitlerinin içinde opera sanatını ölçüt olarak alan İtalyan müziği, senfonik müzik alanında 20. yüzyılın başlarına kadar pek varlık gösterememiştir. İtalyan müziğinin 20. yüzyıldaki ilk temsilcisi, izlenimci akımı benimseyen Ottorino Respighi'dir. Ayrıca İbdeb-rando Pizzeti (1880-1963), Gian Francesco Malipiero (1882-1974) ve Alfredo Casella (1883-1947), İtalyan müziğinin yenileyicilerindendir. Bu öncülerden sonra gelen ilk kuşak içinde dizisel yöntemle yazan Luigi Dallapiccola (1904-1975), çağdaş müziği tanıtmak ve yerleştirmek yolunda büyük çaba göstermiştir. 1931'de Floransa'daki Cherubini Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olan Dallapiccola, Mussoli'nin faşizm döneminde rejimin baskıları altında yaşamış, *Hapisane Şar-kıları* (1938-1941) ile ününü arttırmıştır. "İnsancıl ve özgür bir dünya" temel görü-şünden yola çıkan bestecinin başyapıtı *Tutsak* (İl prigioniero) adlı operadır. Öteki yapıtları arasında A. Saint Exupery'den konusunu aldığı *Gece Uçuşu* (opera, 1939), *Özgürlük Şarkıları* (Canti di Liberazione, koro ve orkestra için 1951-1955), konusunu Homeros'tan aldığı *Ulisse* (opera, 1959-1968) *Eyüb-Hiob* (bale müziği, 1950), geniş düşünsel birikimini yansıtan önemli yaratılardır.

GÜNEY KORE VE JAPONYA

Yüzyıllar boyunca geleneksel müziklerinin sürdürücüsü olan bu iki ülke, 20. yüzyılda Batı müziği alanında sergilediği atılımlarla sesini duyurabilmiştir. Güney Kore'li İsang Yun (doğ. 1917), 1954'de Seul Üniversitesi'ne profesör olarak atanmış, 1956'da Paris Konservatuvarı'nda ve daha sonra Berlin Konservatuvarı'nda öğrenim görmüştür. Ülkesine döndükten sonra Kuzey Kore adına casusluk yaptığı savıyla ölüme mahkum edilen Yun, tüm dünya bestecilerinin bu olayı kınaması sonucu idamdan kurtulmuş ve yaşamını Berlin'de sürdürmeye başlamıştır. Önce Webern sonrası dizisel yöntemi benimseyen besteci, daha sonra Uzakdoğu müziğinin özelliklerini taşıyan "yığın-ses" anlayışına yönelmiştir.

Japonya, 1868-1912 yılları arasındaki "Meiji dönemi" olarak adlandırılan dönemde, batı müziğini tanıma ve benimseme aşamasını tamamlamıştır. Batı tekniğiyle yazan ilk besteciler Kosaku Yamada (1886-1965), Kiyoşi Nabutoki'dir (1887-1965).

POLONYA

Polonya müziğinin Chopin'den sonra doruktaki ikinci bestecisi Karol Şmanovski'dir (Szymanowski yazılır, 1882-1937). Başlangıçta geç-romantizmden etkilenen Şmanovski, doğu gizemciliğine yönelerek Skriyabin ve Debussy armoni anlayışıyla ton-dışı müziğe yaklaşmış, Op. 61 *Keman Konçertosu* ise (1933), "Alban Berg ile birlikte döneminin en duygulu bestecileriden" biri olduğunu kanıtlamıştır.

20. Yüzyılın ilk yarısında yeni müziği benimseyen Polonya'lı besteciler arasında Ludomir Roziçki (1884-1953), Bodeslav Szabelski (1896-1979), Artur Malavski (1904-1957) Grazina Bacewicz (1913-1969) sayılabilir.

RUSYA VE SOVYETLER BİRLİĞİ DÖNEMİ

Rusya'da 1917 yılında gerçekleşen devrim öncesinde ve Sovyetler Birliği döneminde üstün yeteneğini kanıtlayan en önemli besteci Sergey Prokovyef'dir (1891-1953). Prokovyef on bir yaşında St. Petersburg Konservatuarı'na girmiş, Rimski - Korsakov ile kompozisyon, Anette Essipova ile piyano, Nikolai Çerepnin ile orkestra yönetmenliği çalışmıştır. 1912'de *1. Piyano Konçertosu*'nu besteleyen Prokovyef, 1914'de yazdığı orkestra için *İskit Süiti* ile Stravinski'nin Bahar Ayini'ne öykünmüş, bu yapıtındaki ileri ve özgün yazıyla ün kazanmıştır. 1918'de Fransa ve Amerika'da yapıtlarını tanıtmak amacıyla geziye çıkan besteci, 1920'de Paris'e gelerek Diyagilev'in bale topluluğu için en başarılı yapıtlarından biri olan *Soytarı* (Chout) adlı bale müziğini yazmıştır. Rusya dışında yaşadığı 1933 yılına kadar olan dönemde çok sayıda orkestra yapıtı besteleyen Prokovyef, 1933'de Sovyetler Birliği'ne yerleşmiş ve yaşamının sonuna değin yapıtlarını burada vermiştir.

Prokovyef, Yeni-klasikçi akım içinde yer alarak yapıtlarında Rus müziği renklerini şiirsel bir dille vermeye çalışmıştır. Başlıca yapıtları şöyle sıralanabilir: *Kumarbaz* (opera, Dostoyevski'nin romanından, 1916-1927), *Üç Portakala Aşk* (opera, Carlo Gozzi'nin güldürüsünden, 1921), *Alevli Melek* (opera 1928), *Yitik Oğul* (L'enfant prodigue, bale müziği, 1929) *Romeo ve Jüliet* (Shakespeare'den alınmış konu üzerine bale müziği, 1936), *Peter ve Kurt* (masalsı opera, "dünyanın bütün çocukları için" 1936), *Re Majör Klasik Senfoni* (1917) ve ayrıca altı senfoni, konçertolar, oda müzikleri ve ötekilerdir.

Daha genç kuşaktan piyanist ve besteci Dimitri Şostakoviç (1906-1975), bir "harika çocuk" olarak yetişmiş, müziğindeki yapısal bütünlük ve orkestralama ustalığı ile 20. yüzyılın başlıca senfoni bestecileri arasına girmiştir. 15 senfonisi içinde Op. 10 Fa minör *1. Senfoni* (1926); "Devrim Kutlaması için" Do majör *2. Senfoni* (1927); "Sosyalizm için" Do minör *5. Senfoni* (1937); Do majör "Leningrad" adlı *7. Senfoni* (1942) ünlüdür. Bestecinin Op. 35 "piyano, trompet ve yaylılar için" *Konçertosu* sıkça seslendirilen yapıtları arasındadır.

Sovyetler döneminin ünlü bestecileri arasında Aleksandr Çerepnin (1899-1977, ABD'ye yerleşti) Aram Haçaduryan (1903-1978) ve Dimitri Kabalevski (doğ. 1904) vardır.

1953 Yılına değin Sovyetler Birliği'nde yeni müzik akımlarına izin verilmemiş, yüzyılın ilk yarısında bestecilerin şu ilkelere uyması istenmiştir: Her çeşit deneysel müzikten kaçınmak; Ton-dışı, ya da dizonanslara yönelik müzik yazmamak; melodik çizgiye önem vermek ve melodilerin bellekte tutulabilir olmasını gözetmek; sahne yapıtlarında Sovyet yaşamını vurgulamak; ses müziği yapıtlarına (koro ya da şarkı) ağırlık tanımak.

1950'DEN SONRA YENİ MÜZIK

20. Yüzyılın ikinci yarısında yeni müziğin gelişen boyutları değişik bir görünüm sergiler. 1980'li yıllardan sonra "ulusal renkler" yeniden gündeme getirilmesine karşın, stil çoğulculuğu aynı hızda gelişerek çeşitli akımlarda, "okul"larda ve kişisel öncü yaklaşımlarda kendini göstermiştir.

1950 Yılı dolayında genel eğilimlerin belirlediği görünüm şöyleydi:

- Nazi rejiminin ve 2. Dünya Savaşının politik ve moral yıkımını geride bırakarak müziğe yeni ve ilerici bir noktadan başlamak.

- Dinleyicinin kafasında canlandırdığı "müzik yapıtı" kavramını estetik açıdan geliştirmek ve böylece yeni atılımlara yaşam vermek.

- Yeni-klasikçi akıma stil olarak son vermek ve "dizisel" yazıyı geliştirmek.

- Teknik olanaklardan yararlanarak elektronik müziği geliştirmek ve böylece yeni bir "tını dünyası" yaratmak.

Bu dönemin ilginç bir özelliği de, savaş sırasında yurdunu terketmiş olan bestecilerin yeniden ülkelerine dönerek, bıraktıkları yerden müziği geliştirmek istemeleridir.

Yeni kuşaklar ise, müzik dinleyicisi kitleler kendilerini anlayışla karşılamasa da, seçtikleri doğrultuda gelişimi ısrarla sürdürmüşlerdir. Bu olgu, yeni müzik çevrelerinin kitlelerden uzaklaşmasını getirmiştir. Bundan da önemlisi, ayrı bir "yeni müzik çevresi" oluşmuş, bu çevre, kendine özgü "yeni müzik etkinlikleri" düzenlemeye başlamıştır: Festivaller, seminerler, yaz kursları vb.

Bu etkinlikler arasında önemli yeri olan bazıları şöyle sıralanabilir: Yeni Müzik İçin Uluslararası Dernek (IGNM: Internationale Gesellschaft für Neue Musik, ve bu kurumun düzenlediği festivaller); Darmstadt Tatil Kursları (1946'dan beri); Donaueschingen Yeni Müzik Devinimi (1950'den sonra yeniden); Domaine musical (Paris'te 1954-1973 arası); Varşova Sonbahar Günleri (1956'dan sonra); Royan Festivali (1967); Rencontres Internationale (Fransa'nın Metz kentinde 1972).

Yeni müzik deviniminin sınırlı çevreye seslenmesi sonucunda, olağan konser yaşamında yeni yapıtların seslendirilmesi olgusunun da sınırlı kaldığı söylenebilir.

Bu dönemde, yeni arayışlar ve yeni müzik teknikleri çok yönlü biçimde özgün adlarla anılmışlardır. Bunların bir kısmı akım ya da eğilim, bir kısmı da kullanılan tekniklerden kaynaklanan adlardır:

Somut müzik (Mosique concrete); "Alıntı, yapıştırma tekniği"; dizisel müzik (12 ses tekniğinin 1950 sonrası gelişimi); Aleotorik (raslantısal müzik); "Angaje müzik"; elektronik müzik; "Computer müzik"; Geç-dizisel müzik; minimal müzik; Yeni - yalıncılık vb...

Çeşitli ülkelerden besteciler, bu eğilim (akım) ya da teknikleri, yarattıkları özgün dille sergilemişlerdir. Dolayısıyla 1950 sonrası yeni müziğin özelliklerini, bu ülkelerdeki bestecilerin yaratıcı dili açısından izlemekte yarar vardır:

ABD

Bu ülkenin Avrupa müziğiyle bütünleşmesi ve gerçek anlamda kendi müziksel yaşamını kurabilmesi, 20. yüzyılla birlikte başlar. Mesleki ve amatör müzik kurumlarının artması ve yaygınlaşması sonucunda, ABD'nin müzik yaşamı Avrupa ülkelerinden aşağı kalmayacak bir düzeye gelmiştir. Julliard Müzik Okulu (New York), Boston Senfoni, Chicago Senfoni, New York Filarmoni ve Metropolitan Operası gibi kurumlar, Avrupalı müzikçileri özendiren müzik odaklarıdır.

Charles Ives sonrası ABD'nin yeni müzik ortamında yetişen başlıca bestecilerin ilki John Cage'dir (1912-1992). Henry Cowells gibi bir öncünün öğrencisi olan ve Schönberg ile de çalışan Cage'in tını araştırmaları kapsamında, piyanonun telleri arasına kâğıt, lastik mandal, vida gibi parçalar yerleştirip "sürpriz sesler" sağlaması vardır. Böylece besteci "rastlantısal müzik" akımının kapısını açmıştır. Cage'in bir özelliği de yetersiz bulduğu geleneksel müzik yazısının (notasyonun) yerine "grafik yazı"yı (grafik notayı) getirmesidir.

Aşırı uçtaki deneysel çalışmalar gibi gözüken grafik notasyon, aslında yeni müzikteki değişimin işaretlenebilmesi zorunluluğundan doğmuştur:

"Geleneksel müzik yazası, yapıt içindeki ses ve sus sürelerini ancak belirli tartım kalıpları içinde ifade edebilmekte, bu nedenle de belirli ölçüler içine alınamayan kolay bir ezgiyi bile (örneğin müziğimizdeki uzunhava'lar) tam olarak saptayamamaktadır."(47) Bu yetersizliğe yeni müziğin örgü, biçim, tını, seslendirme ve yönetme tekniklerindeki açıklamalar da eklenince, geleneksel işaretlerle yazısal anlatım olanağı kalmamaktadır. "Grafik yazı" bu gereksinimden doğmuş resimsel işaretler bütünüdür. Ayrıca, çalgıcının yorumlama özgürlüğü sınırlarını genişletmiştir.

Cage kuşağından sonra, Morton Feldman (doğ. 1926), Lukas Foss (doğ. 1922), George Crumb (doğ..1929) ve Philip Glass (doğ.1937) gibi besteciler, öncü kavrayışı temsil ederler.

George Crumb, tekseslilige yakınlaşan bir yalınlığı denemiş, tını ve ritmlerin değişimlerinden yararlanarak müziksel derinliğe ulaşmaya yönelmiştir. 1974'de yazdığı *Bir Yaz Gecesi Akşamı İçin Müzik,* yalın bir anlatımcılığı sergiler.

Juilliard Okulu'nu bitiren ve Ravi Şankar ile çalışmalar yapan Philip Glass, *Einstein Plajda* (1976), Gandi'yi anlatan *Satyagraha* (1979) adlı operalarıyla New York'daki ünlü Metropolitan operaevi seyircilerini sürprizler taşıyan minimalist müziğiyle etkilemiştir.

ALMANYA

Gerileme yıllarını gidermek amacıyla savaştan sonra çalışmalara başlayan birçok Alman besteci, Paris Konservatuvarı'ndaki yeni müzik derslerini izlemiştir.

"Alıntı ve yapıştırma" tekniğini kendine özge bir stille kullanan Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), Paris Konservatuvarı'nda Leibowitz ile bestecilik çalışmış bir felsefecidir. Başyapıtı *Askerler* (Die Soldaten 1958-1964) adlı operadır. Bu yapıtta müzik, multimedyal teknikler desteğinde (projeksiyon vb. gibi görüntülerle) sunulmaktadır.

1926 Doğumlu Hans Werner Henze, öğrenimini savaştan sonra Paris'te Leibowitz'in yanında gerçekleştirmiştir. 1968 Öğrenci hareketini destekleyen Henze, siyasal görüşlerini yapıtlarına yansıtmıştır. Che Guevara'ya ağıt olarak bestelediği *Medusa'nın Salı* adlı oratoryosunun (1968) uyandırdığı tepkiler üzerine, bu kez *Domuzlar Üzerine Deneme* (Versuch über Schweine, 1969) adlı yapıtını yazmıştır.

(47) A. Say, a.g.y. Adnan Atalay'ın yazdığı "Müzik Yazıları" maddesi, cilt 3, sayfa 943.

1927 Doğumlu Wilhelm Killmayer, Carl Orf'un öğrencisidir. "Neredeyse çıplak bir tekseslilik ve tartısal ezgiselliği amaçlayan küğünün oluşumunda öğretmeni Orff'un büyük etkisi yadsınamaz".(48) Senfonik şiir başlığı altında topladığı yapıtları, ABD'de Crumb'un yalın stiline benzeyen "etkileyici ve düşündürücü" örneklerdir.

1928 Doğumlu Karlheinz Stockhausen, "elektronik müzik"in önde gelen temsilcisidir. Paris'te Messiaen ve Schaeeffer ile kompozisyon çalışmış, 1953'de Almanya'nın Köln kentinde elektronik stüdyoyu kurmuştur. Stockhausen'ın yeni konser biçimleri kapsamındaki buluşları, evlerde, müzelerde vb. çeşitli mekânlarda müzik yapılmasını öngörür. İki ciltlik *Çalgısal ve Elektronik Müzik* adlı kitabıyla bu alandaki araştırmalarını açıklamıştır.

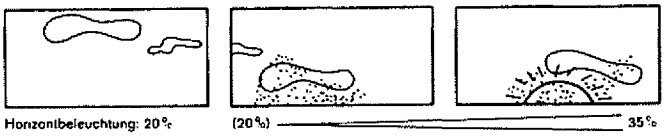
1965-1966 Yıllarında elekronik müziğin bir müziksel yönteme bağlanması için çalışmış olan Stockhausen, 1970'den sonra "evrende maddenin özü"nü ifadelendirmeye yönelmiştir. 1977'de bestelemeye başladığı yapıtlar toplamı *Işık* henüz tamamlanmamıştır (1997). Fransa'daki Le Monde gazetesinde yayınlanan bir yazısında şöyle demektedir: "Işık, ölümden sonra da ulaşılması zorunlu olan bir amaçtır; maddenin özü (cevher), evrenin tanrısal varoluşudur."(49)

Almanya'nın önde gelen bestecilerinden Aribert Reimann (doğ. 1936), Shakespeare'in *Kral Lear* oyunundan uyarladığı operasıyla ve bestelediği lied'lerle 1990'lı yıllarda adından en çok söz açılan Alman bestecilerden biri olmuştur.

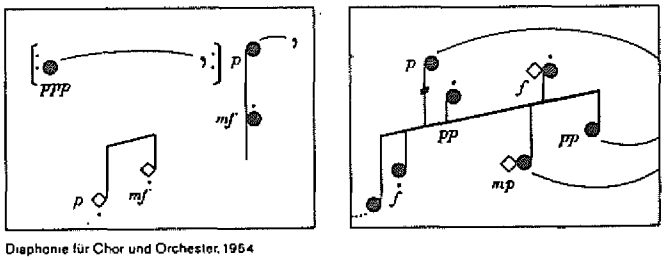
ARJANTİN

1931 Doğumlu Arjantin'li besteci Mauricio Kagel, "müziksel tiyatro" adı verilen teknikle çalışmaktadır: *Gök Mekaniği* adlı yapıtında "düşündüğü tüm kompozisyonu 1'den 22'ye kadar numaraladığı 22 ayrı resim grubuyla göstermiş ve güneş, ay, yıldızlar, rüzgâr, bulutlar, yağmur, ateş, gökgürültüsü gibi betimlemeleri içeren her bir resmin seslendirme süresini de ilgili resimlerin üzerine dakika ve saniye olarak yazmıştır."(50)

Kagel'in "müziksel tiyatrosu", notaları karşılayan bu resimlerle ifade edilmektedir:(51)



Die Himmelsmechanik. Komposition mit Bühnenbildern. 1965



Diaphonie für Chor und Orchester. 1964

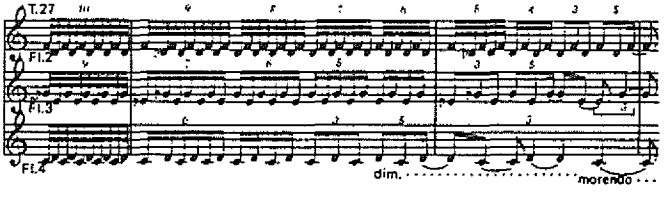
M. Kagel. Musikalisches Theater

(48) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 349.
(49) Le Monde 1984, dtv-Atlas'ın alıntısı: Cilt 2, sayfa 555.
(50) A. Say, a.g.y.; Adnan Atalay'ın yazdığı "Müzik Yazıları" maddesi, cilt 3, sayfa 944.
(51) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 556.

"İçerdeki işaretler ve yöntemler (nota, grafik, resim vb.) ne kadar farklı olursa olsun, bütün bu yazıların ortak özelliği (ki geleneksel bir özelliktir), bir *saptama* ve *seslendirme* aracı olmalarıdır: Bestecinin tasarımındaki müziği kağıt üzerine aktarmak ve kağıt üzerindeki saptamanın başkaları tarafından seslendirilebilmesini sağlamak amacıyla kullanılırlar. Buna göre, bestecinin tasarımındaki müziğin dinleyiciye ulaşabilmesi için, önce kağıt üzerinde saptanması, fakat daha sonra da mutlaka *seslendirilmesi* gerekmektedir. Oysa elektronik müzik yazısında bu geleneksel amaç değişmiştir: Daha çok *planlama* ve *saptama* amacıyla kullanılan bu yazının seslendirilmesi söz konusu değildir. Çünkü elektronik müzikler, elektronik araç ve gereçlerden yararlanılarak ses şeritleri üzerinde gerçekleştirilmekte ve dinleyiciye ulaştırılması da (ses şeridi üzerinde dinlenmeye hazır duruma getirilmiş olan yapıtın) yeni şeritlere ya da compact disc'lere aktarılıp çoğaltılması yoluyla sağlanmaktadır. Bununla birlikte, elektronik ses gerecini doğadan alınma seslerden yararlanarak oluşturulan Somut Müzik (musique concrète), ya da doğal seslerle (buna insan ve çalgı sesleri de dahil) elektronik sesleri bir arada kullanan bestecilerin yapıtlarında *seslendirmeye yönelik* yazı türlerinin kullanıldığı da olmaktadır."(52)

AVUSTURYA

Macar asıllı besteci György Ligeti (doğ. 1923, Macaristan), Budapeşte Konservatuvarını bitirdikten sonra bu kurumda öğretim üyeliği yapmış, 1956'da Viyana'ya yerleşerek Avusturya uyruğuna geçmiştir. Bartok'tan sonra Macar'ların yetiştirdiği en önemli besteci kabul edilir. Köln elektronik stüdyosunda Stockhausen ile çalışan Ligeti, 1961'de bestelediği *Atmosferler* (Atmospheres) adlı orkestra yapıtıyla (ve bu dönemde yazdığı öteki yapıtlarıyla) tınısal süreç bilincine yönelik "şiirsel, yapısal ve renkli" bir kompozisyon anlayışına öncülük etmiştir. Tını renkleri düzlemlerini açık biçimde sergileyen Atmosferler'den bir kesit şöyledir:(53)



"*Atmosferler*'de olsun, *Volumina*'da olsun, uzayan seslerin yığınlarının azalıp çoğalması, ya da her bir sessel çizginin çok küçük aralıklar içinde ağır oynaşmalarıyla devinim ve polifoni sağlanmaktayken, 1965'de yazdığı *Viyolonsel Konçertosu*'nun son bölümünde devingen oylum anlayışı ağır basmıştır."(54)

Avusturya'lı yeni müzik bestecileri arasında önde gelen adlar şunlardır: Friedrich Cerha (doğ. 1926), Hans Stadlmair (doğ. 1929), Erich Urbanner (doğ, 1936), Klaus Ager (doğ. 1946), Georg Mittermayr (doğ. 1950).

FRANSA

20. Yüzyılda Fransa'nın önde gelen bestecilerinden biri Olivier Messiaen'dir (1908-1992). 1942'de Paris Konservatuvarı'na kompozisyon profesörü olarak atanmış ve Boulez, Stockhausen, Xenakis gibi bestecileri yetiştirmiştir. Debussy-

(52) A. Say a.g.y.; Adnan Atalay'ın yazdığı "Müzik Yazıları" maddesi, cilt 3, sayfa 945.
(53) dtv-Atlas zur Musik cilt 2, sayfa 550.
(54) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 353.

Ravel geleneğini geliştirmeyi amaçlayan Messiaen, güçlü renkler yansıtan yapıtlarıyla derin mistisizmini ve katolik inancını sergilemiş, "sonradan doğa seslerini, hele özellikle ilgilendiği kuş seslerini kesinlikle notalama çabasının ürünü olan ritm ve tını bağdaşımlarıyla yazılı müziğin sınırlarını genişletmiştir."(55) 1957'de yazdığı *Tarlakuşunun Şarkısı* bunun örneklerindendir:(56)



Gesang der Feldlerche, gehört und notiert am 15.4.1957

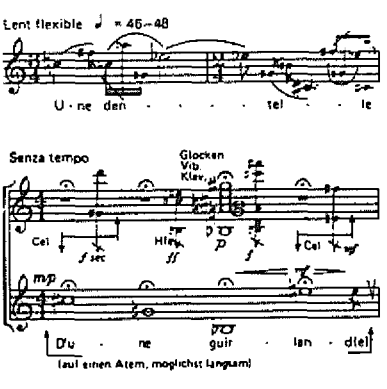
Fransa'da elektronik müziğin öncüsü 1910 doğumlu Pierre Schaeffer'dir. Savaştan hemen sonra 1948 yılında Fransız Radyosu Deneme Stüdyosunda Pierre Henriy ile bu alanda çalışmalara başlayan Schaeffer, bütün seslerin elektronik aygıtlardan sağlanan, yine bu aygıtlar aracılığıyla değişime uğratılması yoluyla elde ettiği sesleri kullanarak besteler yapıyordu. Teknoloji geliştikçe, sadece elektronik aygıt sesleriyle yetinilmemiş, geleneksel çalgıların sesleri de değiştirilebilmiştir.

Messiaen kuşağından sonra 20. yüzyılda Fransa'nın önde gelen bestecisi Pierre Boulez'dir (doğ.1925). Fransa'daki bestecilik çalışmaları, gereken yankıyı uyandırmayınca, aynı zamanda çok iyi bir orkestra şefi olan Boulez, uzun yıllar ülkesinin dışında orkestra yönetmenliği yapmış, New York Filarmoni'nin de şefi olduktan sonra (1971-1977) ülkesinde büyük ün kazanmıştır.

Webern sonrası diziselliği geliştirmeye yönelik bir müzik anlayışını sürdüren Boulez, 1975'de Fransa'da akustik bilimi ile müziğin gelişimini araştıran IRCAM adlı kuruluşu (İnstitut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique) yönetmiştir.

Boulez, "Burjuva operası ve konser yaşamına reform getirmek amacıyla *Domaine musical* adlı düzenli konser dizisinin 1954-1973 yılları arasında Paris'te gerçekleşmesini sağlamıştır." (57)

1957-1962 Yılları arasında şair Mallarmè üzerine yazdığı "soprano ve orkestra için" *Pli selon pli. Mallermè'nin Portresi* adlı yapıtında ölçüler yer almaz:(58)



(55) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 159.
(56) dtv-Atlas zur musik, cilt 2, sayfa 546.
(57) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 553.
(58) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 552.

Fransız uyruğuna geçen Yunan asıllı besteci Yannis Xenakis (doğ. 1922), Paris'te Honneger, Milhaud ve Messiaen'den dersler almış, müziğin "İhtimaller hesabına göre kurulabileceği" iddiasından yola çıkarak tını değişimi ve ses yığınlaşmasına (ses galaksilerine) yönelmiştir.

Daha sonraki kuşaktan Fransız bestecileri şunlardır: Jean Barraque (doğ. 1932), Gilbert Amy (doğ. 1936), Jean - Claude Eloy (1938), Rene Koering (1940), Hugues Dufourt (1943).

İSVEÇ

20. Yüzyılda İsveç'in en büyük bestecisi olarak ün kazanan Karl Birger Blohmdal'ın (1916-1968) ardılları olan besteciler, ileri bir "İsveç Okulu" kurmayı başarmışlardır. Blohmdal'ın kurduğu "Pazartesi Grubu"nun üyelerinden olan Sven Erik Back (doğ.1919) ve İngvar Lidholm (doğ. 1921), Bolmdahl gibi özgün bir dil yaratamamışlar, ancak daha sonra gelen ve önderliğini Lars Erik Larsson'un yaptığı kuşak, 1950'li yıllardan sonra yenilikçi hareketi sürdürmüşlerdir. Bu besteci grubundan bağımsız olarak çalışan Ake Hermanson (doğ. 1923), tanımlanması zor bir özgün müzik dili kullanmıştır. Kendi anlayışına göre ezgiselliği elden kaçırmayan Hermanson, müziğini giderek yığınsallaştırmıştır.

1928 Doğumlu Bengt Hambreus, yığınsal müzik tekniğini kullanan araştırmacı bir bestecidir. "Arne Mellnas (doğ. 1933) raslantı müziğinin İsveç'teki temsilcisidir. Lars - Johan Werle (doğ. 1926) ilerici bir opera bağdarı olarak tanınmaktadır. Bo Nilson (doğ. 1937), Laponya'nın ıssızlığında kendi kendini yetiştirmiş bir bağdardır. Webern sonrası, noktacı, dizisel çalışma gösteren yapıtlarıyla 'dahi çocuk' olarak çok genç yaşta dikkatleri üzerine çekmiştir. Daniel Börtz (doğ. 1943), biçimselliği önemseyen bir senfonicidir. Andres Eliasson ise (doğ. 1947), içe dönük, gizemli bir duygunlukla yazmaktadır."(59)

İTALYA

Luigi Dallapiccola'nın 20. yüzyıl İtalyan müzik evrimine katkıları, yeni müzik hareketinde bir "İtalyan Okulu"nun doğmasını getirmiştir. "Görülüyor ki, İtalya artık egemenliğini opera alanında sürdüren bir ülke olmaktan çıkmıştır. Rossini'lerin, Verdi'lerin, Puccini'lerin çağı sona ermiştir."(60)

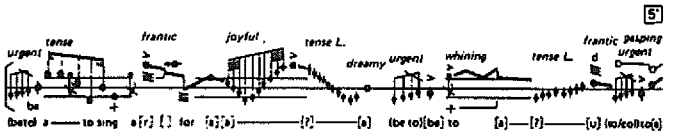
İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yapıtlar veren yeni kuşağın başlıca temsilcileri Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1924-1990), Luciano Berio (doğ. 1925), Sylvano Busotti (doğ. 1931) ve Niccolo Castiglioni'dir (doğ. 1932).

Bruno Maderna, kuşağının öteki bestecileri gibi dizisel yöntemi kullanmış ve aynı zamanda üstün bir orkestra şefi olarak ün yapmıştır.

Luigi Nono, 1950'de Darmstad'daki "Yeni-müzik" odağının ilkelerini benimsemiş, dizisel ve elektronik çalışmalara yönelmiştir. Müziği karamsardır ve genelde acıları dile getirir. Toplumsal ve siyasal olgulara eğilen Nono, *Hoşgörüsüzlük* (Intolleranza, 1961) ve *Aydınlanmış Fabrika* (La fabbrica illuminata, 1964) adlı değişik yöntemler kullandığı iki operası ve Hölderlin'in şiirleri üzerine yazdığı yaylılar dörtlüsü için *An Diotima* (1980) gibi yapıtlarla 20. yüzyılın ikinci yarısında müzik dünyasının önemli bestecileri arasında girmiştir.

(59) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 372.
(60) İlhan Mimaroğlu, a.g.y. sayfa 176.

Luciano Berio, İtalyan radyo-televizyonu RAI'nin "Studio di Fonologia Musicale" adlı Milano'daki stüdyosunu yönetmiş, fantazi dolu deneysel yapıtlarıyla kendini tanıtmıştır. Çok sevdiği eşi, opera sanatçısı Cathy Berberian'a (ölümü 1982) adadığı *Sequenza III* (Cathy'nin seslendirmesi amacıyla bestelenmiştir), çeşitli ülkelerin halk şarkılarından oluşmuştur. Bu şarkıların arasında bir Azeri ezgisinin de bulunduğu yapıtın eşlik partileri (flüt, klarinet, viyola, viyolonsel, arp ve vurma çalgılar), ileri bir uyum anlayışını sergiler.(61)



C L.Berio, Sequenza III für Frauenstimme, 1965. Ausschnitt Blatt 2

Sylvano Bussotti, Floransa Konservatuvarı'nda keman, Paris'te resim öğrenimi yapmıştır. Şair Alfred de Muset'nin oyunu üzerine yazılmış *Lorenzaccio-Senfoni* (1968-1972) ve bale müziği *Kristal Dağ* (Bergkristall, 1974), Bussotti'nin "konulu müzik" anlayışını örnekler.

Niccolo Castiglioni, Milano Konservatuvarı'nı bitirdikten sonra, Darmstadt kurslarına katılmış, Webern sonrası dizi anlayışıyla ilk yapıtlarını vermiştir. Yüzyılın ikinci yarısı bestecileri içinde "en yeniyi ozansı bir dille uyuşturmasını olağanüstü bir seçkinlikle gerçekleştirebilmiş olan Castiglioni, Berio gibi, yarının kapısını daha şimdiden aralayabilmiş olanlardan birisi durumundadır."(62)

JAPONYA

Geleneksel müziğin yanı sıra, Avrupa müziğinin benimsenmeye başlaması, 19. yüzyıl Japonya'sında büyük ölçüde gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, bu ülkede yeni müzik tekniklerini kullanan besteciler kuşağı yetişmiştir. Toru Takemitsu (doğ. 1930) ile Toşiro Mayuzumi (doğ.1929), bu yenilikçi sanatçıların önde gelenleridir ve ikisi de uluslararası üne kavuşmuştur. Bunları izleyen öteki Japon bestecileri Toşi İçiyanagi (doğ. 1933), Teruyuki Noda (doğ. 1940), Haruna Miyake (doğ 1942), Şinisiro İkebe (doğ. 1943) olarak sayılabilir.

POLONYA

Savaştan sonra müzik alanında olağanüstü bir evrim gerçekleştiren Polonya'lı besteciler, İtalya'da olduğu gibi ileri bir "Polonya Okulu"nu temsil ederler.

Başlangıçta ulusalcı ve yeni -klasikçi bir eğilimi benimseyen Witold Lutoslavski (doğ. 1913), "iki piyano için" *Paganini'nin Teması Üzerine Çeşitlemeler* (1941) gibi yapıtlarıyla yeteneğini göstermiş, daha sonra özellikle 1960'lı yıllarda yeni müzik tekniklerinin olanaklarını buluşçuluğuyla zenginleştirmiştir. "Olağanüstü bir orkestralama ile birbiri içinden gelişen canlı parçaların sürükleyici serüvenini taşıyan *Orkestra İçin Kitap* (1968), bir güç çekirdeğinin patlaması gibi; en aza indirilmiş konusal tohumların şahane serpilişini öyküleyen çarpıcı *Viyolonsel Konçertosu* (1969), sıradan bir Polonya'lı bağdar görünümündeyken, çağımızın en büyük, en önemli bağdarlarından birisi katına yükselebilmiş Polonya'lı ustanın, kesinkes anılması gereken öteki yapıtları bulunmaktadır."(63)

(61) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 550.
(62) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 378.
(63) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 372.

Kazimierz Serocki (1922-1981), önceleri genişletilmiş dizi anlayışına yakınlık duymuş, "Varşova Öncü Müzik Topluluğu" için yazdığı *Swinging Music* (1970) ile uluslararası düzeyde bir besteci olduğunu kanıtlamıştır.

Polonya okulu'nun en önemli bestecilerinden sayılan Kriztof Pendereçki (doğ. 1933), Varşova Sonbaharı yeni müzik festivalinde seslendirilen, tınısal renkleri ön plana aldığı yapıtlarıyla sivrilmiştir. 1961'de bestelediği "52 yaylı çalgı için" *Hiroşima Kurbanlarına Ağıt* bir başyapıttır. Bu müziğinde besteci, 1945 yılında Hiroşima kentine atılan atım bombasının yürekler acısı sonuçlarını insanlık vicdanında sorgulamıştır. 1967'de yazdığı *Ausschwitz* oratoryosu, (toplama kampındaki insanları konu olarak alır) ve 1966'da Münster Katedrali'nde ilk seslendirmesi gerçekleştirilen "solocular, koro ve orkestra için" *Lukas passion* gibi bütün dünyada yankılar uyandıran yapıtlardan sonra, 1968'de bestelediği "Viyolonsel ve Orkestra için" *Capriccio,* gelenekle deneyselciliğin uyumunu araştırır. Bu yapıttan viyolonsel solo partisinden bir kesit şöyledir: (64)



Capriccio per Siegfried Palm, 1968.Vc. solo. Ausschnitt

K. Penderecki, Experiment und Tradition

Pendereçki'nin daha sonraki başlıca yapıtları arasında *Loudon'un Şeytanı* (opera, 1969), *Paradise Lost* (opera 1978) ve 1984'de tamamladığı *Polonya Ağıtı* (Polnisches Requiem, 1984) vardır.

RUSYA

Rejim kısıtlamalarının kalkmasından sonra, 1960 yılından başlayarak Rusya'da besteciler yeni müzik akımlarına ayak uydurmuşlardır. Bu bestecilerin çoğunluğu 1930 yılı sonrasında doğmuştur.

Matematik öğrenimi yapmış olan Edison Denisov (doğ. 1929), geniş kültürel kavrayışıyla kısa sürede Avrupa'nın yeni müzik tekniklerini öğrenmiş, Luigi Nono ve Pierre Boulez eğiliminde yapıtlar vermiştir. Çevresine topladığı genç müzikçilerle Rusya'da önemli bir odağın önderi durumuna gelen Denisov'un 1960'lı yıllarda yazdığı başlıca yapıtları arasında "yaylı çalgılar ve klavsen için" *Crescendo ve Diminuendo,* "13 solo ses için" *Sonbahar* (1968), "flüt, iki piyano ve vurma çalgılar için" *Siluetler* vardır.

1934 doğumlu Alfred Şnitke 1963'de bestelediği keman-piyano sonatında, geleneksel form anlayışını tümüyle bozmadan dizisel yönteme yakınlık göstermiştir.

1932 doğumlu Rodion Şçedrin, önceleri geleneksel müzikler yazmış, 1960'dan sonra yeni-klasikçi, caz öğelerine özenen, romantik anlayıştan kurtulamayan, ancak "yenilikçi" görünmeye çalışan karma bir anlayışa saplanmıştır. 1967'de Küba bale topluluğu için bestelediği *Carmen Süiti,* yaygınlık kazanmasına karşın, bestecinin "ezgi tutkunluğunu" sergiler.

Azerbaycan'lı Arif Melikov (doğ. 1933), "25 yaşındayken yazdığı Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* oyununun konusuna dayanan *Sevi Öyküsü* balesinin

(64) dtv-Atlas zur Musik, cilt 2, sayfa 558.

1961'de Leningrad'da sahnelenmesiyle ünlenmiştir. Bu balede çok ileri anlayışta bir müziğin sergilendiğinden söz edilemezse de, temelde bağlı kaldığı yerelci-dengeser (tonal) anlayışın ilgi çekici parlak bir orkestralama ile birlikte, müziğin yer yer çiftdengeserliğe (bitonaliteye) kaymasına, üstelik ezgisel yönelişin belirli hiç bir halk ezgisine dayanmamasına karşın, makamsal yerelliğe bağlı kalınmaksızın da yerellik havası verebileceğinin örneği olması bakımından ilgiye değer olduğu söylenebilir." (65)

1931 doğumlu Türkmen besteci Veli Muhadov, güçlü orkestralamasından kaynaklanan orkestra yapıtları, opera ve koro parçalarıyla ülkesinde haklı bir ün kazanmış, 1993'de Türkiye'ye gelerek Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde "Eğitim Müziği Besteciliği" dersleri vermiştir.

TEKNOLOJİK GELİŞME VE MÜZİK

19. Yüzyılın sonlarından başlayarak özellikle 20. yüzyılda sıçramalı bir gelişim gösteren teknoloji, her şeyden önce müziğin yaygın biçimde dinlenebilmesini sağlamış, besteci ile müzik dinleyicisi arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmıştır. Yeni teknolojinin sunduğu aygıtlar sayesinde müzik, tarihte daha önce yaşanmamış bir yayılma gücü kazanmıştır.

Modern teknolojinin iletişim araçlarına kazandırdığı boyutların önemini daha açık görebilmek için, müziğin yayılması açısından insanlığın ne gibi basamakları tırmandığını hatırlamakta yarar vardır:

1. Müzik yazısının (notanın) icat edilmediği çağlar: Bu dönemlerde besteciyle seslen-dirici'ler aynı kişi ya da kişilerdi. Seslendirilen müzik, tıpatıp yinelenemezdi ve müziksel gelenekler sağlıklı değildi.

2. Müzik yazısının (notasyonun) kullanımı: Bu dönemde besteci, seslendiriciden ayrılmıştır. Müzik yapıtları sınırlı sayıda yayılabilmiş ve saklanabilmiştir.

3. Nota basımı: Yapıtların tanınması ve yaygınlaşması olanağı artmış, birden fazla sayıda notanın saklanabilmesi sağlanmıştır.

4. Ses kaydının yapılabildiği dönem: Gramofonun icadı ve daha sonraki teknolojik gelişmeler, müziğin yayılma gücünü olağanüstü oranda arttırmıştır.

Elektronik ve bilgisayar teknolojisinin her geçen gün inanılmaz biçimde, düşlerin bile erişemiyeceği bir hızla gelişedurmasının müziğe getirdiği yararları günümüzde yaşamaktayız. 21. Yüzyıl ve onu kovalayacak yeni yüzyıllar, müziğin ateşini daha da canlandıracak, insanoğlunun müzik sevgisini ve müziksel etkinliğini evrensel yüceliğiyle yoğunlaştıracaktır.

(65) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 391.

XXVII. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ
(1826 - 1994)

TARİH

1826 Mehterhane'nin kaldırılması.
1828 Muzıka-i Humayun'un başına Donizetti'nin getirilmesi.
1829 Muzıka-i Humayun'un verdiği ilk konser
1840 Sarayda yaylı çalgı toplulukları.
1847 Liszt'in İstanbul'a gelişi.
1848 Vieuxtemps'in Muzıka-i Humayun'daki incelemeleri.
1856 Donizetti'nin ölümü.
1868 İlk Türk operası *Arsas*'ın sahnelenişi.
1882 Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı.
1912 İzmir'de İttihat ve Terakki Numune Mektebi.
1917 Darülelhan'ın kuruluşu.
1924 Musiki Muallim Mektebi'nin açılışı.
1931 Cemal Reşit Rey'in *Enstantaneler*'i.
1934 Atatürk'ün TBMM'de müzik üzerine konuşması.
1936 Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşu.
1937 Gazi Eğitim'de "Müzik Bölümü"
1942 Akses'in *Ankara Kalesi* senfonik şiiri.
1943 Alnar'ın *Viyolonsel Konçertosu.*
1946 Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu.*
1953 Kodallı'nın *Atatürk Oratoryosu*'nun ilk seslendirilişi.
1955 Usmanbaş'ın ilk kompozisyon ödülü: Fromm.
1958 Saygun'un 2. *Yaylı Dörtlü*'sü.
1960 Bülent Arel'in *No 1. Stereo-elektronik müziği.*
1964 Tüzün'ün *Çeşmebaşı* bale süiti.
1965 Sun'un orkestra için *Yurt Renkleri.*
1966 Erkin'in *Konçertant Senfoni*'si.
1971 Bülent Tarcan'ın *Keman Konçertosu.*
1972 Mimaroğlu'nun Guggenheim ödülünü alması.
1973 Ali Doğan Sinangil'in *Mevlana Oratoryosu.*
1982 C.M. Altar'ın 4 ciltlik *Opera Tarihi.*
1984 Kemal Sünder'in *Timpani Konçertosu.*
1991 Sıdıka Özdil'in *Global Mass*'ı.
1994 Cengiz Tanç'ın *Viyolonsel Konçertosu.*

MUZIKA-İ HUMAYUN

Türkiye tarih boyunca geleneksel müzik çeşitlerini barındırmış olan bir ülkedir. Çoksesli müzik Türk toplumuna 1826'da girmiş ve geleneksel müziklerin yanı sıra gelişimini sürdürmüştür.

Bütün ülkelerde olduğu gibi, geleneksel müzikler dinsel ve din-dışı olarak ikiye ayrılır. Dinsel müziklerimiz, *Cami Müziği* ve *Tasavvuf Müziği*'dir.

Geleneksel müziklerimiz Halk Müziği, Sanat Müziği ve Askeri Müzik alanlarında yaygınlık kazanmıştır.

Sultan III. Selim (1761-1808) ve Sultan II. Mahmut'un (1784-1839) başlattığı reformlar dönemine kadar, Osmanlı Devleti tarihinde çoksesli müzik yer almamıştır; ancak, çoksesli müziğe ilişkin iki ilginç olay, hemen bütün kaynaklarda vurgulanmaktadır:

Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in (1900-1961) en değerli kitaplarından biri olan *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*'nde, Fransa Kralı I. François'nın 1543 yılında bir çalgı topluluğunu Kanuni Sultan Süleyman'a konserler vermek üzere gönderdiği, 1599'da ise İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in Osmanlı Hükümdarı Sultan III. Murat'a bir org armağan ettiği belirtilir. (1)

19. Yüzyıla kadar Türk müzik tarihinde yer alan müzik yazıları (notasyon), özgün buluşlardır: *Ebced* yazıları başta olmak üzere *Ali Ufki yazısı, Kantemiroğlu yazısı* gibi müzik yazıları genellikle belirli kişilerin el yazması yapıtlarında kullanılmış ve dönemlerinin bestecileri, seslendiricileri vb. arasında ilgi görmemiştir. "Dolayısıyla *ulusal* olmaktan çok, kişisel nitelik taşıyan bu yazıları, *Türk müziği yazıları* yerine, *Türk müziğinde kullanılmış yazılar* olarak adlandırmak belki daha doğru olur."(2)

"Lale Devri" (1715-1730) olarak adlandırılan ve sanatsal yaşamın önem kazandığı barışçı dönemde, Osmanlı Devleti ile Avrupa ülkeleri arasında kültür ilişkilerinin temeli atıldığı söylenebilir.

Osmanlı Devleti tarihinde köklü batılılaşma hareketi, Sultan III. Selim'in askeri reform planları ile başlar. Kendisi de Türk sanat müziği bestecisi olan ve batı müziğine ilgi duyan Sultan III. Selim'in, 1797 yılında batılı bir opera topluluğunun Topkapı Sarayında verdiği temsili izlediği bilinmektedir. (3)

Yeniçeri ayaklanmasıyla kesintiye uğrayan reform planı, Sultan II. Mahmut'un batıcı uygulamalarıyla yaşama geçmiştir: Devletin ve ordunun temeli olan Yeniçeri ordusu 1826'da kaldırılmış, böylece 1329'dan 1826'ya kadar fetihler ve savaşlar sırasında önemli bir işlevi olan Türk askeri müziğinin geleneksel kurumu Mehterhane'nin etkinliklerine son verilmiştir. (*)

Türk Halk Müziğinin, Türk sanat müziğinin ve İslamlık öncesi Ortaasya Şaman geleneklerinin müziksel öğelerini taşıyan mehter müziğinin yerine batı müziğini öngören Muzıka-i Humayun kurulmuştur. "Asakir'i Mansure-i Muhammediye" denilen, yeniden düzenlenmiş ordunun tören yürüyüşlerine eşlik edecek bir "boru takımı" olarak kurulan Muzıka-ı Hımayun, Yeniçeri ocağındaki Mehterhane ile saraydaki geleneksel sanat müziği topluluğu Meşkhane'nin yerini almıştır.

(1) Mahmut Ragıp Gazimihal, a.g.y. Ankara 1955, sayfa 54.
(2) A. Say Müzik Ansiklopedisi, Ankara 1987, Adnan Atalay'ın yazdığı "Müzik Yazıları" maddesi, cilt 3, sayfa 909.
(3) Refik Ahmet Sevengil, Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız, İstanbul 1969, sayfa 15.
(*) Yaklaşık 200 yıllık bir zaman dilimini kapsayan "Türkiye'de Çoksesli Müzik" konusu, geniş bir araştırmayı gerektirir. Batı müziği tarihini ele alan bu kitaptaki "Türkiye" bölümü, sınırlı bir kısa özet olarak verilmiş, ancak geniş bilgi edinmek isteyen okurlar için bölümün sonuna bir bibliyografya eklenmiştir.

Bu boru takımının başlangıçtaki yönetmenlerinin Ahmet Efendi ve Fransız Manguel olduğu bilinmektedir. Oysa batılı anlamda bir müzik kurumu olarak Muzıka-i Humayun'un etkinliğe başlaması, ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Giuseppe Donizetti'nin (1788-1856) İstanbul'a getirtilmesi ile başlar (1828). Bu topluluğu kısa zamanda bir "saray bandosu"na dönüştüren Donizetti, ilk konserini 19 Nisan 1829 pazar günü Rami Kışlası'nda yapılan bayram töreninde Sultan II. Mahmut'un huzurunda gerçekleştirmiştir.

Giuseppe Donizetti, "Osmanlı Saltanat Muzıkaları Baş Ustakârı" olarak, batı müziği yöntemlerine göre bandoyu eğitmiş ve geliştirmiştir. Muzıka-i Humayun, aynı zamanda bir "müzik okulu" özelliğini kazanmıştır. Flüt, piyano, armoni ve çalgılama (instrumentation) derslerini kendisi vermiş, Avrupa'dan hem çalgı öğretmenleri, hem de çalgılar getirtmiştir.

Sultan III. Selim'in isteği üzerine Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) tarafından geliştiren ve *Hamparsum Yazısı* adıyla bilinen Türk müziği yazısı Muzıka-i Humayun'da kullanılmamış, batı müziği yazısı benimsenmiştir.

Donizetti, profesyonel müzik eğitimi ve bando çalışmalarının yanı sıra, öteki müzik etkinliklerine de yönelmiştir. 1840 yılı dolayında sarayda yaylı çalgı toplulukları oluşturulmuş (Gazimihal'in bu saptaması yanında Oransay kesin tarih belirtilemeyeceğini açıklar), Avrupa'dan opera notaları getirtilmiştir. 1848'de eşiyle birlikte İstanbul'a gelen Belçika'lı besteci ve kemancı Henri Vieuxtemps (1820-1881), "Sultanın isteği doğrultusunda Muzıka-i Humayun'u denetlemiş, öğretmenleri cahil ve yetersiz bulmuş, gençlerin La Somnambula'dan söyledikleri küçük bir bölümü hiç beğenmemiş, fakat bando bu sanatçının dikkatini çekmişti. Öyle ki, Sultan Abdülmecid için bestelediği bir marşı, gençlerin ilk bakışta kusursuz çalabilmesi karşısında, duyduğu hayranlığı gizleyememişti." (4)

Başarılarından ötürü kendisine "general" rütbesi verilen Donizetti Paşa'nın 1856'da İstanbul'da ölmesinden sonra, Sultan Abdülaziz'in batı müziğine yakınlık duymaması yüzünden Muzıka-i Humayun'daki çalışmalar duraklamış, öte yandan 1860'lı yılların sonlarında Naum Tiyatrosu'ndaki konuk opera orkestralarını yönetmekte olan Guatelli saraya alınmıştır. 1899'daki ölümüne kadar bu görevde kalan ve o da "general" olan Guatelli Paşa döneminde bando, gerçek bir armoni topluluğu niteliği kazanmıştır. Ayrıca, 1880 yılında, artık yaşlanmış olan Guatelli Paşa'ya yardımcı olması amacıyla Paris Konservatuvarı'nda öğrenim yapmış bulunan d'Arenda adlı İspanyol asıllı bir piyanist de saraya getirilmiştir. "Aranda Paşa" olarak bilinen bu müzikçinin katkılarıyla nota kitaplığı yeniden düzenlenmiş, bandoya yeni bir çalgı olan saksofon ailesi eklenmiş ve topluluğun kuruluş biçimi Fransız bandolarına göre yenileştirilmiştir.

19. Yüzyılın ikinci yarısındaki gelişmelerin başka bir yönü, opera sanatının da toplumda tanınmış olmasıdır. Özellikle 1846-1885 yılları arasında İstanbul'da yabancı opera toplulukları sıkça temsiller vermiştir. Müzik tarihçimiz Cevat Memduh Altar, *Opera Tarihi* adlı 4 ciltlik yapıtında(*), Avrupa ülkelerinde ilk temsili gerçekleştirilen yeni opera yapıtlarının birkaç yıl sonra, İstanbul'da sahnelendiğini belirtir ve ülkemizde de ilgi gören Verdi operalarının Avrupa'daki ilk temsiliyle İstanbul'daki ilk temsiline ilişkin karşılaştırmalı bir dizin verir.

Çeşitli çalgı topluluklarının verdiği konserler, opera ve operet temsilleri, özellikle İstanbul, İzmir ve Selanik gibi batı müziğine yakınlık gösteren kentlerde yeni bir "batı müziği beğenisi"nin sınırlı da olsa yerleşmeye başladığını gösterir.

(4) A. Say, a.g.y.; Önder Kütahyalı'nın hazırladığı "Muzıka-i Humayun" maddesi, cilt 3, sayfa 864.
(*) C.M. Altar, Opera Tarihi, Ankara 1982, Kültür Bakanlığı Yayınları 465, Kültür Eserleri Dizisi: 7.

Bu yeni müzik beğenisinin etkisiyle, Hamparsum Notası'yla yazılmış geleneksel müziklerimizin de Batı müzik yazısına hızla dönüştürüldüğü görülmektedir. Daha ilginç bir olgu, geleneksel sanat müziğimizin temsilcisi olan bestecilerin marş'lar yazmaya başlamasıdır. Rıfat Bey'in (1820-1888) *Sivastopol Marşı*, Zekâi Dede Efendi'nin (1824-1899) *Muharebe Marşı* ve İsmail Hakkı Bey'in (1865-1927) *Uyan Vatan Marşı*; *ÖRNEK 100*'de verilmektedir. (5)

Marş dağarının genişlemesi, Cumhuriyet dönemindeki senfonik bandoların olgun repertuvarına temel oluşturmakla kalmamış, yaygınlaştırdığı çoksesli müzik beğenisiyle öteki müzik katmanlarını, tür, çeşit ve biçimleri de etkilemiştir. Genel müzik eğitiminin başlıca gereci olan "okul şarkıları" dağarının gelişmesinde, marşların önemli bir payı vardır.

1908'de ilan edilen Meşrutiyetle birlikte Muzıka-i Humayun'da görevli olan yabancı müzikçiler ülkelerine gönderilmiş, onların yerine yetişkin Türk müzikçiler atanmıştır. Usta bir flütçü olan ve çalgılamayı iyi bilen Saffet Bey (Atabinen) ile Aranda Paşa'nın yardımcılığını sürdüren Zati Bey (Arca), yapılan düzenlemelerle kurumda görevlendirilmişlerdir. Bu dönemde hem bandonun, hem de senfonik orkestranın yönetmeni Saffet Bey'dir. Beethoven'in senfonilerinin seslendirilmesi çalışmaları da yine bu döneme rastlar.

Batı müziği teknikleriyle yazan ilk Türk bestecileri Avrupa'da öğrenim yapmış-lardır. Ünlü operet bestecisi Dikran Çuhacıyan 1860-1864 arasında Milano'da piyano ve armoni çalışmış, "hafif opera"nın örneklerini incelemiştir. İlk operası *Arsas*, 1868'de İstanbul'daki Naum Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Çuhacıyan'ın öteki hafif operaları şunlardır: *Olympia* (1869), *Şerif Ağa* (1872). *Arif'in Hilesi* (1875), *Leblebici Horhor* (1875), *Köse Kâhya* (1875), *Zemire* (1881), *İndiana* (1896).

Venedik'te doğan ve öğrenimini yine orada yapan Macar Tevfik Bey (1850-1941), İstanbul'a yerleştikten sonra piyanist olarak ün yapmış ve 1876'da sarayın piyano öğretmenliğine getirilmiştir. Muzıka-i Humayun'un ilk Türk şefi Saffet Bey (1858-1939), Paris'te Theodor Dubois ile piyano ve kompozisyon, Edgar Manas (1875-1964) ise İtalya'da Trevellini ile piyano, Butazzo ile teori ve kontrpuan çalışmıştır.

20. Yüzyılın başlarında büyük kentlerimizde ilköğretim ve ortaöğretimde uygulanan müzik programı, hem dinsel müziğe (ilahilere), hem de batı müziğine açıktı. Türdeş (homojen) bir program geliştirilmemişti. Bir yandan melodik düzeyi değerli olan ilâhiler, bir yandan da "çocuk şarkıları" dağarcığının örnekleri öğretiliyordu. Halk müziğinden yararlanılarak yazılmış olan okul şarkılarının eğitsel amaçlı kullanımı için 1917 yılını beklemek gerekmişti:

"Bizde halk müziği üslubunda okulda ilk ezgi, ilk halk oyunu uygulamasıyla birlikte, Birinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul Muallim Mektebi'nde üstad Selim Sırrı Tarcan tarafından bir grup öğrenciye öğretilmiş ve bu gençler 1917 yılında İstanbul'da Kadıköy İttihad Spor Kulübü alanında yapılan idman bayramında bu oyunu oynamış ve ezgisini söylemişlerdir." (6)

20. Yüzyılın Cumhuriyet öncesi döneminde, insanın ruhsal ve düşünsel biçimlenmesinde müziğin önemli bir yeri olduğu biliniyor, ancak tutarsız eğitim programları yüzünden bu yönde sağlıklı bir eğitim yapılamıyordu. Tek olumlu örnek, 1912 yılında İzmir'de açılan "İttihat ve Terakki Mektebi"ydi. Bu okulun

(5) Etem Ruhi Üngör, Türk Marşları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1966, sayfa 169, 173, 186.
(6) Halil Bedii Yönetken, "Okul ve Halk Müziği" adlı yazı: Müzik Eğitimi, hazırlayan A. Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1993, sayfa 36.

ÖRNEK 100



A Rıfat Bey: Sivastopol Marşı.



B Zekâi Dede: Muharebe Marşı.



C İsmail Hakkı Bey: Uyan Vatan Marşı.

amaçları arasında "ulusal ruhu gençlere aşılayacak bir ulusal müzik ilkesinin belirlenmesi" vardı. Öğretmenler arasında, İsmail Zühtü de (1877-1924) bulunuyordu. (Piyano parçaları, sonat ve senfoni yazan ilk Türk besteci olarak bilinen İsmail Zühtü, Ahmet Adnan Saygun'un müzik öğretmenidir.)

İttihat ve Terakki Mektebi'nin eğitim ilkeleri, ülkemizde ulusalcı müzik akımının ilk işaretlerindendir. "Ziya Gökalp, 1913'de yazdığı *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında, düm-tek usülü ile yapılan geleneksel Türk müziğinin çağdaş yaşantıya uygun düşmediğini, yapılacak tek şeyin, geleneksel Türk ezgilerini batı tekniğine göre armonilemek olduğunu söylüyordu." (7)

Bu çeşit görüşler, Cumhuriyet döneminde değerlendirilecek hazırlıklar olarak düşünülebilir.

1917 Yılında İstanbul'da kurulan Darüllelhan'ı (Ezgilerevi) burada anmak gerekir: 1921'de kapanan ve sonra yeniden açılacak olan Darülelhan, sadece Türk sanat müziği alanında eğitim veriyordu. Yine de İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın hazırlığı sayılmalı, ülkemizin halka açık ilk müzik okulu olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Muzıka-i Humayun orkestrasının oldukça gelişkin bir düzeye geldiği bilinmektedir: Zeki Bey (Üngör, 1880-1959) yönetimindeki orkestra, 1917 Aralık ve 1918 Ocak aylarında, Avusturya, Macaristan ve Bulgaristan'da konserler vermiştir.

ATATÜRK'ÜN KÜLTÜR POLİTİKASI

1923'de kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Aydınlanma Felsefesinin ve Fransız Devrimi'nin ilkelerinden yola çıkmıştır ve geliştirdiği kültür ve eğitim politikaları doğal olarak "ulusalcı"dır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen eğitsel reformlar, 1924'de yürürlüğe giren *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* ile başlar. Bu yasayla laik eğitim ve öğretimin ilkeleri bütünselliğe kavuşturulmuş, ders planları buna göre hazırlanmıştır. "Müzik dersi" müfredat programlarında yer almıştır.

Yeni kültür politikaları kapsamında hızla kurumlaşmaya gidilmiştir: 1923'de Darülelhan İstanbul'da batı müziği bölümüyle yeniden açılmış, 1924'de Ankara'da ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere Musiki Muallim Mektebi hizmete girmiştir. Muzıka-i Humayun ise, 27 Nisan 1924'de İstanbul'dan Ankara'ya getirilerek "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti"adını almıştır.

1926'da konservatuvara dönüştürülen Darülelhan, bu kez sadece batı müziği eğitimi vermeye başlamış, ayrıca İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak Milli Eğitim Bakanlığınca onaylanan programları uygulamıştır.

Bütün bu yönleriyle müzik "süslü bir eğlence aracı" olmaktan çıkmaya başlamış, özgür düşünce temelindeki yaratıcılık ortamına doğru ilerlemiştir. Bu eğilim, Atatürk'ün 1 Kasım 1934'de Türkiye Büyük Millet Meclisinin açılışı dolayısıyla verdiği söylevin müziğe ayrılan bölümünde açıkça dile getirilmiştir:

"Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır: Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki, yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün

(7) Önder Kütahyalı, Çağdaş Müzik Tarihi, yayınlayan Nejat Leblebicioğlu, Ankara 1981, sayfa 102.

önce, genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir; ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir."

Bu söylevden 25 gün sonra, 26 Kasım 1934'de, Milli Eğitim Bakanının başkanlığında çalışan kurulların aldığı temel kararlar şöyledir:

Bütün okullarda etkili bir çoksesli müzik uygulamasına yönelinmesi; halk katlarında, opera, operet, konser, radyo ve plaklar aracılığıyla yeni beğeninin yaygınlaştırılması; bestecilerin ve usta çalgıcıların yetiştirilmesi ve devletçe korunması.

Yukarda belirtilen son ilkenin uygulanması, aslında 1925 yılında başlatılmıştı: "İlki 1925'te açılan yarışma sınavlarıyla devletçe sanatçı ve öğretmen olarak yetişmek üzere Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag'a sayıları 10'u bulan genç yetenekler gönderildi." (8)

Bu uygulama 1940'lı yıllarda da sürecek ve İdil Biret,Suna Kan gibi üstün yetenekli çocuklarımız öğrenim için Avrupa'ya gönderilecektir.

Alınan kararların yaşama geçirilmesinin başlıca koşulu ise, kurumlaşmaya yeni bir yön vermekti.

Atılan ilk köklü adım, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıdır.

Alman besteci Paul Hindemith'in de birkaç kez Türkiye'ye gelerek verdiği raporlarla geliştirilen program çalışmaları sonucunda, Musiki Muallim Mektebi 1936'da konservatuvara dönüştürülmüştür. Musiki Muallim Mektebi önce konservatuvar bünyesi içinde kalmış, 1937'de Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanmıştır.

1933'de Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti de köklü bir değişiklikten geçmiştir: Orkestra bandodan ayrılarak Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış, "Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası" adını almıştır. Bu işleyiş yeterli gibi gözükmesine karşın, kurumun işleyişine özerklik kazandıran yasayla (1958), orkestra "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası" adı altında başarılı çalışmalarını sürdürmüştür.

Orkestradan ayrılan bando ise, 1933'de "Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası" adıyla önce yarbay Veli Kanık'ın ve 1935'de Fransa'daki öğrenimini tamamlayıp yurda dönen İhsan Künçer'in yönetiminde kadrosunu ve repertuvarını geliştirmiştir.

Opera alanındaki ilk çalışmalar, 1934'de Adnan Saygun'un *Taşbebek* ve Necil Kazım Akses'in *Bayönder* adlı yapıtlarının sahnelenmesiyle başlamıştır.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasından sonra, opera bölümünün başına ünlü Alman rejisör Karl Ebert'in getirilmesi, yeni bir atılım yaratmıştır: Ebert'in, yurt dışından getirttiği seçkin öğretmenlerle (Hans Hay, Max Klein, Friedl Böhm, Elvira de Hidalgo, Arangi Lombardi, Afro Poli, Hanna Ludwig), Ankara Devlet Operası'nın sanatçılarını oluşturan kadrolar yetiştirilmiştir. Konservatuvar bünyesinde kurulan "Tatbikat Sahnesi" (1940), opera temsilleri vermeye başlamıştır(Bastien ve Bastienne, Tosca, Madam Butterfly, Fidelio vb.)

Özenli bir operaevi olarak yeniden yapılan Ankara Operası 1948'de tamamlanmıştır.

Türkiye'de bale sanatının kuruluş ve gelişiminde "İngiliz bale okulu" kadrolarından yararlanılmıştır. 1948'de İstanbul'da açılan bale okulu, Ankara Devlet Konservatuvarı'na taşınmış, konservatuvar ilk mezunlarını 1957'de vermiştir. Devlet balesi'nin ilk temsili, İngiliz Robert Harrold'un sahne düzenlemesini yaptığı, Manuel de Falla'nın *Büyüleyen Aşk* yapıtıyla gerçekleştirilmiştir.

İstanbul'daki gelişmeler de aynı paraleldedir: İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde, orkestra şefi ve bestecimiz Cemal Reşit Rey bir yaylı çalgılar orkestrası kurarak 1934'de halka açık konserler vermeye başlamıştır. Bu girişimin

(8) Prof. Koral Çalgan, Duyuşlar/ Ulvi Cemal Erkin, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1991, sayfa 27.

başarılarından sonra Türkiye'nin ikinci senfonik orkestrası kurulmuştur: İstanbul Şehir Orkestrası. Bu kurum, İstanbul Filarmoni Derneği ile işbirliği yaparak dünyaca ünlü yabancı solistlerin Türkiye'ye gelmesini sağlamıştır. İstanbul Şehir Orkestrası böylece J. Thibaud, A. Cortot, V. Prihoda, W. Kempff, G. Cassado, Y. Menuhin gibi solistlere eşlik etmiştir. Ayrıca, C.Reşit Rey, İstanbul Radyosu'nda da görev almış, 1949 yılından başlayarak "Radyo Senfoni Orkestrası" adı altında düzenli konserler (haftada iki konser) vermiştir.

İstanbul Şehir Operası'nın kuruluşu gecikmiştir. Bu gecikmenin başlıca nedeni, 19. yüzyılın ortalarından başlayarak İstanbul'da özel kuruluşların sürdürdüğü opera ve operet hareketinin halkla geniş oranda bütünleşmiş olmasıdır. Özellikle müzikli tiyatrolar ve operetler, bu yöndeki gereksinimi karşılamıştır. Cemal Reşit Rey, bu alanda da verimli olmuş, kardeşi Ekrem Reşit Rey'in (1900-1959) sözlerini yazdığı bir dizi operet bestelemiştir: *3 Saat* (operet-revü, 1932), *Lüküs Hayat* (1933), *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936), *Hava Cıva* (1937).

İstanbul Şehir Operası 1960'da kurulmuştur. Bu kurum 1969'da İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne dönüşmüştür. Ancak, Şehir Orkestrası'nın çok sayıda üyesinin opera orkestrasına geçmesiyle senfonik orkestranın kadrosu zayıflamış, bunun da önlemi alınarak 1972'de İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası kurulmuştur.

İlk kadın bestecilerimiz, saraydaki müzik geleneği içinde yetişmişlerdir. Bu dikkate değer olguyu saray dışına taşıyan kadın bestecimiz Leyla Saz'dır (1853-1936). Leyla Hanım aynı zamanda iyi bir piyanistdi. "İlk kadın piyanistlerin bizde hem alaturka, hem de alafranga parçalar çaldıklarını tekrarlamaya gerek yok. Doğu makamlarının temperé sisteme dönüştürülmesine onların bilmeden ve ısrarla neden oldukları kendiliğinden anlaşılıyor." (9)

Leyla Saz'ın bestelediği ve en değerli marşlarımız arasında yer alan *Neşide-i Zafer Marşı*'nın giriş kısmı şöyledir: (10)



(9) Mithat Fenmen, Piyanistin Kitabı, Ankara 1947, sayfa 147.
(10) Etem Ruhi Üngör, Türk Marşları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1966, sayfa 189.

Daha sonraki kuşaktan olan kadın piyanistlerimizin içinde konservatuvar öğretmenliğine atananlar şöyle sayılabilir: Ferhunde Erkin, Bedia Dölener, Saime Eren, Rana Erksan.

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda çağdaş piyano öğretimini başarıyla gerçekleştiren Ferdi Statzer (1906-1982), Mozarteum Müzik Akademisi'ni bitirmiş ve 1931'de İstanbul'a yerleşerek yeni piyanist kuşakların yetişmesine büyük katkılar getirmiştir.

İstanbul'da 1971'de açılan İkinci Devlet Konservatuvarı, daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlanmıştır. İlk Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde 1975'de açılmış, bunu Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı (1984) ve Gaziantep Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı (1989) izlemiştir.

İstanbul Belediye Konservatuvarı ise 1987'de İstanbul Üniversitesi'ne bağlanmıştır.

"İzmir Belediyesi ile kentteki müzikseverlerin 1952 sıralarında yaptıkları girişimlerin sonucu olarak 1954'de İzmir'de bir müzik okulu açılmıştır. Bu kurum, 1958'de İzmir Devlet Konservatuvarı'na dönüşmüştür. Aynı yıllarda İzmir'de bir de senfoni orkestrası vardı. Amatör müzikçilerden, Belediye Bandosu'nun bazı üyelerinden, ayrıca konservatuvarın öğretmen ve öğrencilerinden oluşan bu orkestra, Filarmoni Derneği'nin aracılığıyla Belediye'den sınırlı bir para yardımı alıyor, savsamalar yüzünden çalışmaları aksıyordu; sonunda, 1968 dolaylarında dağıldı. 1975'de İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın kurulması ise, kentin sanat gelişiminde önemli bir adım oldu. Aynı yılın başka bir müzik olayı, Güzel Sanatlar Fakültesi'ne Müzik Bilimleri Bölümü'nün eklenerek eğitime başlamasıdır." (11)

"Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü" adıyla uzun yıllar (1938-1983) eğitsel etkinliğini sürdüren kurum, YÖK'ün kurulmasından sonra Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi'ne bağlanmıştır. G.E.E. Müzik Bölümü, 1938-1939 ders yılında eğitime başlamış ve Hindemith'in önerisiyle bölüm başkanlığına Almanya'da müzik eğitimcisi olarak tanınan Eduard Zuckmayer getirilmiştir.

Zuckmayer, halk ezgilerinden yararlanılarak bir eğitim müziği geliştirilmesini öngörmüştür. 1950'li yıllarda kendisinin de bu yolda çalışmaları olmuş, okul şarkıları bestelemiştir. "Gerek Türk müzikçiler, gerek Zuckmayer tarafından düzenlenen okul şarkılarının kaba bir öykünme olduğunu savunanlar olduğu gibi, bunların olumlu bir başlangıç olduğunu savunanlar da vardır."(12)

G.E.E. Müzik Bölümü, 1941 yılında hazırlanan ilk programa büyük ölçüde bağlı kalarak öğretimi sürdürmüş, 1972'de Zuckmayer'in ölümüne değin program geliştirme konusunda yenileşmelere pek yönelmemiştir. "Bunda Zuckmayer baskısının etkisi olabilir ama, Türk müzik eğitiminden sorumluların payı kuşkusuz daha büyüktür. Bu konuda yine en olumlu katkılar, Müzik Bölümü'nün içinden olmuştur." (13)

Müzik eğitiminde program geliştirme konusunda, özellikle 1980'li yıllardan sonra on yıl Bölüm Başkanlığı'nı yürütmüş olan Prof. Dr. Ali Uçan'ın geleceğe dönük program geliştirme çalışmaları, Avrupa ülkelerinde yankı bulmuştur.

Gazi Eğitim Müzik Eğitimi Bölümü, Türkiye'de daha sonra Eğitim Fakültelerine bağlı olarak açılan Müzik Eğitimi Bölümleri'nin çok yönlü hazırlayıcısı

(11) Önder Kütahyalı, a.g.y sayfa 105.
(12) A. Say, a.g.y; Dr. Niyazi Altunya'nın yazdığı "Gazi Eğitim Enstitüsü" maddesi, cilt 2, sayfa 532.
(13) A. Say, a.g.y.; Altunya'nın yazdığı madde..

olmuştur: İstanbul, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; İzmir, 9 Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, Bursa, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; Konya, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; Trabzon, KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, Malatya, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; Erzurum, Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; Burdur, Süleyman Demirel Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; Bolu, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; Van, 100. Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü; Denizli, Pamukkale Üni. Müzik Eğitimi Bölümü, Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü.

*

Türkiye'de çoksesli müziğin tanıtımı ve yaygınlaştırılmasında en etkili araç "radyo" olmuştur. 1926'da İstanbul'da kurulan radyo yayın postası PTT'ye bağlıydı. "Bu radyo postası, bir ses frekansı taşıyıcı kablosuyla, Beyoğlu'nda Gala-tasaray Lisesi'nin karşısında Beyoğlu Postanesi'nin üst katlarındaki radyo stüd-yolarına bağlanmıştı. Sadece geceleri radyo yayını yapan İstanbul Radyosu, daha çok konferans, haber yayını, alaturka ve alafranga müzik ile radyofonik skeçler yayınlıyordu. Programlar tümüyle canlı yayın olarak yapılır, bazen plaktan da müzik yayınlanırdı."(14)

Aynı yıllarda Ankara'da da 5 kilovatlık bir radyo istasyonu kurulmuştur. Ancak bu iki vericinin yetersizliği göz önünde bulundurularak 28 Ekim 1938'de açılışı yapılan yeni Ankara Radyosu, yurdun her köşesinden rahatça dinlenebildiği gibi, müzik programlarının zenginliği ile geniş ilgi uyandırmıştır. Bu istasyonun açılışında ilk program, Dr. Praetorius yönetiminde Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasının konseri olmuştur.

Yeni Ankara Radyosu, özellikle Türk sanat müziği ve Türk halk müziği alanlarında bir "okul" görevini üstlenmiştir. Çoksesli müzik alanında da yöntemli ve düzenli programlar yayınlanmıştır: "Bu olanakların yaratılmasıyla yurdumuzdaki hemen tüm müzikçiler Ankara'daki Radyoevi çevresinde toplanmış, alacakları ücrete, ya da atanacakları pozisyona bakmaksızın çalışmalarına başlamışlardır. İlk Türk bestecilerimizden Ferit Alnar, N. Kazım Akses, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin ve Adnan Saygun, Ankara Devlet Konservatuvarı öğretmenlerinden Cevat Memduh Altar, Necdet Atak, Ferhunde Erkin, Mithat Fenmen, Mesut Cemil, Halil Bedii Yönetken gibi daha pek çokları, radyonun ilk programlarında görevlendirilerek, ya da program düzenleyerek uygarlık yolunda toplumumuza bir şeyler aktarmak için yarış etmişlerdir."(15)

Radyonun sürekli ve kalıcı çoksesli müzik toplulukları şunlardı: Radyo Senfoni Orkestrası; Radyo Salon Orkestrası; Armoni Mızıkası (Senfonik bando). Daha sonra yer alan çoksesli müzik toplulukları ise şöyledir: Ankara Radyosu Dört-sesli Korosu; Ankara Radyosu Mandolin Orkestrası, Ankara Radyosu Madrigal Korosu; Ankara Radyosu Sihirli Kemanlar Orkestrası; Ankara Radyosu Çoksesli Korosu; Ankara Radyosu Oda Orkestrası.

TÜRK BEŞLERİ

Besteciliği temel uğraş edinen ilk Türk bestecileri, "Türk Beşleri" olarak anılan müzikçilerdir. Oysa "Beşler'den önce, genelde okul şarkıları, marşlar ve hafif

(14) A. Say, a.g.y., Daniyal Eriç'in yazdığı "TRT" maddesi, cilt 4, sayfa 1190.
(15) A. Say, a.g.y., Daniyal Eriç'in maddesi, cilt 4, sayfa 1194.

müzik alanlarında başarılı olmuş çok sayıda bestecimiz vardır. Adlarını saygıyla andığımız bu besteciler doğum tarihi sırasına göre şöyle belirtilebilir:

Yesarizade Necip Paşa (1815-1883); Dikran Çuhacıyan (1837 dolayı-1898); Mehmet Ali Bey (1840-1895); Notacı Hacı Emin Efendi (1845 - 1907); Macar Tevfik Bey (1850-1941); Saffet Atabinen (1858-1939); Zati Arca (1863-1951); Ali Rıfat Çağatay (1869-1935); Faik Daim Bey (1870-1910); Mustafa Rahmi Otman (1875-1941); Edgar Manas (1875-1964); Mehmet Baha Pars (1877-1953); İsmail Zühtü (1877- 1924); Zeki Üngör (1880-1958); Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955); Kaptanzade Ali Rıza Bey (1883-1934); Musa Süreyya (1884-1932); Ahmet Yekta Madran (1885-1950); Muhlis Sabahattin Ezgi (1876-1946); Hulusi Öktem (1892-1959); Ali Sezin (1897-1950); Halil Bedii Yönetken (1899-1968); Seyfeddin Asal (1901-1955); Halit Recep Arman (1902-1982); Fuat Koray (1903-1981); Ziya Aydıntan (1904-1979).

Müzik yazarımız ve eğitimcimiz Halil Bedii Yönetken'in yakıştırdığı bir ad olan "Türk Beşleri", Avrupa ülkelerinde eğitim görmüş ve günümüz müzik yaşamına ışık tutmuş bestecilerdir:

Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906- 1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kâzım Akses (doğ. 1908).

Beşler'in her üyesi, başlangıçta "ulusalcı" bir kavrayıştan yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Bu bir ortak yöndür. Ancak sonraları, geleneksel müziklerimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusalüstü kendi özgün duyuş ve düşünüşlerini geliştirmişlerdir. Bu da ayrılan taraflarıdır.

"İlk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya aktarılması, incelenip değerlendirilmesi önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupa'nın birçok ülkesinde 19. yüzyıl sonu ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme akımının bir uzantısıdır bu başlangıç. Türk halk ezgileri ve geleneksel sanat müziğimizin modal (makamsal) karakteri, aksak ritmler içindeki yapısı, yalnız bizim bestecilerimizi değil, giderek dünyanın uzak köşelerindeki müzisyenleri de ilgilendirmektedir."(16)

CEMAL REŞİT REY (1904-1985)

Rey, aynı zamanda piyanist, orkestra şefi ve eğitimci olarak müzik tarihimize geçmiş bir bestecidir. Babası Edebiyat-ı Cedide akımının yazarlarından Ahmed Reşid Bey'dir. Babasının Kudüs'te görev yaptığı sırada bu kentte doğan Cemal Reşit Rey, müziğe küçük yaşta annesinden aldığı piyano dersleriyle başlamıştır. 1913'de Paris'e yerleşen Rey ailesi, çocuğun müzik yeteneğinin değerlendirilmesi amacıyla piyanist Marguerite Long'dan dersler almasını sağlamıştır. 1. Dünya Savaşı'nın başlaması yüzünden annesiyle İsviçre'ye giden Cemal Reşit, Cenevre Konservatuvarı'nda eğitimini sürdürmüştür. 1920'de Paris'e dönerek Marguerite Long'un piyano kurslarına katılmış, Paul Laparra ile bestecilik, Gabriel Fauré ile müzik estetiği, Henri Defosse ile orkestra şefliği çalışmıştır.

1923'de Türkiye'ye dönerek Darülelhan'da görev alan Rey, İstanbul'da öldüğü güne değin çoksesli müziğin geliştirilmesi ve yaygınlaşması yolunda ısrarlı ve başarılı çalışmalar yapmıştır: İstanbul Belediye Konservatuvarı "Yaylı Çalgılar Orkestrası"nın kuruluşu; bu çekirdekten yola çıkarak İstanbul Şehir Orkestrası'nın kuruluşu ve senfonik konserleri; İstanbul Filarmoni Derneği'nin kuruluşu; Ankara

(16) Evin İlyasoğlu, Yirmibeş Türk Bestecisi, Pan Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 12.

Radyosu'nda "Batı Müziği Yayınları Şefi" olarak çalışması (1938-1940); 1940'dan başlayarak İstanbul'da piyanist ve orkestra şefi olarak sürekli görevleri; İstanbul Belediye Konservatuvar'ında yeni kuşakların yetiştirilmesi; İstanbul Radyosu'nda "Piyano Dünyasında Gezintiler" adlı düzenli programları sürdürmesi vb.

Rey, 1949-1960 yılları arasında orkestra şefi olarak dünyanın önemli sanat merkezlerinde konserler yönetmiştir.

Cemal Reşit'in bestecilik serüveni, 1926'da Türk halk müziği gerecinden yararlanarak yazdığı *12 Anadolu Türküsü* ile başlar. 1930'lu yıllarda yazdığı operetlerle halkı çoksesli müziğe yakınlaştırmayı öngörmüştür. Yine bu dönemde bestelediği "orkestra için *"Enstantaneler"* (1931), "ezgisel ve çokyüzeyli kuruluşundaki özgünlük yanında, izlenimciliğin parlak, ışıltılı aydınlığını taşır."(17)

1950'den sonra ise Yeni-klasikçiliğe yönelen, daha kapalı, gizemci, tasavvuf felsefesine eğilen yapıtlar yazmıştır. *Çağrılış* ve *Fatih* adlı senfonik şiirleri, bu anlayışın örneklerindendir. "Piyano ve orkestra için" *Katibim* çeşitlemeleri (1961), Rey'in tanınmış yapıtlarındandır.

Birçok çeşit ve formda yapıtlar vermiş olan Cemal Reşit Rey'in iki senfonisi; çok sayıda senfonik şiiri ve orkestra yapıtı; "keman için" ve "piyano için" iki *konçertosu, Katibim* çeşitlemelerinin gitar için uyarlanmış biçimi olan *"Gitar Konçertosu"*; "viyolonsel ve orkestra için" *Introduction ve Dans* ile *Konçertant Parçalar* adlı iki konçertant yapıtı, Suna Kan'a adadığı "keman ve yaylılar orkestrası için" *Andante ve Allegro* başlığını taşıyan konçertant parçası; çok sayıda oda müziği, "şan ve piyano için" yapıtları; koro yapıtları, piyano yapıtları, marşlar, "sahne", "film" ve "radyo oyunu için" müzikleri vardır.

ULVİ CEMAL ERKİN (1906-1972)

Düyun-u Umumiye müdürlerinden Mehmed Cemil Bey'in oğlu olan Ulvi Cemal Erkin, yedi yaşındayken İstanbul'da piyanist Adinolfi'den dersler almaya başlamış, Galatasaray Lisesi'nde öğrenim yaptığı sırada müzik çalışmalarını sürdürmüştür. 1925'de Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilen Erkin, Jean Gallon ve Isidor Philipp ile çalışmış , Nadia Boulanger'in öğrencisi olarak Paris'teki Ecole Normale de Musique'den 1930'da mezun olmuştur. Aynı yıl yurda dönen bestecimiz, Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliğine atanmış, 1932'de ünlü piyanistimiz ve piyano öğretmeni Ferhunde Erkin ile evlenmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasından sonra bu kuruma piyano bölümü şefi olarak atanan Erkin, 1949-1951 yılları arasında Konservatuvarın müdürlüğünü yapmış, Ankara Devlet Opera Orkestrasını yönetmiştir.

Yapıtlarında geleneksel ezgilerin çekiciliğini buluşçu bir kavrayışla öne çıkartan bestecimiz, Yeni - klasikçi eğilimine karşın, yeni ve dolgun bir armoniyle etkileyici ezgisel ve ritmik yapılanmayı başarılı biçimde kullanmış, parlak bir orkestralamanın yetkin örneklerini vermiştir.

İkinci Senfoni (1948-1958) ve 1966'da yazdığı "piyano ve orkestra için " *Senfoni Konçertant*, tonal ya da makamsal armoni anlayışından büyük ölçüde ayrılan ileri bir müzik eğilimini sergiler.

Ulvi Cemal'in yapıtlar dizininde ilk sırayı alan "büyük orkestra için" *İki Dans,* 1930'da Paris'te yazılmıştır. Yurda döndükten sonra bestelediği ilk yapıtlar,

(17) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 393.

"keman ve piyano için" *Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü* ile "piyano için" *Beş Damla*'dır. "Piyano ve orkestra için " *Konçertino*, "büyük orkestra için" *Bayram*, "piyano için 11 parça" *Duyuşlar*, 1930'lu yılların verimi olan ve Erkin'in sanatçı kimliğini sergileyen yapıtlardır. Eşi Ferhunde Erkin'e adadığı *Piyano Konçertosu* (1942) ve "orkestra için dans rapsodisi" *Köçekçe* (1943) yurt dışında da seslendirilir. *I. Senfoni*'yi 1946'da tamamlayan bestecinin *Keman Konçertosu* 1948'de kendi yönetimindeki Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'nın eşliğinde Liko Amar tarafından seslendirilmiştir. "Köçekçe" aynı zamanda bale müziği olarak değerlendirildiği gibi, Erkin 1950'de *Keloğlan* adlı bir bale müziği yazmıştır. 1958'de Karl Oehring yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası tarafından ilk seslendirilişi gerçekleştirilen *2. Senfoni*'den sonra Erkin, Konservatuvar'ın "yaylı çalgılar orkestrası için" yazdığı *Sinfonietta*'yı izleyen "piyano ve orkestra için" *Konçertant Senfoni* (1966) ve "büyük orkestra için" *Senfonik Bölüm* (1969) ile değerli bir orkestra müziği dağarı bırakmıştır. "Büyük orkestra için" *İki Dans*'tan sonra bestelediği "soprano ve küçük orkestra için" *Bülbül ve Ayın Ondördü* (1932) adlı yapıtındaki "Bülbül" adlı türküyü Erkin halk ozanı Aşık Veysel'den almıştır.

Erkin'in oda müziği yapıtları arasında olan *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1936) ve *Piyanolu Beşli* (1943), çoksesli Türk müziğinde bu alandaki yetkin örneklerdendir.

İyi bir piyanist olan Erkin, piyano edebiyatımıza değerli yapıtlar kazandırmıştır: *Beş Damla* (1931), *Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça* (1937), *Duyuşlar* (1937, 11 parça), *Sonat* (1946), *Altı Prelüd* (1967).

Koro yapıtları şunlardır: *İki Sesli Türküler* (1936), *Yedi Türkü* (1945), *On Türkü* (1963).

HASAN FERİD ALNAR (1906-1978)

Küçük yaşta kanun çalmaya başlayan Alnar, kısa sürede bu çalgının ustası olmuş, 16 yaşındayken Darültalim-i Musiki topluluğuna kanuncu olarak girmiştir. Bu arada Saadettin Arel'den armoni, Edgar Manas'tan kontrpuan ve füg dersleri alarak yetişmiş, 1927'de açılan devlet sınavını kazanmış ve Viyana Devlet Müzik Akademisi'ne girmiştir. Burada Joseph Marx'ın kompozisyon, Oswald Kabasta'nın orkestra şefliği öğrencisi olmuş, Akademi'nin yüksek bölümünü 1932'de bitirerek yurda dönmüştür.

İstanbul'da Şehir Tiyatrosu'nda orkestra yöneticiliği yapan bestecimiz, 1936'da Ankara'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na şef yardımcısı olarak atanmıştır. Ayrıca, 1937'den 1946'ya değin Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. Bu dönemde Carl Ebert'le Türkiye'nin ilk opera temsillerini gerçekleştirmiştir.

1946'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın şefliğini üstlenen Alnar, 1952'de bu görevinden ayrılmış, Konservatuvar'da armoni, form bilgisi ve orkestralama dersleri vermiştir.

Bestelediği *Kanun Konçertosu* ile (1944-1951), ilk kez geleneksel bir çalgımıza orkestra eşliğinde "solo" görevi veren Ferid Alnar'ın en parlak yapıtları "orkestra için" *Prelüd ve İki Dans* (1935) ve *Viyolonsel Konçertosu*'dur (1943).

Viyana'ya gitmeden önce geleneksel sanat müziği kapsamında bestelediği 10 saz semaisi (1926), Bayati araban peşrev (1927), Bayati araban saz semaisi (1927) ve Segâh Peşrev (1927) vardır. İlk yapıtı, 1922'de yazdığı teksesli bir operettir.

Geleneksel Türk müziği kökenli bir müzikçi olarak Alnar, yapıtlarını genelde Türk müziğine dayandırmış, yalın bir armoni kullanmıştır. Viyolonsel Konçertosu, viyolonsel için yazılmış ilk Türk konçertosu olma özelliği taşır.

Orkestra yapıtları: *Romantik Uvertür* (1932), *Prelüd ve İki Dans* (1935), *Türk Süiti* (1936) *İstanbul Süiti* (1938).

Konçertoları: *Viyolonsel Konçertosu* (1943), *Kanun Konçertosu* (1944-1951, kanun ve yaylı çalgılar için).

Oda müziği yapıtları: *Trio Fantazi* (1929), "keman ve piyano için" *Süit* (1930), *Yaylı Dörtlü* (1933).

Soprano ve orkestra için *Üç Türkü* (1948).

Alnar'ın ayrıca sahne ve film müzikleri vardır.

AHMED ADNAN SAYGUN (1907-1991)

Matematik öğretmeni Celal Bey'in oğlu olan Saygun, ilk müzik derslerini İzmir'deki İttihat ve Terakki Numune Mektebi'nde İsmail Zühtü'den almış, 1922'de Macar Tevfik Bey'le piyano çalışmış, bu arada kendi kendine armoni ve kontrpuan öğrenmeye başlamıştır.

1928'de devlet sınavını kazanan bestecimiz, Paris'e giderek Eugéne Borrel'le armoni, d'Indy ile kompozisyon çalışmıştır. 1931'de yurda dönen Saygun, Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenlik yaptıktan sonra 1934'de Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'nı yönetmiş, 1936'da İstanbul Belediye Konservatuvarı'na armoni ve kompozisyon öğretmeni olmuştur. Aynı yıl ülkemize gelen Bela Bartok ile Anadolu'da gezilere çıkan bestecimiz, değişik yörelerden halk müziklerini derlemiştir.

1939'da Halkevleri müfettişliğine ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin müzik danışmanlığına getirilmiş, 1940'da Ankara'da "Ses ve Tel Birliği" adlı derneği kurmuştur. 1946'da Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliğine atanan Saygun, 1972'ye değin bu görevini sürdürmüş, daha sonra İstanbul'a yerleşerek MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda yeni kuşakları yetiştirmiştir.

1960-1965 Yılları arasında Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği, 1972-1978 yıllarında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapan Saygun'un bazı yapıtları 1947'den başlayarak yurt dışında da seslendirilmiştir.

Adnan Saygun, 1931 yılından sonra etnomüzikoloji alanında incelemeler yapmış, yerel müziklerimiz üzerindeki araştırmalarıyla Türkiye'yi yurt dışında temsil etmiştir.

Etnomüzikoloji alanındaki kitapları şunlardır: Türk Halk Müziğinde Pentatonizm (1935); Rize, Artvin ve Kars Havalisi, Türkü Saz ve Oyun Havaları (1937); Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon (1938); Karacaoğlan (1952).

Yurt dışında yayınlanan çalışmaları ise şunlardır: La Musique Turque (Paris 1960); La genie de la melodie (Budapeşte 1962); Türk ve Macar Müziği Üstüne Çalışmalar (Budapeşte 1964); Folk Music Research in Turkey (Bela Bartok ile birlikte, Budapeşte 1976).

Öğretim alanındaki 4 ciltlik "Musiki Nazariyatı", "Töresel Solfej" ve "Toplu Solfej" gibi kitaplarının yanı sıra, Sevda - Cenap And Müzik Vakfı'nın yayınladığı "Atatürk ve Musiki" adlı bir inceleme / deneme kitabı vardır.

Saygun başlangıçta geleneksel müziklerimizden geniş ölçüde yararlanmıştır. "1946'da yazdığı *Yunus Emre Oratoryosu*'na dek süren bu ilk dönem yapıtları ezgi-

sel yönelimlidir, ancak uyumsal yapıyı çatkılamada oldukça buluşçudur. Yunus Emre Oratoryosu, ilk Türk oratoryosu olması bakımından önem taşıdığı gibi, çizgisel yazı ile makamsal bir uyum anlayışının birbiri içinden kaynaklanan daha bütüncül bir yapı anlayışına dönüşmesinin örneği olması yönünden de dikkat çekicidir. Bu ikinci dönemin önemli yapıtları olarak *Kerem* operası (1947-1952), *Piyano Konçertosu* (1952-1958) sayılabilir. 1958'de yazdığı 2. *Yaylı Dörtlü* ile Saygun üçüncü dönemine geçer. Bu son dönemde, belirgin ezgisel öğeden artık söz edilemez."(18)

Yerel motiflerden yola çıkan ve yaratıcı süreç içinde 20. yüzyılın yeni müzik tekniklerini kullanan Saygun, Romanya için Enescu, Macaristan için Bartok, Polonya için Şmanovski'nin besteciliği nasıl ileri bir ölçüt taşıyorsa, aynı evrensel anlamda Türkiye için yeri doldurulamaz bir değeri simgelemektedir. Ancak onu sadece bir "besteci" olarak görmek yeterli değildir. Çünkü Saygun aynı zamanda bir "bilim adamı"dır.

Operaları: Op. 9 *Özsoy* (1934); Op. 11 *Taşbebek* (1934); Op. 28 *Kerem* (1947-1952); Op. 52 *Köroğlu* (1973); Op. 65 *Gılgamış* (1962-1983).

Oratoryo: Op. 26 *Yunus Emre* (Solistler, koro ve orkestra için, 1946).

Bale: *Bir Orman Masalı* (1934-1943).

Orkestra yapıtları: Op. 1 *Divertimento* (1930); Op. 10 *İnci'nin Kitabı* (1934); Op 13 *Sihir Raksı* (1934); Op. 14. *Süit* (1936); Op. 24 *Halay* (1943); Op. 29 *1. Senfoni* (1953); Op. 30 *2. Senfoni* (1958); Op. 39 *3. Senfoni*(1960); Op. 57 *Ayin Raksı* (1975);Op. 53 *4. Senfoni* (1976); Op. 70 *5. Senfoni* (1984); Op. 71 *Çeşitlemeler* (1985).

Konçertoları: Op. 34 *1. Piyano Konçertosu* (1952-1958); Op. *44 Keman Konçertosu* (1967); Op. 59 *Viyola Konçertosu* (1977); Op. 72 *2.Piyano Konçertosu* (1985); Op. 74 *Viyolonsel Konçertosu* (1987).

Oda müziği yapıtları: Op. 4 *Sezişler* (2 klarinet için, 1933); Op. 8 *Vurma Sazlı Dörtlü* (klarinet, saksofon, vurma çalgı ve piyano için, 1938); Op. 12 *Sonat* (piyano ve viyolonsel için 1935); Op. 20 *Sonat* (keman ve piyano için, 1941); Op. 27 *1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1947): Op. 33 *Demet* (keman ve piyano için süit, 1956); Op. 35 *2. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1957); Op. 37 *Trio* (obua, klarinet ve arp için 1960); Op. 43 *3 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1966); Op. 46 *Üflemeli Çalgılar İçin Beşli* (1968); Op. 49 *Deyiş* (yaylı çalgılar için 1970); Op. 50 *Üç Prelüd* (iki arp için, 1971); Op. 55 *Trio* (obua, klarinet ve piyano için 1975); Op. 62 *Concerto da Camera* (yaylı çalgılar için 1978); Op. 68 *Dört Arp İçin Üç Türkü* (1983).

Şan ve orkestra için: Op. 19 *Eski Üslupta Kantat* (1942); *Atatürk'e Anadolu'ya Destan* (1982).

Piyano yapıtları: Op. 2. *Süit* (1933); Op. 10/a *İncinin Kitabı* (1934); Op. 15 *Sonatine* (1938); Op. 25 *Anadolu'dan* (1945); Op. 38 *Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd* (1964); Op. 45 *Aksak Tartılar üzerine 12 Prelüd* (1967); Op 47 *Aksak Tartılar Üzerine 12 Parça* (1971); Op. 58 *Aksak Tartılar Üzerine 10 Taslak* (1976); Op. 42 *Küçük Şeyler* (1950-1952); Op. 56 "iki piyano için" *Ballade* (1975); Op. 73 *Üç piyano için Poem.*

Solo çalgı yapıtları: Op. 31 "viyolonsel için" *Partita*; Op. 36 "keman için" *Partita.*

Şan ve piyano için: Op. 32 *Üç Ballade* (1955); Op. 48 *Dört Ezgi* (1977).

(18) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 393.

NECİL KÂZIM AKSES (doğ. 1908) – 16.2.1999

Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Akses, sanatsever bir ailenin çocuğu olarak küçük yaşta keman ve viyolonsel dersleri almış, Cemal Reşit ile armoni çalışmıştır. 1926'da İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra bestecilik öğrenimi için Viyana'ya gitmiştir. Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'ni Joseph Marx'ın kompozisyon öğrencisi olarak 1931'de bitirmiş, öğrenimini Prag Devlet Konservatuvarında sürdürmüştür: Burada Joseph Suk'un kompozisyon, Alois Haba'nın "çeyrek ve altıda bir ton dizisi" öğrencisi olmuş, 1934'de konservatuvarı bitirmiştir.

Aynı yıl yurda dönen Akses, Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlamış, 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş çalışmalarına Hindemith'le birlikte katılmıştır.

Akses'in öğrencileri arasında Bülent Arel, Nevit Kodallı ve Ferit Tüzün vardır. Besteciliğinin ve öğretmenliğinin yanı sıra sanat kurumlarında yöneticilik de yapan Necil Kâzım Akses, Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Bern ve Bonn Kültür Ateşeliği, Ankara Devlet Opera Müdürlüğü gibi görevleri üstlenmiştir.

Akses'in bestecilik kavrayışı, dönemine göre yenilikçiliği temsil eder. Geleneksel renkler onun yapıtlarında dolaylı biçimdedir ve "uzak bir andırış"tan öteye gitmez. Bu özellik, bestecinin kişisel deyişi önemsediğini gösterir. En tanınmış yapıtlarından *Ankara Kalesi* adlı senfonik şiiri (1938-1942), ton -dışı müziğe yaklaşan armoni anlayışıyla "yazıldığı tarih açısından Türkiye için oldukça ileri, cesaret isteyen" (19) bir müziktir.

"Usmanbaş, Akses'in bestecilik tekniğindeki ustalıktan söz ederken, onun orkestra yazısındaki yoğunluğa, ritm ve ezgi çizgilerinin, ritmik ve ezgisel, makamsal motiflerin çeşitliliğine, bu motiflerin birbirleriyle girift ilişkiler içinde işlenmesine eğilmiştir." (20)

Mete (1933) ve *Bayönder* (1934) adlı iki operası bulunan bestecinin orkestra yapıtları şunlardır:

Çiftetelli (Senfonik dans 1934); *Ankara Kalesi* (senfonik şiir, 1942); *Eskilerden İki Dans* (1960); *1. Senfoni* (1966); *2. Senfoni* (yaylılar içcin 1978); *3. Senfoni* (1980); *Itri'nin Nevakârı Üzerine Scherzo* (1970); *Ballade* (1947); *Senfonik Destan* (soprano, koro ve orkestra için, 1973); *Bir Divandan Gazel* (tenor ve orkestra için 1976); *Barış ve Savaş* (Atatürk'ün anısına senfonik şiir 1981); *4. Senfoni* (1983).

Solo çalgı ve orkestra için yapıtları: *Poem* (viyolonsel ve orkestra için 1930); *Poem* (keman ve piyano için, 1930); *Sonat* (flüt ve piyano için, 1933); *Üçlü* (yaylı çalgılar için, 1945); *I. Dörtlü* (yaylılar için 1946); *2. Dörtlü* (yaylılar için, 1972); *3. Dörtlü* (yaylılar için, 1979).

Akses'in ayrıca "şan ve orkestra için", "şan ve piyano için", "solo çalgı için" çok sayıda yapıtı, koro parçaları ve piyano yapıtı vardır.

1910 KUŞAĞI

"Beşler" olarak bilinen bestecilerimiz, 20. yüzyılın ilk yarısında Türk müziğinin en tanınmış müzikçileridir. Kendilerinden önce gelen Türk bestecilerinden

(19) A. Say, a.g.y.; Ertuğrul Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 393.
(20) Filiz Ali, Dünyadan ve Türkiye'den Müzikçi Portreleri, Cem Yayınları, İstanbul 1994, sayfa 102.

yararlanmış değillerdir. Dolayısıyla Türkiye'de besteciliği gerilerden alıp ileriye götürmüşlerdir. Bu açıdan, müzik tarihimizde onların önemli bir yeri vardır.

Burada, "Beşler'le aynı kuşaktan olan öteki bestecilerimizi de anmak gerekir: İsmail Zühtü'nün öğrencisi olan Ferit Hilmi Atrek (doğ. 1908), Nuri Sami Koral (1908-1996), İstanbul Belediye Konservatuvarı armoni öğretmeni Raşit Abet (1910-1968), Samim Bilgen (1910), Faik Canselen (1911).

Ekrem Zeki Ün (1910-1987), İstiklal Marşı'nın bestecisi Zeki Üngör'ün oğludur. İlk müzik derslerini babasından almış, 1925'de Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilmiştir. Ecole Normale de Musique'de J. Thibaud'nun keman, G. Dantelot'nun kompozisyon öğrencisi olarak öğrenimini tamamlayan Ün, 1930'da yurda dönünce Musiki Muallim Mektebi'ne öğretmen olarak atanmış, 1934'de İstanbul'a yerleşerek Eğitim Enstitüsü ve Belediye Konservatuvarı'nda görev almıştır. 1938'de piyanist Verda Ün ile evlenen bestecimiz, ilk yapıtlarında izlenimciliğin etkisindedir. "1934-1954 arasındaki ikinci evrede Türk müziğine yönelmiş ve özgün bir üslup oluşturmuştur. 1955'den sonraki olgunluk döneminde ise, biçim ve teknik yönden batılı, içerik yönünden doğu mistisizmi ile duygusallığı benimsemiştir. Eğitimde evrenselleşmeyi savunan Ün, teksesli müziğimizle geri kalmışlığımız arasında bağ kurarak, öncelikle çoksesli ve uluslararası sanat müziğini hazırlamak amacındadır. Bu görüşünü gerçekleştirmek için eğitsel amaçlı çok sayıda kitap yazmıştır."(21)

Bu kuşak bestecileri içinde Kemal İlerici (1910-1986), batı müziği armonisinin temeli olan "üçlü sistem" yerine Türk müziği makamsal sisteminden yola çıktığı "dörtlü armoni" dizgesini bulup uygulaması, öğrencilerine benimsetmesi ile tanınarak bu armoni kavrayışının "Türk müziğini çokseslendirme" konusunda yeni ufuklar açacağı görüşünü savunmuştur. İlerici, tüm yapıtlarını "dörtlü sistem"e göre yazmıştır. Kendisinden sonra gelen besteciler kuşağını da etkileyen İlerici'nin *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* adlı kitabı geniş yankılar uyandırmıştır.

Asıl mesleği hekimlik olan Bülent Tarcan (1914-1991), küçük yaşta Karl Berger ile keman çalışmış, 1932'de İstanbul Belediye Konservatuvarı'na girerek Cemal Reşit Rey'in kompozisyon öğrencisi olmuştur. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde profesör olarak görev yapan bestecimiz, bir yandan da müzik çalışmalarına zaman ayırabilmiştir. Yeni klasikçilikten yola çıkan ve yerel renklere eğilen Tarcan, "1971'de yazdığı *Keman Konçertosu*'nda yerelliği salt ezgisel etkinlik yolunda değil, tümcülük anlayışıyla makamsal bütünlük ve dizileme yönünde kullanmakla önceki yapıtlarının bir yönlülüğünden öteye geçtiği kanısını vermektedir."(22)

Bülent Tarcan'ın ve piyanist Necla Tiner'in kızı olan Hülya Tarcan, (1949), devlet bursuyla 1972'de Paris'e gönderilerek piyano öğrenimi görmüş, yurtiçi ve yurtdışında konserler vermiş değerli bir piyanistimizdir.

Çalışmalarıyla Türkiye'de müzik yaşamına çok yönlü katkılar getirmiş olan piyanist, piyano pedagogu, müzik yazarı ve müzik yayıncısı, besteci Mithat Fenmen (1916-1982), küçük yaştan beri sürdürdüğü müzik öğrenimini Paris ve Münih'te tamamlamıştır (1939). Yurda dönünce Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano öğretmenliğine atanan ve bir virtüoz piyanist olarak Türkiye'de ve Avrupa ülkelerinde konserler veren Fenmen, az sayıdaki yapıtlarında "halk motiflerine pek

(21) Prof. Dr. Necati Gedikli, Ekrem Zeki Ün, (master tezi).
(22) A. Say, a.g.y.; E. Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2, sayfa 394.

yönelmemesi, yeni tekniklere eğilim göstererek yumuşak bir stilde derinlikler araştırması"[23] ile (piyano ve orkestra için *Konçertino*'su önemlidir) kendi özel deyişini tanıtlamış bir bestecimizdir.

1920'Lİ ve 1930'LU KUŞAKLAR

Yapıtlarını 20. yüzyılın ikinci yarısında vermiş olan yeni kuşaklar, Türkiye'de besteciliğin gelişimini iki temel yönde sürdürmüşlerdir:

1. Yapıtlarında genellikle Türkiye'nin özgün soluğunu yansıtmak isteyenler.

2. Yapıtlarında genellikle batının yeni müzik akımlarını ve tekniklerini kullanmayı yeğleyenler.

Aslında, bestecilerin yaratıcı kişiliklerini belirli çerçeveler içinde değerlendirmeye çalışmak, yanılgıya götürebilir. Bir bestecinin yaratıcı çabasına genel rengini veren akım ve teknikler, değişik "doz"larda bulunduğu gibi, süreç içinde değişim gösterebilir. Katı genellemelere yönelerek bestecilerin özgün dili'ni gözden kaçırmak tehlikesinden sakınmak gerekir. Ayrıca, geleneksel müziklerimizden yararlanan bestecilerimiz, batının yeni müzik tekniklerine bütünüyle sırt çevirmiş değillerdir. Aynı şekilde, batının yenilikçi akımlarına eğilim gösteren bestecilerimiz de ulusal kimliklerini korumuşlardır. Demek oluyor ki, bu yönelim çizgilerinin birbiriyle bağları vardır. Ama yine de bir "çizgi" söz konusudur ve "çizgi"lerin özellikleri üzerinde durulabilir. Böyle olması doğaldır. Bu çizgiler, en azından besteciliğimizin gelişimindeki dinamizmi sergiler.

Yukarıdaki açıklamalar kapsamında bestecilerimizi iki grupta ele alabiliriz:

Sabahattin Kalender (doğ. 1919), Nedim Otyam (doğ. 1919), Nevit Kodallı (doğ. 1924) Necdet Levent (doğ. 1924), Ferit Tüzün (1929-1977), Muammer Sun (doğ. 1932), Cenan Akın (doğ. 1932), Kemal Sünder (doğ. 1933), Yalçın Tura (doğ, 1934), Kemal Çağlar (doğ. 1938-1996), Çetin Işıközlü (doğ. 1939), Sayram Akdil (doğ. 1940), Okan Demiriş (doğ. 1942), Sarper Özsan (doğ. 1944), İstemihan Taviloğlu(doğ. 1945)

Bülent Arel (1919-1991), İlhan Usmanbaş (doğ. 1921), Ertuğrul Oğuz Fırat (doğ. 1923), İlhan Mimaroğlu (doğ. 1926), Cengiz Tanç (doğ. 1933), Ali Doğan Sinangil (doğ. 1934), İlhan Baran (1934), Ahmet Yürür (doğ. 1943), Turgut Aldemir (doğ. 1943), Necati Gedikli (doğ. 1944), Ali Darmar (doğ. 1946)

Yine belirtelim: Bu iki gruptaki bestecilerimizin ortak özellikleri vardır. Bunun en belirgin örneklerinden biri, geleneksel müziklerimizden çağdaş bir kavrayışla yararlanan ve yeni teknikleri bilinçle kullanan İlhan Baran'dır(doğ. 1934).

SABAHATTİN KALENDER, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın ileri devre kompozisyon ve orkestra şefliği bölümlerini bitirmiş, devlet sınavını kazanarak Fransa'ya gönderilmiştir. Paris'te Arthur Honneger ve Darius Milhaud ile kompozisyon, Charles Munch ve Jean Fournet ile orkestra şefliği çalışan Kalender, yurda döndükten sonra Ankara Devlet Operası'nın şefliğine atanmıştır. Yeni klasikçi eğilimde olan bestecimiz, çeşitli formlarda müzikler yazmıştır. TRT'nin 1970 Orkestra Eserleri yarışmasında birinciliği kazanan Kalender'in başlıca yapıtları arasında *Nasrettin Hoca* ve *Karagöz* operaları, *Ateş ve İnanç* adlı oratoryo (1982), *Boncuklar ve Cıncıklar* adlı orkestra süitleri, koro için, piyano için parçaları, film ve tiyatro müzikleri, marşlar, şarkılar vardır.

(23) A. Say, Mithat Fenmen monografisi: Fenmen'in yazılarından oluşan "Müzikçinin Elkitabı", hazırlayan A. Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1991, sayfa 12

NEDİM OTYAM, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın trompet bölümünü bitirmiş, 1950'de İstanbul'a yerleşerek film müzikleri bestelemiştir. 1962'de İstanbul Belediye Konservatuvarı müdürlüğüne atanan Otyam, 1985'e kadar bu görevi sürdürmüştür. *27 Mayıs Senfonisi, Fatih Destanı* gibi orkestra yapıtlarının yanı sarı, yazdığı film müzikleriyle tanınmıştır.

NEVİT KODALLI, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümünü Necil Kâzım Akses'in öğrencisi olarak 1947'de bitirmiş, aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı'nın burs sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. Ecole Normale de Musique'de Arthur Honneger'in kompozisyon öğrencisi olan Kodallı, 1953'de yurda dönmüştür. Fransa'dayken bestelediği *Atatürk Oratoryosu* (söz Cahit Külebi), Anıtkabir'in açılışının yapıldığı 10 Kasım 1953'de seslendirilmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon profesörü görevinden emekli olan bestecimiz, Ankara Devlet Opera orkestrasının şefliği, Kültür Bakanlığı Danışmanlığı gibi görevler yapmıştır.

Kodallı'nın "şan ve piyano için" *Yedi Poem*'i İsviçre'de (1948), *1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Darmstadt*'ta (1949), "yaylı çalgılar orkestrası için" *Sinfonietta*'sı yine Darmstadt'ta (1950) seslendirilmiştir.

Başlıca yapıtları şunlardır: *Süit* (büyük orkestra için, 1946); *Sinfonia* (büyük orkestra için, 1947-1948); *Atatürk Oratoryosu* (solocular, koro ve orkestra için, 1950-1952); *Van Gogh* (opera 1956); *Antigone* (bale müziği 1958), *Gılgameş* (opera, 1962-1964, söz Orhan Asena); *Telli Turna* (küçük orkestra için süit, 1969); *Ebru* (piyano ve yaylı çalgılar orkestrası için, 1981); *Cumhuriyet Kantatı* (solo ses, koro ve orkestra için 1973); *Hürrem Sultan* (bale müziği, 1976); *Viyolonsel Konçertosu* (1983)

Kodallı'nın Viyolonsel Konçertosu 1988'de İtalya'da plak olarak, No.2 Yaylılar Dörtlüsü 1992'de compact disc olarak üretilmiştir.

NECDET LEVENT, özel müzik öğrenimi yapmış, Seyfettin Asal, Bülent Arel ve Muammer Sun'la çalışmıştır. Arel'den 12 ton tekniğini, Sun'dan dörtlü armoni sistemini öğrenen Levent'in *2. Yaylılar Dörtlüsü* 1991'de Washington National Museum'da; *Keman Konçertosu* 1987'de Almanya'nın Warendorf VHS Orkestrası eşliğinde; "flüt ve yaylılar için" *Süit*'i 1988'de Köln Senfoni Orkestrası tarafından; "flüt ve piyano için" *Hasret* 1993'de Belçika'da Müzik Akademisi'nde seslendirilmiştir.

Yaylı çalgılar Orkestrası için *Üç Saz Eseri* 1977'de İzmir Devlet Senfoni Orkestrası; "orkestra için" *Fasıl* 1978'de İzmir Devlet Senfoni Orkestrası; *Çoban Yıldızı* bale süiti 1985'de İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, *İzmir Uvertürü* 1987'de İzmir Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir.

FERİT TÜZÜN, genç yaşta yitirdiğimiz bir orkestralama ustasıdır. Ankara Devlet Konservatuvarı piyano bölümünü Ulvi Cemal Erkin'in, kompozisyon bölümünü Necil Kâzım Akseş'in öğrencisi olarak 1951'de bitiren Tüzün, Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla Almanya'da Münih Müzik Akademisi'nde orkestra şefliği öğrenimi yapmış, bu arada beste çalışmaları Carl Orff ve Amadeus Hartmann tarafından desteklenmiştir. Türk Kapriçiyosu adlı orkestra yapıtı 1957'de Münih Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Yine aynı orkestradan sipariş alan bestecimizin Humoresque *(daha sonra "Nasreddin Hoca" olarak adını değiştirmiştir),* orkestra yapıtı da Almanya'da başarı kazanmıştır.

Geleneksel müziklerimizin ezgisel özelliklerini iyi tanıyan ve bu müziklerdeki ritmik özelliklere önem veren Ferit Tüzün, orkestralamanın gerçek bir ustasıdır. Bu yönüyle onun *Çeşmebaşı* bale süiti en sık seslendirilen yapıtlarındandır.

Başlıca yapıtlarını şöyle sıralayabiliriz: *Ninni* (orkestra için, 1950); *Senfoni* (büyük orkestra için, 1951-1952); *Atatürk* (orkestra ve konuşma korosu için, 1952); *Türk Kapriçyosu* (orkestra için, 1956); *Nasreddin Hoca* (orkestra için 1967); *Çeşmebaşı* bale süiti (orkestra için, 1964); *Midas'ın Kulakları* (opera, 1969); *Çayda Çıra* (bale müziği 1972).

MUAMMER SUN, hem bestecilik yönüyle, hem de müzik eğitimi alanındaki ulusalcı ve yenilikçi çabalarıyla haklı bir ün kazanmıştır. Eğitsel kavrayışını örneklendiren çok sayıda bestesi vardır: Çocuklar ve gençler için şarkılar ve türküleri, marşları (ses ve piyano için, çocuk korosu için ve orkestra için olmak üzere 100'den fazla yapıtı) yaygınlık kazanmıştır. Çok sayıda müzikli çocuk oyunu yazmıştır. Armoni mızıkası için de marşlar bestelemiştir. Okul müzik kitapları, şarkı demetleri ve öğretici kuramsal çalışmalarının yanı sıra, *Türkiye'nin Kültür, Müzik, Tiyatro Sorunları; Okul Öncesi Eğitimde Müzik;* ve *Türk Kalarak Çağdaşlaşmak* adlı kitaplarıyla müzik eğitimci genç kuşakları etkilemiştir.

Askeri Mızıka Okulu'nu bitirerek Ankara Devlet Konservatuvarı'na 1953'te giren Sun, kompozisyon bölümünde Adnan Saygun'un öğrencisi olmuş, Muzaffer Sarısözen ile halk müziği, Ruşen Kam ile Türk sanat müziği, Kemal İlerici ile Türk müziği makamlar sistemi ve armonisi çalışmıştır. 1960'da Konservatuvarın kompozisyon bölümü ileri yüksek dönemini bitiren Sun, aynı yıl bu kuruma öğretmen olarak atanmıştır. TRT, Milli Eğitim Bakanlığı ve Konservatuvarlar için yönergeler hazırlayan bestecimizin başlıca yapıtları şunlardır:

Orkestra için: *Yurt Renkleri* (1953-1965); *Elektra* (üfleme ve vurma çalgılar orkestrası için sahne müziği, 1958); *Demet* (yaylı çalgılar orkestrası için müzik, 1961); *Atlı Karınca* (küçük orkestra için 10 parçadan oluşan süit, 1967); *Keman ve orkestra için 4 Parça* (1955-1972); Ses ve orkestra için *Türküler* (1977); *Sevginin Bedeli* (bale müziği, 1973-1985); *Hıdırellez* (Yurt Renkleri, Demet ve yeni yapıtlarından oluşan bale süiti, 1986); *Kurtuluş* (aynı adlı film dizisi için müzik, 1994).

Sun'un ayrıca çok sayıda koro parçası, oda müziği ve piyano yapıtları vardır.

CENAN AKIN, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Raşit Abet ve Ferdi Statzer'den kompozisyon dersler alarak bu okulu bitirmiş, 1968'de Almanya'da koro şefliği ve Avusturya'da orkestra şefliği öğrenimi yapmıştır. Op. 10 "solo ses, koro ve orkestra için" *Yunus'tan Deyişler*, Op. 13 "orkestra için" *Üç Türkü* ve "orkestra için" *Destan* gibi yapıtlarının yanı sıra, daha çok koro müzikleri, "şan ve piyano için" parçaları ile tanınmış, bu alanda ödüller almıştır. Dörtlü armoni yöntemine yakınlık duyan Akın, İstanbul Devlet Konservatuavı'nda öğretim üyeliği yapmaktadır.

KEMAL SÜNDER, deniz subaylığının yanı sıra, sürekli beste çalışmaları yapan bir senfonicimizdir. 1950-1960 yılları arasında Hulusi Öktem'le teori, Cemal Reşit Rey ile kompozisyon çalışan Sünder'in ilk orkestra yapıtını Rey, İstanbul Şehir Orkestrası konserleri kapsamında seslendirmiştir. 1961'de piyanist Ova Sünder'le evlenen bestecimiz, yapıtlarında "Anadolu kültürünün günümüze yansıyan sesini yeni-klasikçi bir deyiş ve özgün temalardan oluşan bir ses mimarisi olarak duyurmayı amaçlamıştır. Senfonik yapıtlarının yapısını karmaşık bir polifonik

örgü biçimlendirir. Orkestra yazı dili ve tematik buluşları ile kendinden önceki Türk bestecilerinden ayrılır." (24)

Sünder'in başlıca yapıtları şunlardır: Op. 1/b *Prelude-March* (orkestra için, 1959); Op. 10 *Sinfonia Breve* (orkestra için, 1968); Op. 20 *1. Senfoni* (1980); Op. 23 *2. Senfoni* (1980); Op. 27 *3. Senfoni* (1984); Op. 34 *4. Senfoni* (1990); Op. 24/b *Yorgun Savaşçı* film müziğinden kesitler (1982); Op. 26 *Timpani konçertosu* (1984); Op. 32 *Vurma Çalgılar Konçertosu* (1986).

Kemal Sünder'in ayrıca, oda müziği, koro müziği yapıtları, piyano için parçaları ve senfonik bandolar için marşları vardır.

YALÇIN TURA, Galatasaray Lisesi'nde öğrenim yapmış, Cemal Reşit Rey, Seyfettin Asal ve Demirhan Altuğ ile teori ve kompozisyon çalışmış, 1960'da İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdikten sonra kendini bütünüyle besteciliğe vermiştir. Uzun yıllar Türk müziği ses sistemi üzerine araştırmalar yapan Tura "geçmişten günümüze uzanan müzik birikimini yeni bir sentez içinde değerlendirmek, ulusal karakter çizgisine sahip, yeni, kişisel bir müzik meydana getirmek ve kendi deyişiyle yüreğinin üstündekini aklın süzgecinden geçirerek söyleyebilmek amacındadır. Böylece kişisel bir ezgi çizgisi ve onun yapısının gerektirdiği rafine bir armoni; ele alınan metaryalin çeşitli yönlerinin işlendiği karmaşık bir kontrpuan, canlı ritmik yapı ve renkli orkestrasyonun, çalışmalarının başlıca özellikleri olduğunu söylemiştir." (25)

Orkestra yapıtları: *Yaratılış* (1988); *Dans Süiti* (1956); *Orkestra Süiti* (1958); *Toccata* (1962); *1. Senfoni* (1957-1966); *Üçüncü Süit* (1976); *Şah Murat Süiti* (1981); *Viyolonsel Konçertosu* (1956); *Keman Konçertosu* (1965-1972); "Şan ve orkestra için" *Şarkılar; Şeyh Galip'e Saygı* (solocular koro ve orkestra için 1972-1975); *Niyazi Mısrî'nin İlahileri* (solocular, koro ve orkestra için, 1978).

Çok sayıda sahne müziği ve film müziği besteleyen Tura'nın *Kitab-u İlmi'l Musiki ala vechi'l Hurufat* adlı kitabın çeviri yazısı ve *Türk Musikisinin Meseleleri* adlı kitapları vardır. Tura, İstanbul'da Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesidir.

KEMAL ÇAĞLAR, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda öğrenim yapmış (1954-1961), Ankara Devlet Konservatuvarı'nda fagot öğrenimini tamamladıktan sonra, Konservatuvarın kompozisyon bölümünü Saygun, Usmanbaş ve Tüzün'ün öğrencisi olarak bitirmiş, 1973'de aynı bölüme öğretim üyesi olmuştur. 1983'de İngiltere'ye giderek George Hurst'un orkestra şefliği kurslarına katılan Çağlar, Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası şefliğini 1987'den başlayarak sürdürmüştür. 1974'de yazdığı "piyano ve orkestra için" *Çeşitlemeler* TRT tarafından satın alınmış ve 1975'de seslendirilmiştir. Öteki yapıtı "üflemeli çalgılar için" *Beşli*'dir (1976). Ankara'daki Başkent Oda Orkestrasını da yöneten bestecimiz, konservatuvarda öğretim üyeliği yapmıştır.

ÇETİN IŞIKÖZLÜ, Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünü Saygun'un öğrencisi olarak bitirmiş, Roma Santa Cecilia Konservatuvarı ve Siena Chigiana Akademisi'nde öğrenim yapmıştır. İngiltere'de Conford Müzik Okulu ve Salzburg Mozarteum Akademisi'nde orkestra şefliği kurslarına katılan Işıközlü yurda dönünce Ankara Devlet Konservatuvarı'na öğretim üyesi olarak atanmıştır. Yapıtları şunlardır: *Judith* (bale müziği, 1968); *Senfonik Fantazi* (1973); *Ağrıdağı*

(24) A. Say, a.g.y. "Kemal Sünder" maddesi cilt 4, sayfa 1149.
(25) Evin İlyasoğlu, a.g.y. sayfa 112.

Efsanesi ya da *Gülbahar* (opera 1972); *Keman Konçertosu* (1975); *Prelüd ve Şarkı* (oda orkestrası için, 1968); *Aşk ve Barış* (opera 1991); "iki piyano için" *Konçerto* (1989), *Dudaktan Kalbe* (opera, 1996).

SAYRAM AKDİL, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Saygun'un öğrencisi olarak kompozisyon bölümünü 1971'de bitirmiş, aynı yıl İzmir Devlet Konservatuvarı'na teori, armoni ve çalgı bilgisi öğretmeni olarak atanmıştır. *Üç Flüt ve Piyano İçin Müzik, Altı Piyano Parçası* gibi oda müziği yapıtlarının yanı sıra, "ses için" yapıtlar yazmıştır.

OKAN DEMİRİŞ, Ankara Devlet Konservatuvarı keman bölümünü Necdet Remzi Atak'ın öğrencisi olarak bitirmiş (1964), İstanbul'a yerleşerek Devlet Opera orkestrası'nın başkemancılığını ve bu kurumun sanat yönetmenliğini (1987) yapmıştır. Opera sanatçısı Leyla Demiriş'le evli olan besteci, operalarıyla tanınmıştır: *Dördüncü Murat* (1977-1979); *Karyağdı Hatun* (1982-1983); *Yusuf ile Züleyha* (1988). Demiriş'in 1971'de yazdığı *Piyano Konçertosu*'nun yanı sıra "oda orkestrası için" *7 Süit*'i, "halk türkülerinden orkestra düzenlemeler"i (1974), *Hürrem Sultan* oyununun müzikleri (1982) gibi yapıtları vardır.

SARPER ÖZSAN, Ankara Devlet Konservatuvarı'nı Necil Kâzım Akses'in öğrencisi olarak 1971'de bitirmiş, ayrıca Kemal İlerici ile Türk Müziği armonisi çalışmıştır. Uzun yıllar "bağımsız besteci" olarak çok sayıda tiyatro müzikleri (12 oyun için), film müzikleri (11 filmin müziği), "bağımsızlıkçı ve devrimci parçalar" adını verdiği piyano eşlikli ya da eşliksiz koro yapıtı (8 yapıt), program müziği kapsamında piyano parçaları (9 yapıt), eşliksiz koro parçaları (16 yapıt), "şan ve piyano için" Lied'ler (8 Lied), Çocuk Müzikleri" başlığı altında toplanan "eşlikli çocuk koroları için" çocuk şarkıları (9 yapıt), değişik çalgı grupları için *Müzikli Masallar* (her masalda yaklaşık 5 parça olan 5 yapıt), orkestra müzikleri (bu dört yapıtın ikisinde KORG M1 ve KORG 01/W FD renkleri kullanmıştır), oda müziği yapıtları ve marşlar bestelemiştir. Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması'nda birincilik ödülünü, 2. Ankara Film Şenliği En iyi Müzik Ödülü'nü kazanan Özsan, MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'na öğretim üyesi olarak atanmış, yapıtlarında dörtlü armoni sistemini, üçlü armoniye dayanan parçalarında kendince organize ettiği dissonansları, yer yer çokritmli ve çokmakamlı bir yazıyı kullanmıştır.

İSTEMİHAN TAVİLOĞLU; Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Hayrullah Duygu'nun öğrencisi olarak klarinet bölümünü bitirmiş (1968), Adnan Saygun'la çalışarak 1974'de kompozisyon bölümünden mezun olmuştur. Aynı zamanda önde gelen bir tonmayster olan Taviloğlu, "*Klarinet Konçertosu* ile dikkat çekmiş, 1985'de "ses ve piyano için" *Biz Genciz* adlı parçasıyla Enka Müzik Ödülü birinciliğini kazanmıştır. Yapıtları: *Sunu* (orkestra için uvertür, 1973); *Tema ve Variasyonlar* (piyano için, 1974); *Beşi Bir Yerde* (küçük orkestra için Süit, (1981); "flüt, klarinet ve yaylılar orkestrası için" *Süit* (1982); *Gençler İçin* (piyano parçaları 1983).

BÜLENT AREL, elektronik müzik yapmış olan ilk Türk bestecisidir. 1947'de Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünü bitiren Arel, gençlik yapıtlarında izlenimci ve yeni - klasikçi anlayışa yönelmiş, dizisel çalışma ve Varése'in müzik eğilimini benimsedikten sonra elektronik müzik alanında çalışmalarını sürdürmüştür. 1969'da ABD'ye yerleşen bestecimiz, Yale Üniversitesi'nde elektronik müzik stüdyosu kurmuş, 1971'den sonra New York Üniversitesi'nde kompozisyon dersleri vererek buradaki elektronik müzik stüdyosunu yönetmiştir. Elektronik

müzik alanındaki yapıtları şunlardır: *Yaylı Dördül ve Ses Şeridi İçin Müzik* (1957); *Stereo-elektronik Müzik No. 1* (1960); *Stereo - elektronik Müzik No. 2* (1964); *Kutsal Tören* (prelüd ve postlüd, 1961); *Wall Street İzlenimleri* (1964), *Video teyp için Modern Dans ve Müzik* (1964); *Recorder* (1964), *Fragment* (1960); *Mimiana I* (modern dans toplulukları için, 1968); *Mimiana II* (modern dans toplulukları için, 1969); *Capriccio* (1969); *Rounding* (Mimmi Garrard Dans Topluluğu için, 1985).

İLHAN USMANBAŞ, yeni müzik bestecilerimizin en tanınmışıdır. 1942'de Ankara Devlet Konservatuvarı'na giren ve Alnar ile Saygun'la kompozisyon çalışan Usmanbaş, 1948'de Konservatuvarın ileri devresini bitirmiş, aynı yıl opera sanatçısı Atıfet Usmanbaşla evlenmiştir. 1954'de ABD'nin Fromm Music Award kompozisyon ödülünü (1947'de yazdığı *Yaylı Dörtlü* ile); 1958'de ABD'de Kouzevitzki Ödülü'nü (*Şiirli Müzik)* ile; 1966'da Polonya'daki Wieniavski kompozisyon ödülünü (*Boşluğa Atlayış* ile), 1969'da İsviçre'de Cenevre Bale Müziği Ödülü'nü *(Bale İçin Müzik ile)* alan bestecimizin yaratıcılık serüveni şu aşamalardan geçmiştir: 1948'e dek Hindemith, Bartok, Stravinski, Rey etkileri; 1950-1960 dizisel teknikler ve özgün uygulamaları; 1960-1994 dizisel sonrası özgün araştırmalar (raslamsal, özgür polifoni, kollaj, minimal uygulamaları, monoritmik, optik-grafik-özgür değerler, mikromodalite).

Bu müzik eğilim ve teknikleriyle 100'den fazla yapıt bestelemiş olan Usmanbaş, yapıtlarının seslendirilişini yönetmek, kongre ve festivallere katılmak, jürilerde bulunmak üzere, Avrupa, Amerika ve Asya'nın birçok ülkesine gitmiştir. Yapıtları arasında 3 senfoni, keman konçertosu, yaylı ve üfleme dörtlüleri, çeşitli gruplar için müzikler, piyano parçaları, şan-piyano yapıtları, *Gençliğe Hitabe,* İnönü'nün anısına "arp ve yaylılar için"*Konser Aryası,* senfonik bölümler, bale ve sahne müzikleri ile müzik teorisiyle ilgili telif ve çeviri çalışmaları bulunmaktadır.

Usmanbaş'ın bazı yapıtlarını içeren compact disc, plak ve kaset yapımları şunlardır: *Yaylılar Dörtlüsü* (20. yüzyıl bestecileri dizisinden Fromm Müzik Vakfı yapımı plak); *Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi* (Sevda Cenap And Müzik Vakfı yapımı kaset); *Küçük Gece Müziği* (Hungaraton yapımı, CD ve plak); "Yeni Bir Deyiş" başlığı altında *İki 12-Ton Parçası* (Production Museum yapımı CD); *Yaylı Çalgılar dörtlüsü* (Hungaraton yapımı CD).

Uluslararası düzeyde başarılar kazanmış olan Usmanbaş, "birikimini çevresiyle paylaşmış, günü geldiğinde Ankara ve İstanbul Devlet Konservatuvarları müdürlüklerini üstlenerek yönetsel işlerin ağırlığını da kaldırmış, hazırladığı radyo programlarıyla geniş kitlelere seslenmiştir."(26)

ERTUĞRUL OĞUZ FIRAT, şiir, deneme, resim ve müzik dallarında yeni sanat anlayışlarını izleyerek ileri yapıtlar vermiş bir sanatçımızdır. Hukukçu olarak uzun yıllar yargıçlık yapmış, bir yandan da yukarda sayılan sanat dallarında ürünler vermiştir. Bestelerinin bir bölümü Türkiye'de ve yurt dışında seslendirilmiştir. Opus sayısı 100'e yaklaşan yapıtlarında 20. yüzyıl müziğinin tüm verilerinden yararlanmayı gözetmiştir. Besteciliği kendi kendine öğrenmiş, kısa bir süre Usmanbaş'tan yararlanmıştır. Usmanbaş'ın tanımıyla "ortodoks olmayan", kendi tanımıyla "çok eksenli, bu nedenle de aşırı yoğun, yüklü bir müzik yapısını" amaçlamıştır. Türk entellektüallizminin ileri bir temsilcisi olan Fırat'ın engin bilgisinden yararlanma düşüncesi, geç de olsa bir ölçüde gerçekleşmiş ve bestecimiz 1993 yılından sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nda müzik tarihi dersleri vermiştir.

(26) A. Say, "Usmanbaş", Hürriyet gazetesi, 16 Aralık 1993.

İLHAN MİMAROĞLU, kendini yetiştirmiş ve sonunda Arel gibi ABD'ye yerleşmiş bir bestecimizdir. 1955'de Rockefeller bursu ile ABD'ye giden Mimaroğlu, Columbia Üniversitesi'nde müzikoloji ve kompozisyon derslerini izlemiş, 1963'den sonra bu üniversitede Usaşevski yönetiminde öğrenim görmüş ve elektronik müzik dalında sanat master'ı yapmıştır. Ayrıca özel olarak Varése ve Stefan Wolpe ile kompozisyon çalışmıştır.

"Bir süre Columbia Üniversitesi'nde elektronik müzik öğretmenliği yapmış, 1968'de Fransız Radyosu'nun özel çağrılısı olarak Müzik Araştırmaları Topluluğu Stüdyoları'nda çalışmıştır. 1971-1972 yıllarında Guggenhem Ödülünü kazanan Mimaroğlu, Paris'te çalışmalarını sürdürmüştür.

İlhan Mimaroğlu'nun radyo programcılığı içinde Amerika'nın Sesi Radyosu'ndaki ve New York'un WBAI Radyosu'ndaki açıklamalı kültür ve müzik programları sayılabilir."(27)

Türkiye'de sanat ve müzik çevreleri onu kitaplarından tanır: *Müzik Tarihi* (1961/dördüncü basım 1991); *On Bir Çağdaş Besteci* (1961); *Caz Sanatı* (1958) *Amerika Sesleri* (1958); *Günsüz Günce* (1989).

CENGİZ TANÇ, 1952'de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Adnan Saygun'un öğrencisi olmuş, 1953'de Londra'daki Guildhall Müzik Okulu'nda öğrenimini sürdürdükten sonra 1956'da yurda dönerek Konservatuvar'ın ileri devre kompozisyon bölümünü bitirmiştir (1960). 1976'dan başlayarak MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. "Halk müziği kadar Bartok ve Stravinski etkileri de taşıyan ilk çalışmaları, giderek geleneksel kavramlardan soyutlanmış, izlenimcilikten yola çıkan öznel renkçilik, modal tetrakordlara dayalı yeni bir dizisel anlayış geliştirmiştir."(28) Yaratıcılık sürecini kendisi şöyle özetlemiştir: "İlk evrede geleneksel-modal-atonal gelişimi; ikinci evrede modal-dizisel; üçüncü evrede post-dizisellik içi yeni romantizm eğilimleri".

Tanç'ın başlıca yapıtları şöyle sıralanabilir: *Deli Dumrul* (opera 1974-1975); *Çoğul* (bale müziği, 1971); *Yoz Döngü* (bale müziği, 1974); *İnsanın Yükselişi* (Uluslararası Olimpiyat Komitesi'nin isteği üzerine "Olimpik Bale", 1987); *Yaratılış* (bale müziğinden Prelüd, 1981); *Lirik Konçerto* (oda orkestrası için, 1983); *Viyola Konçertosu* (1986); *Viyolonsel Konçertosu* (1994).

İLHAN BARAN, Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde Adnan Saygun'un öğrencisi olmuş (1951), Selçuk Gündemir'le piyano, Muzaffer Sarısözen'le halk müziği, Ruşen Kam'la divan müziği ve dışardan Kemal İlerici'yle Türk müziği armonisi çalışmıştır. 1960'da Konservatuvarı bitiren Baran, 1962'de Paris'e gitmiş, Henri Dutilleux'un kompozisyon öğrencisi olmuştur. Ayrıca Maurice Ohana ile "somut müzik" çalışmaları yapmıştır. Ecole Normale de Musique'i bitirerek 1965'de yurda dönen Baran, Ankara Devlet Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atanmış ve yeni kuşakları yetiştirerek görevini bu kurumda sürdürmüştür.

"Baran'ın sayısı az olan yapıtlarının her birinde, bir öncekine oranla ezgisel soyutlamayı geliştiren, olağanüstü bir titizlikle hazırlandığı hemen belli olan, tartısal özlenmeye doğru çarpıcı bir yöneliş görülür. Ayrıntıyı dışlayarak tümsel etkinliği gözeten duru bir görüş egemendir yazısında. Çoksesli olan bu tekseslilik, öyle görünmektedir ki, bugün yığınsı müzik anlayışı içinde kendini göstermeye başla-

(27) Evin İlyasoğlu, a.g.y. sayfa 86.
(28) Evin İlyasoğlu, a.g.y. sayfa 108.

mış olan yeni-coşkuculuk'un çok önceden duyulmuş bir önsezisi sayılabilecek ölçüde keskin ve değerverilir bulunmaktadır." (29)

Baran'ın yapıtlarının büyük çoğunluğu yayınlanmıştır. Çocuk Parçaları'nın bir bölümü Fransa'da plak olarak çıkartılmış, 1994'de Baran'ın Almanya'da yaşayan öğrencisi Fazıl Say'ın seslendirdiği compact disc'te *Üç Bagatel* yer almıştır.

Başlıca yapıtları: *Çocuk Parçaları* (piyano ya da çembalo için); *Üç Soyut Dans* (piyano için); *Üç Bagatel* (piyano için); *I. ve II. Defter'ler* (bas ve piyano için); *Yaylı Dörtlü; Demet* (üflemeliler beşlisi için); *Dört Zeybek* (bas ve piyano için); *Dönüşümler* (keman, viyolonsel ve piyano için); *Mavi Anadolu* (piyano için);*Töresel Çeşitlemeler* (büyük orkestra için).

ALİ DOĞAN SİNANGİL, Galatasaray Lisesi'nde öğrenim yaparken müzik dersleri almaya başlamış, Seyfettin Asal'la keman, Demirhan Altuğ ve Tahir Sevenay ile teori ve armoni çalışmıştır. 1954'de mühendislik öğrenimi için Almanya'ya giden Sinangil, Darmstadt'taki ünlü "Yeni Müzik Kursları"na katılmış (1955-1960), Maderna, Boulez, Ligeti ve Stockhausen gibi tanınmış bestecilerin yapıtlarını incelemiştir. Çağdaş müziğe ilişkin kuramsal, teknik ve estetik kursları da izleyen bestecimizin "yeni çalgılarla oda orkestrası için" Improvisition I, 1961'de şef Bruno Maderna yönetiminde Darmstadt"ta seslendirilmiştir. "Sinangil, 1969'dan sonraki çalışmaları için, tasavvuf felsefesinin gizemsel boyutlarından yola çıkarak çağdaş müzik teknikleri ile bu düşünceyi birleştirdiğini belirtmiştir." (30)

Yapıtları: *Süit* (yaylı çalgılar orkestrası için, 1953); *Improvization I,* (şef ve 9 kişilik oda topluluğu için, 1959); *Komposition* (orkestra için, 1959); *Polyphonie* (yaylılar orkestrası için, 1961); *Improvisation II,* (oda grubu 23 değişik çalgı için, 1961); *1. Yaylılar Dörtlüsü* (1969); *Piyano Parçası* (1970); *1. Senfoni* (1970); *Mevlana Oratoryosu* (1973); *2. Senfoni* (1978); *2. Yaylılar Dörtlüsü* (1979); *Viyolonsel Konçertosu* (1982); *3. Senfoni* (1983); *Çağrı* (solocular, koro ve orkestra için / kantat, 1984); *Bağdat Hatun* (opera, 1990-1991); *Sonat* (piyano için, 1993-1994).

Sinangil'in Mevlana Oratoryosu'ndan seçmeler, Improvisation I, Yaylılar için Süit ve 1. Senfoni'si, CD yapımında toplanmıştır.

TURGUT ALDEMİR 1961'de Gazi Eğitim Müzik Bölümü'ne girmiş, bu okulu bitirdikten sonra eğitimini Almanya'da sürdürmüştür. Münih Devlet Yüksek Müzik Okulu'nda, piyano, kompozisyon, koro ve orkestra şefliği öğrenimini tamamlayan Aldemir, 1972'de yurda dönmüştür. Gazi Eğitim'de piyano ve armoni öğretmeni olarak çalışan bestecimiz, daha sonra İzmir'de Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı bulunan "Müzik Bilimleri Bölümü" başkanlığına atanmıştır.

Beste çalışmalarına Almanya'da başlayan Aldemir'in başlıca yapıtları şunlardır: *İkili* (keman ve viyola için); *Bir Halk Türküsü Üzerine Çeşitlemeler* (yaylılar üçlüsü için); *9 Piyano Parçası; Daldalan* (keman ve piyano için); *Adalia* (iki keman ve viyola için) *Kipranos* (piyano için); *Sakine* (büyük orkestra için, 1971); *Karamsara* (karma koro için); *Gerçek Ötesi* (yaylılar orkestrası için, 1972); *Anılarım* (karma koro için, 1973-1974); *Yansımalar* (tenor ve piyano için); *Halk Müziği Düzenlemeleri* (bağlama için).

NECATİ GEDİKLİ, 1959'dan başlayarak Çapa Öğretmen Okulu'nda Ekrem Zeki Ün, H.B. Yönetken ve T. Sevenay ile çalışmış, 1965'de Gazi Eğitim Müzik

(29) A. Say. a.g.y.; E. Oğuz Fırat'ın yazdığı "Çağdaş Müzik" maddesi, cilt 2. sayfa 395
(30) Evin İlyasoğlu, a.g.y. sayfa 122.

Bölümü'nü bitirmiştir. Ankara'da Kemal İlerici ile Türk müziği armonisi çalışan Gedikli, Alman devlet bursunu kazanarak Köln Devlet Yüksek Müzik Okulu'nda Stockhausen'ın kompozisyon, Kuckertz'in piyano pedagojisi öğrencisi olmuştur. 1969 ve 1970'de Darmstadt'taki "yeni müzik kursları"na katılan bestecimiz, 1972'de yurda dönmüş, Turgut Aldemir'le birlikte Ankara'da "yeni müzik konserleri" düzenlemiştir. 1977'de İzmir'deki Müzik Bilimleri Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atanan Gedikli, burada doktora, doçentlik ve profesörlük tezlerini vermiştir. 1986'da İzmir Devlet Konservatuvarı müdürlüğüne getirilerek bu görevini on yıl sürdürmüştür.

Başlıca yapıtları şunlardır: *Üç Parça* (piyano için); *Sonat* (keman ve piyano için); *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü; Süit* (keman ve viyolonsel için); *Beşli* (üfleme çalgılar için); *Altı Türkü* (ses ve piyano için); *Üçlü* (keman, viyolonsel ve piyano için); *Viyola Konçertosu* (1972); *Tamzara* (yaylılar orkestrası için, 1973); *Aslı'ya Öğütler* (piyano için, 1980); *Başkalaşımlar* (piyano için, 1985); *Kazova Halayı* (iki bağlama, cura ve divan sazı için, 1983); *Arayışlar* (karışık koro için, 1986).

ALİ DARMAR, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Ferdi Statzer'in piyano öğrencisi olarak öğrenim yapmış, Unesco ve Fransa Devlet Burslarıyla Rueil Malmaison Ulusal Konservatuvarı ve Paris Ecole Normale de Musique'de kompozisyon öğrenimini tamamlamıştır. Ecole Normale'in kompozisyon bölümünü birincilikle bitiren Darmar, 1972'de yurda dönerek bestecilik çalışmalarını sürdürmüş, Bilkent Üniversitesi Sahne Sanatları ve Müzik Fakültesi'nde kompozisyon dalında öğretim üyeliği yapmıştır.

Mistik, lirik, modal esintiler içinde yer yer serpiştirilmiş atonal pasajlarla bir sentez oluşturmaya yönelen Ali Darmar'ın başlıca yapıtları şöyle sayılabilir: *Prelude* (piyano için, 1971); *Şirin Döne* (koro için, 1972); *Prelude* (piyano için, 1978); *Prelude* (piyano için, 1985); *Sonat* (piyano için, 1988); *Sümela* (büyük orkestra için senfonik şiir 1987); *Metro* (orkestra için bale müziği, 1990); *İki Dans* (dört el piyano için, 1993); *Constantinople'den İstanbul'a* (iki piyano için, 1993). Darmar'ın yapıtları arasında ayrıca "şan ve piyano için" *Lied*'ler vardır.

SON KUŞAK BESTECİLERİMİZ

1950'den sonra doğmuş olan bestecilerimizin sayısında, 1960 ve 1970'li yıllarda doğan sanatçıların da katılımıyla büyük bir artış gözlenmekte, bu son kuşak bestecilerimiz, yurt dışında da seslendirilen yapıtlarıyla başarı kazanmaktadırlar. Bunlardan bir kısmı, çalışmalarını batı ülkelerinde sürdürmektedir: Perihan Önder-Ridder (Almanya), Sıdıka Özdil (İngiltere), Betin Güneş (Almanya), Kâmran İnce (ABD), Muhittin Demiriz Dürrüoğlu (Belçika), Deniz İnce (ABD), Fazıl Say (Almanya- ABD).

Genç kuşak bestecilerimizin önemli bir bölümü ise Türkiye'deki Devlet Konservatuvarlarında öğretim üyeliği yapmaktadır: Babür Tongur (İstanbul, MSÜ), Volkan Barut (İstanbul MSÜ), Ertuğrul Bayraktar (Ankara, HÜ), Burhan Önder (Ankara, HÜ), Turgay Erdener (Ankara, HÜ), Ertuğ Korkmaz (Ankara , HÜ), Cem İdiz (İstanbul, MSÜ) Meliha Özbal (İstanbul MSÜ), Hasan Uçarsu (İstanbul, MSÜ), A . Özkan Manav (İstanbul MSÜ), Nihan Atlığ-Atay (İstanbul MSÜ).

TURGAY ERDENER (doğ. 1957), Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünü 1974'de bitirmiştir. Aynı kurumda teori ve armoni öğretmenliğini

sürdüren Erdener, ilk yapıtları olan tiyatro müzikleriyle dikkati çekmiş, daha sonra orkestra yapıtları ve bir operet bestelemiştir. Son yapıtları şunlardır: *İstanbulname* (operet, 1991); *Mi'den 4 Bölüm* (yaylılar orkestrası için, 1981); *Konçertino* (obua ve yaylı orkestra için, 1993); *Teo* (yaylılar orkestrası için, 1994); *93* (orkestra için, 1993); *Yeşil Düşler* (flüt ve orkestra için, 1994); *Gitar Konçertosu* (1994).

BETİN GÜNEŞ (doğ. 1957), İstanbul Belediye Konservatuvarı ve İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Ferdi Statzer, Cenan Akın, İlhan Usmanbaş ve Joachime Blume'nin öğrencisi olmuş, daha sonra Alman devlet bursuyla Köln Devlet Yüksek Müzik Okulu'nu bitirmiştir. 15. Uluslararası Elektro-Akustik kompozisyon Yarışması'nda *Bilimde Her Şey Vardır* adlı yapıtıyla ödül kazanan bestecimizin *1. Senfonisi* 1993 Avrupa Festivali'nde (TRT adına) seslendirilmiştir.

Aynı zamanda orkestra şefi, piyano ve trombon solisti olan Güneş'in tüm yapıtları yurt dışında seslendirilmiştir: *4 Piyano Parçası* (1980); *Trombon Dörtlüsü* (1981); *Orkestra Parçası* (1981); *Kurşunkalem ve Piyano İçin Parça* (1982); *Süit* (trombon için, 1983); *Senfoni No. 2* (1984); *Veda* (orkestra için, 1985); *İki Buçuk* (orkestra için 1987); *Bilimde Her Şey Vardır* (elektronik müzik stüdyosu için yeniden düzenleme, konuşmalı müzik, 1989); *Karadeniz Kıyıları Boyunca* (oda orkestrası için 1989); *Mitobemi* (trombon dörtlüsü için, 1990); *Adatontrum* (elektronik müzik, 1991); *In Memorian* (klarinet ve piyano için 1992) *Promenade* (trombon ve orkestra için, 1993); *Akdeniz* (piyano için, 1993); *Mondquitte Ayayva* (flüt, viyola ve arp için, 1993); *4. Senfoni* (1993); *Oda Senfonisi* (1993); *Made İn Turkey* (büyük orkestra için, 1994); *İzmir* (trombon konçertosu, 1994); *Yaz* (trombon ve yaylı çalgılar orkestrası için, 1994); *Türk Dansı* (trombon dörtlüsü için, 1994); *Zubis* (yaylı çalgılar orkestrası için, 1994); *Delphin* (flüt ve piyano için, 1994).

Betin Güneş'in yapıtlarından oluşan 11 plak, kaset ve CD yapımı vardır.

PERİHAN ÖNDER (doğ. 1960), İzmir, Ankara ve İstanbul Devlet Konservatuvarlarında piyano ve kompozisyon öğrenimi yapmış, Saygun ile modal müzik ve etnomüzikoloji, Usmanbaş ve Sun ile kompozisyon çalışmıştır.

İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda 12 yıl öğretim üyesi olarak çalışan Önder-Ridder, Macaristan bursuyla Budapeşte Frans Liszt Müzik Akademisi'nde öğrenimini sürdürmüş, Türkiye'de kompozisyon ödülleri almıştır: *Türkü* (mezzossoprano ve piyano için, İzmir Devlet Konservatuvarı, 1978); *Anadolu* (soprano ve piyano için, Atatürk'ün 100. doğum yıldönümü için, TRT, 1981); *Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin Müzik* (TRT, 1989).

1992'de Almanya'ya yerleşen bestecimizin başlıca yapıtları şunlardır: *Yaylı Dörtlü* (1982); *Oda Konçertosu* (yaylılar ve üflemeliler için, 1983); *Senfoni* (1985); *Viyolonsel ve piyano için Sonat* (1982); *Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin Müzik* (1989); *Mutlu Yuvalar* (bale müziği, 1992); *Çeşitlemeler* (keman ve viyolonsel için, 1994).

NİHAN ATLIĞ ATAY (doğ. 1960); İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda piyano, İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğrenimi yapmıştır. Saygun, Tanç ve Usmanbaş'ın öğrencisi olan bestecimizin "Portreler" (Necil Kâzım Akses'in yapıtı üzerine) incelemesi ve "Soruşturma" (Usmanbaş'ın yapıtı üzerine) incelemesi vardır. Yapıtları şunlardır: *Sonatin* (piyano için, 1983); *Altılı* (üflemeliler ve yaylılar için, 1984, bu yapıt 1991'de "Lontano" çağdaş müzik topluluğu tarafından seslendirilmiştir); *Senfonik Bölüm* (orkestra için, 1986); *İçerikler* (ses ve piyano için, 1990); *Tanrı Selamı* (ses ve piyano için, 1991); *Ölümsüz Gölgeler* (büyük orkestra, solo ve koro için, 1990).

SIDIKA ÖZDİL (doğ. 1960), Ankara Devlet Konservatuvarı'da piyano, kompozisyon ve orkestra şefliği öğrenimini tamamladıktan sonra, İngiltere'de Guildhall Müzik Okulu'nda orkestra şefliği, 1985-1989 yılları arasında ise Kraliyet Müzik Akademisi'nde kompozisyon ve orkestra şefliği öğrenimi yapmıştır. İngiltere Devlet Bursu'nu kazanan Özdil, bu ülkede 8 kompozisyon ödülü almıştır. Bestecilik çalışmalarını İngiltere'de sürdüren Özdil, Antalya Oda Orkestrası'nın şefidir. Yapıtlarında raslamsal yazıyı sıkça kullanmaktadır.

Yapıtlarının hepsi yurt dışında seslendirilmiştir: *Danslar* (yaylılar dörtlüsü için, 1986); *Sevgi ve Duygu* (bale müziği, 4 el piyano için, 1986); *Variations on a Turkish Folktune* (viyola için, 1986); *3 Landcapes from Anatolia* (üflemeli beşlisi için, 1987); *Her Şey Senin İçin* (Orhan Veli'nin şiirleri üzerine, mezzosoprano, viyola ve piyano için, 1987-1988); *Soul Bird* (soprano ve oda grubu için, 1987-1988); *Avoiding the Rain* (bale müziği, keman ve viyolonsel için, 1987-1988); *Bulutların Boyutları* (keman ve orkestra için, 1988); *Kibele* (büyük orkestra için, 1989); *Rüya İçin Direniş* (üflemeliler topluluğu için, 1990); *Aganta Burina Burinata* (solo arp için, 1990-1991); *Kış seramikleri* (keman ve piyano için, 1991); *Global Mass* (yaylılar orkestrası için, 1991); *İkilerin, Üçlerin İçinden* (solo keman için, 1992); *Hititler* (piyano ve orkestra için konçerto, 1993-1994.)

SERVER ACİM (doğ. 1961), 1980'de MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne girmiş, Usmanbaş, Saygun, Tanç ve Sun'la çalışarak 1990'da bitirmiş, 1993'de yüksek lisansı tamamlamıştır. 1993'de *Machbeth* oyununa yazdığı müzikle "yılın en iyi tiyatro müziği' ödülünü almıştır. MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olan Acim'in yapıtları şunlardır: *Minyatürler* (kontrbas ve piyano için, 1987); *Sonatin* (keman ve piyano için, 1988); *Altılı* (flüt, obua, klarinet, fagot, korno ve kontrbas için, 1988); *Yaylı Dörtlü* (1989); *Bakırlar ve Vurmalar İçin Müzik* (1989); *Senfoni* (orkestra için, 1990); *Dört Şarkı* (mezzosoprano, arp ve yaylılar orkestrası için, 1990); *Eskizler* (flüt, obua klarinet, trompet, trombon, 4 vurma çalgı, keman, viyolonsel ve kontrbas için, 1992); *Kayıp Bir Zamanın Derinliklerinde* (senfonik bölüm, orkestra için, 1993).

HASAN UÇARSU (doğ. 1965), 1983'de MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne girmiş, Saygun ve Tanç'la çalışarak 1990'da bitirmiş, 1992'de yüksek lisansı tamamlamıştır. 1991'de Konservatuvarın Kompozisyon-teori dalında öğretim üyesi olmuştur. Uçarsu, kullandığı müzik dilini şöyle tanımlamaktadır: '"Belli ilkeler ve belli biçimlerle, duyuşuma, özgür yaratı potansiyelime, yani kendime set çekmiyorum. Bu, yaratı özgürlüğünde kişinin kendi estetiğini kurma çabası olarak anlaşılmalıdır."

Yapıtları:*Üç Şarkı* (soprano ve piyano için, 1987); *Çeşitlemeler* (orkestra için, 1988); *Sonat* (piyano için, 1989); *Yaylılar Dörtlüsü* (1990); *İsmail'in Öyküsü* (bale müziği, orkestra, ve koro için 1990); *Divertimento* (13 değişik yorumcu için, 1991); *Monolog* (6 değişik yorumcu için, 1994) *Ölüm Türküsü* (koro ve orkestra için, 1994).

ALİ ÖZKAN MANAV (doğ, 1967), MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'na 1984'de girmiş, Saygun ve Usmanbaş'la çalışarak Konservatuvarı 1991'de bitirmiştir. 1994'de yüksek lisansı tamamlayan Manav, aynı okula öğretim üyesi olarak atanmıştır. "20. Yüzyıl müziğinde orkestra" başlıklı araştırmasının yanı sıra, müzik estetiği üzerine incelemeleri ve "Müzik İcat Olundu, Mertlik Bozuldu" adlı bir eleştirisi vardır.

İlk yapıtı "Sinfonietta'da Stravinski'nin ilk dönemindeki çalgısal kullanımıyla Saygun'a özgü bir modal anlayışın etkileri" olduğunu belirten bestecimiz, daha sonra "Berg'in ve Henze'nin dramatik dışavurumculuğunun, Ligeti'nin 60'lardan başlayarak geliştirdiği tartısal örgütleme anlayışı yanında yakın ses ilişkileriyle yarattığı ses ortamının, öte yandan sınırlı bir raslamsallığın ve modal soyutlamayı olanaklı kılan Usmanbaş'a özgü minimal kullanımların izlerini" taşıyan bir yaratıcılığa yöneldiğini söylemiştir.

Yapıtları: *Sinfonietta* (üflemeliler, timpani ve ksilofon için, 1989-1990); *Türk Ezgileri* (çeşitli ses ve çalgı toplulukları için, 1990); *Sempozyum* (orkestra için senfonik taşlama, 1991); *Partita* (viyola için, 1991-1993); *Bölüm* (piyano için, 1994)

FAZIL SAY (doğ 1970), dört yaşında Mithat Fenmen'le piyanoya başlamış, 1982'de Ankara Devlet Konservatuvarı'na girerek "üstün yetenekli çocuklar için özel statü"de öğrenim yapmıştır. İlhan Baran'la kompozisyon, Kamuran Gündemir'le piyano, ayrıca Ertuğrul Oğuz Fırat'la çağdaş müzik çalışan Say, 1987'de Konservatuvarın piyano ve kompozisyon bölümlerini bitirmiş, aynı yıl Alman Devlet Bursuyla Düsseldorf Devlet Yüksek Müzik Okulu'nda "ustalık" öğrenimine başlamıştır. 1989'da bu okulu birincilikle bitiren bestecimiz, sipariş üzerine orkestra yapıtları yazmış, ayrıca 1991'de Avrupa Topluluğu'nun düzenlediği "Avrupa Piyano Yarışması"nda "en iyi çağdaş müzik yorumcusu ödülü"nü almıştır. 1994'de Young Concert Artist'in yarışmasında Avrupa birinciliğini kazanmış, kıtalararası yarışmada dünya birincisi olmuştur. Say, piyanist ve besteci olarak çalışmalarını sürdürmek üzere ABD'ye yerleşmiştir (1995).

Yapıtlarının tümü yurt dışında seslendirilmiştir: *Prelüdler* (flüt ve piyano için, 1985); *Süit* (piyano için 1986); *Siyah İlahiler* (keman ve piyano için, Berlin kentinin 750. kuruluş kutlamaları için 1987); *Yansıtmalar* (piyano. keman ve orkestra için, Berlin Senfoni Orkestrası'nın siparişi üzerine, 1990); *Nasreddin Hoca'nın Dansları* (piyano için); *Üç Masal* (piyano için); *Antik Anadolu Modları Defterinden* (piyano için, 1991); *Liszt'in si minör sonatı orkestralaması* (Tristan örnek alınarak Wagner orkestralaması, 1992); *Debussy'nin 6 Prelüd'ünün orkestralaması* (Ensemble neue musik siparişi üzerine, 1991); *Modern Caz Stilinde Paganini Çeşitlemeleri* (piyano için, 1988-1993); *Üç Fantazi Parçası:* Belirti, Eski İstanbullu'nun Acısı, Manhattan'da bir Derviş, Çingene Kızı (piyano için, 1993); 2. *Piyano Konçertosu* (Kurt Masur'un siparişi üzerine, piyano ve orkestra için, 1994), Senfoni Konçertont, 1994; *Caz Fantazileri* (piyano için, 1990-1994); *Mozart Piyano Konçertolarına Kadanslar* (1988-1994), *İpekyolu* (piyano ve yaylılar için konçerto, 1996).

TÜRKİYE'DE MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik eğitimini yöneldiği amaçlar ve gerçekleştirdiği işlevler açısından, tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de üç ana alanda ele almak gerekir:

1. Genel Müzik Eğitimi: İnsan formasyonunda vazgeçilmez bir yeri bulunan müziğin, okul öncesinden (anaokulu) başlayarak eğitimin her aşamasında (ilköğretim, lise ve yüksek öğrenim) toplumda bir "müzik kültürü" oluşmasına ve bireylerin bundan payını almasına yönelik biçimde uygulanan okul müzik eğitimidir.

2. Amatör (özengen) müzik eğitimi: "Müziği, ya da müziğin belli bir kolunu / dalını / türünü, (parasal, maddi) kazanç gözetmeksizin, yalnız zevk için öğrenen / yapan kimselere yönelik olup, ilgili-istekli ve (az-çok) yatkın olanlara, etkin bir

müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamaya ve bunu yaşam içinde olabildiğince sürdürüp geliştirmeye ilişkin müziksel davranışlar kazandırmayı ve davranış değişiklikleri oluşturmayı amaçlar." (31)

3. Mesleksel (profesyonel) müzik eğitimi: Yetenekli bireylerin müziği meslek olarak edinmeleri ve alanlarında uzmanlaşması için gerçekleştirilen müzik eğitimidir.

Genel müzik eğitimi, tüm anaokullarında, temel eğitim aşamalarında "zorunlu ders"tir. Lise programlarında müzik dersi 1978 yılından başlayarak "zorunlu seçmeli ders" durumuna getirilmiştir. Öğretmen Liseleri'nde 1975'den sonra "zorunlu" olan müzik dersi, Kız Meslek Liseleri'nde 1929-1974 arasında "zorunlu ders" olduğu halde, 1974'den başlayarak "Çocuk Gelişimi ve Bakımı Meslek Dalı" dışındaki programlardan kaldırılmıştır.

Genel müzik eğitiminin yükseköğretimde de "seçmeli" olarak uygulanmasına geçilmiştir.

Amatörler için (okul dışı) müzik eğitimi, dernekler, kurslar, "belediye konservatuvarları", özel okullar, resmi ve özel koro kuruluşları vb. aracılığıyla yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu alandaki yaygın çalışmalar kapsamında her kuruluşun içindeki "seslendirme toplulukları", genellikle geleneksel müziklerimize yöneliktir.

Gerçek anlamıyla yaygın bir kültür-sanat eğitim kurumu olan Halkevleri 1932'de kurulmuş, 1950'li yıllardan sonra kaldırılmış ya da etkinliğini yitirmiştir.

Halkın müziğe olan amatör ilgisini karşılamak amacıyla dernek, dersane ve kursların sayısı giderek artmaktadır. Başta büyük kentlerimizde olmak üzere, hemen her kentte kurulan "folklor dernekleri", bu yöndeki gelişimin örnekleridir.

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlar ise sayısal açıdan artış göstermiştir. müzik öğretmeni yetiştirme amacıyla açılan ve üniversitelerin Eğitim Fakülteleri bünyesinde etkinlik gösteren "Müzik Eğitimi Bölümleri"nin sayısı, daha önce adlarını belirttiğimiz gibi, 12'ye ulaşmıştır (1997).

Konservatuvarlarımız ise şunlardır: H. Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı; İst. Üni. Devlet Konservatuvarı; MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı; 9 Eylül Üni. İzmir Devlet Konservatuvarı; Eskişehir Anadolu Üni. Devlet Konservatuvarı; Adana Çukurova Üni. Devlet Konservatuvarı; Ankara Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi.

Türk Müziği Devlet Konservatuvarları şu üniversiteler kapsamındadır: İstanbul İTÜ, İzmir Ege Üniversitesi, Gaziantep, Gaziantep Üniversitesi.

İzmir'de, 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olarak öğretim veren "Müzik Bilimleri Bölümü", müzik araştırmacılığı eğitimi alanında çalışmalarını 1976'dan bu yana sürdürmektedir. Araştırma alanında ayrıca Ankara Devlet Konservatuvarı ve MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda "Müzikoloji" bölümleri vardır.

Türkiye'de müzik araştırmacılığı, yaklaşık 100 yıl önce başlamıştır.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda "Tasnif ve Tesbit Heyeti" kurulmuş (1926), 1937'de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda "Türk Halk Müziği Arşivi"ni, Ankara ve İstanbul radyolarındaki arşivler ve 1964'de kurulan TRT'deki "Repertuvar Kurulları" izlemiştir. 1966'da Türk

(31) Prof Dr. Ali Uçan, Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994, sayfa 47.

Folklor Kurumu ve Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olarak Milli Folklor Enstitüsü kurulmuştur. (*)

Müzik araştırmacılığı alanında, Konservatuvarlarımız ve Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde "yüksek lisans" ve "doktora" düzeylerinde açılan programlarla çalışmalar yeni boyutlar kazanmıştır. Bu kapsamda özellikle konservatuvarlarda yapıtlar üzerine "analiz" çalışmaları yapılmaktadır. Müzik eğitimi alanındaki "program geliştirme" ve benzeri temel konulardaki araştırmaların getireceği katkıların müzik yaşamımızı derinden etkileyeceği beklenmektedir.

Müzik araştırmacısı olarak cumhuriyet döneminde değerli çalışmalar yapmış olan Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961) ile *Opera Tarihi* adlı dört ciltlik geniş çalışmasının yanı sıra yüzlerce makale, bildirisiyle Türkiye'nin temel direklerinden biri bulunan Cevat Memduh Altar'ı (1902-1995) özellikle anmak gerekir.

Araştırmacı ve müzik yazarı olarak etkinlik gösteren ve müziksel yaşamımıza zenginlik getiren öteki adların başlıcaları şunlardır: Cevat Memduh Altar, Faruk Yener, Panayot Abacı, Üner Birkan, Daniyal Eriç, Fikri Çiçekoğlu, Ali Uçan, Filiz Ali, Leyla Pamir, Koral Çalgan, Faruk Güvenç, Asım Cem Konuralp, Önder Kütahyalı, Evin İlyasoğlu, Cem Behar, Etem Ruhi Üngör, Erdoğan Okyay, Muammer Sun, Onur Akdoğu, Edip Günay, Ahmet Yürür, Jak Deleon, Necati Gedikli, Turgut Aldemir, İsmail Bilen, Ömer Umar, Ahmet Say, Ertuğrul Bayraktar, Yetkin Özer, Fırat Kutluk, Serhat Durmaz.

Askeri müzik/bandoculuk alanında Türkiye imparatorluk dönemindeki "tabılhane"lere kadar uzanan geçmişiyle köklü bir askeri müzik eğitimini sergilemektedir. 1939'da Ankara'da Askeri Muzıka Okulu, 1949'da Askeri Muzıka Meslek Okulu açılmıştır. Günümüzde Askeri Muzıka Hazırlama Okulu'ndan mezun olan müzikçilerimiz, sayıları 75'i bulan senfonik bandolarda görev almaktadır. Bando şefi yetiştirme işlevini ise 1963 yılından başlayarak Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki "Bando Şefliği Bölümü" sürdürmektedir.

"Askeri müzik" alanındaki eğitimin verimleri, günümüzde 70'i aşkın senfonik bandonun etkinliklerinde sergilenmektedir.

Çalgı yapımı ve çalgı onarımı eğitimi 1943 yılında Ankara'da Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'na bağlı olan İkinci Erkek Sanat Enstitüsü'nde başlamıştır. Bu alandaki eğitim, 1970'li yıllarda Gazi Eğitim Müzik Bölümü'nde "asistanlık eğitim alanı" niteliği kazanmıştır. Gazi Eğitim'de günümüzde çalgı yapım ve onarım atölyesi, etkinliğini sürdürmektedir. Çeşitli müzik eğitimi kurumlarındaki "çalgı yapım ve onarım işlikleri" eğitim amaçlı işlev kazanamamıştır. "Yüksek eğitim düzeyinde bir bölüm programı çerçevesinde müzik teknolojisi eğitimine ise, uzun hazırlıklardan sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nda 1979 yılında açılan 'Çalgı Yapım ve Onarım Bölümü'nde başlanmıştır." (32)

Geleneksel müziklerimize ilişkin çalgılar ülkemizde küçük özel işliklerde üretilmesine karşın,batı müziği kapsamındaki çalgıların üretiminde pek yol alınmamıştır. Bu çalgılar yurt dışından getirtilmektedir. Yurt dışına yönelik tek üretimimiz ise, orkestra ve çeşitli çalgı topluluklarında kullanılan ünlü Zilciyan zil'leridir. Bu çalgının üretim hakları günümüzde ABD'dedir.

(*) Prof. Dr. Gültekin Oransay, Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz, 50. Yıl Ankara 1973.
(32) Prof. Dr. Ali Uçan, a.g.y., sayfa 49.

TÜRKİYE'DE SESLENDİRME KURUMLARI

Günümüz Türkiyesi'ndeki senfoni orkestraları şunlardır: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (Ankara, yeni yasayla 1958); İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (1972); İzmir Devlet Senfoni Orkestrası (1974); Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası (Adana, 1991). Ayrıca Antalya'da senfonik orkestraya doğru gelişen bir "oda orkestrası" vardır.

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, özellikle Dr. Ernst Praetorius'un şef olarak görev aldığı dönemde (1939-1946) ve Prof. Gotthold Ephraim Lessing döneminde (1963-1971), hem dünya ölçeğinde bir düzey kazanmış, hem de repertuvarını zenginleştirmiştir. Özellikle Türk bestecilerinin yapıtları seslendirilmiş, orkestra yurt dışında başarılı turneler gerçekleştirmiştir. 1960'lı ve 70'li yıllarda her ilimizde 1000'den fazla konser veren CSO'yu çok sayıda yabancı konuk şef yönetmiş ve orkestra ünlü solistlere eşlik etmiştir.

İstanbul, İzmir ve Çukurova Devlet Senfoni Orkestraları da yerli ve yabancı solistler ve orkestra şefleriyle işbirliğini geliştirerek konserlerini düzenli biçimde sürdürmektedir.

Görkemli üretimleriyle opera ve bale alanında Türkiye'nin müzik yaşamını geliştiren Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'ne bağlı bulunan kurumlarımız şunlardır: Ankara Devlet Opera ve Balesi , İstanbul Devlet Opera ve Balesi ,İzmir Devlet Opera ve Balesi , Mersin Devlet Opera ve Balesi.

Türkiye, uluslararası düzeyde başarı kazanmış opera solistleri yetiştirmiştir. Leyla Gencer (soprano), Suna Korat (soprano) ve Ayhan Baran (bas), bu sanatçılarımızın önde gelenleridir.

Meriç Sümen, bale geleneğinin çok gelişkin olduğu ülkelerde başarı kazanmış bir bale sanatçımızdır.

Çok sayıda çalgı solistimiz, uluslararası podyumlarda sanatını onaylatmıştır: İdil Biret (piyano), Ayla Erduran (keman), Suna Kan (keman), Verda Erman (piyano), Arın Karamürsel (piyano), Ruşen Güneş (viyola), İsmail Aşan (keman), Gülsin Onay (piyano), Ayşegül Sarıca (piyano), Hüseyin Sermet (piyano), Tunç Ünver (keman), Banu Sözüar (piyano), Gülay Uğurata (piyano), Gülşen Tatu (flüt), Cihat Aşkın (keman), Tuncay Yılmaz (keman), Saim Akçıl (keman), Ergican Saydam (piyano), Muhittin Demiriz (piyano), Mehveş Emeç (piyano), Erden Bilgen (trompet), Ece Demirci (piyano), Işın Çakmakçıoğlu (keman) Taşkın Oray (obua) Gönül Gökdoğan (keman), Koral Çalgan (viyola), Doğan Cangal (viyolonsel), Judith Uluğ (piyano), Sevin Berk (arp), Uğurtan Aksel (arp), Yeşim Alkaya (piyano), Vedat Kosal (piyano), Zeynep Yamantürk (piyano), Meral Güneyman (piyano), Fazıl Say (piyano), Elif-Bedii Aran (iki piyano), Güher - Süher Pekinel (iki piyano), Ufuk-Bahar Dördüncü (iki piyano).

Orkestra şeflerimiz ise şöyle sayılabilir: Hikmet Şimşek, Gürer Aykal, Erol Erdinç, Rengim Gökmen, Cem Mansur, Emin Güven Yaşlıçam, Ender Sakpınar, İnci Özdil, Serdar Yalçın, Naci Özgüç, Nezih Seçkin.

Oda müziği alanında yurtdışı ve yurtiçindeki konserleriyle başarılar kazanan başlıca topluluklarımız şunlardır: Ankara Oda Orkestrası, İstanbul Kuarteti, İstanbul Üflemeli Çalgılar Beşlisi, Borusan Oda Orkestrası, Ancyra Oda Orkestrası, Karadeniz Oda Orkestrası, Ankara Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Yücelen Dörtlüsü, Ankara Nefesli Sazlar Beşlisi, Anadolu Dörtlüsü, Ege Oda Orkestrası, İzmir Müzik Dostları Orkestrası, Başkent Oda Orkestrası.

Ankara ve İstanbul Radyoları, daha sonra TRT, çalgı müziği ve koro müziği alanında değerli topluluklar kurmuştur. İstanbul'da Cemal Reşit Rey'in yönettiği Radyo Senfoni Orkestrası'nın yanı sıra, Ankara'da şef Gürer Aykal'ın yönettiği ve Suna Kan'ın başkemancı olarak görev aldığı TRT Oda Orkestrası, konserleri ve ses kayıtlarıyla müzik yaşamımızda derin izler bırakmışlardır.

TRT ayrıca Süheyl Denizci yönetiminde bir "Hafif Müzik ve Caz Orkestrası" kurmuştur. Opera korolarını izleyerek Türkiye'nin ilk gelişkin çoksesli korosu, yine bu kurumun çatısı altında hizmet vermektedir: TRT Çoksesli Korosu.

TRT, Ankara, İstanbul ve İzmir Stüdyolarında etkinlik gösteren üç ayrı gençlik korosu ile üç çocuk korosu kurmuştur.

Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak çalışmalarını sürdüren Çoksesli Devlet Korosu, Ankara'da kurulmuştur. Bu koroyu uluslararası bir yaklaşımla koro şefimiz Ahter Destan Sever yönetmektedir.

Koro müziği alanında yurt dışında ödüller alan Çoksesli Müzik Derneği'nin başkanı ve koro şefi Prof. Muzaffer Arkan'ın yönettiği çoksesli koro ile Mustafa Apaydın'ın yönettiği Polifonik Korolar Derneği'nin kurduğu korolar, övüçle karşılanan çalışmalarını sürdürmektedir.

Önde gelen koro şeflerimiz ve yönettikleri korolar şöyle sayılabilir: Muzaffer Arkan (ADK Korosu ve Çoksesli Müzik Derneği Korosu), Gökçen Koray (İstanbul Devlet Operası Korosu), Mustafa Apaydın (Ankara Polifonik Korolar Derneği Korosu), Saadettin Ünal, (Gazi Eğitim Müzik Bölümü Korosu), Sevim Ünal (Ankara Devlet Çoksesli Çocuk Korosu), Suna Çevik (Ankara, Gazi Eğitim Müzik Bölümü Korosu), Ayhan Çetin (Ankara Gazi Eğitim Korosu), Feruzan Esmergil (Ankara Opera Korosu), Yücel Elmas (TRT İstanbul Çocuk Korosu), Seval Irmak (Ankara Opera Korosu), Yıldız Külutku (İstanbul Opera Korosu), Frengiz Alizade (Mersin Opera Korosu), Caner Ruhselman (İzmir Gençlik Korosu), Süreyya Çağlar (Ankara Radyosu Çocuk Korosu), Metin Gerçeker (Ankara Opera Korosu), Salih Aydoğan (Ankara Gazi Eğitim Müzik Bölümü Korosu), Taner Solukçu (Polifonik Korolar Derneği Çocuk Korosu) Fatma Öz (Ankara Radyosu Çocuk korosu), Nural Altar (İzmir Radyosu Gençlik korosu) Fehamettin Özgüç (İzmir Devlet Çocuk Korosu), Nihat Çelik (İzmir Radyosu Çocuk Korosu.)

Türkiye'nin çok sesli müzik yaşamında kurumsallaşmış birer odak konumunda olan "uluslararası müzik festivalleri"nin işlevini unutmamak gerekir. Bu festivaller, müzik vakıfları tarafından düzenlenmektedir: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'ni; Sevda -Cenap And Müzik Vakfı, Uluslararası Ankara Müzik Festivali'ni; İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, Uluslararası İzmir Müzik Festivali'ni her yıl gelişen boyutlarda düzenleyerek, müziksel kültürün yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamaktadır.

OKUMA

(TÜRKİYE BÖLÜMÜ'NE EK: KISA BİBLİYOGRAFYA)

Ali Filiz, Müzik ve Müziğimizin Sorunları İstanbul 1987.

Ali Filiz, Dünyadan ve Türkiye'den Müzisyen Portreleri, İstanbul 1994.

Altar Cevat Memduh, Opera Tarihi'nin "Türkiye'de Opera" bölümü, Ankara, 1982.

And Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, Ankara, 1971.

And Metin, Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, Ankara, 1971.

And Metin, Türkiye'de İtalyan Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye, 1989.

Arel H. Saadettin, Türk Musikisi Kimindir? İstanbul 1957.

Başgöz İlhan ve Wilson Howard, Türkiye Cumhuriyetinde Eğitim ve Atatürk, Ankara, 1968.

Bilen İsmail, Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müzik Öğretim Yöntemleri Dersinin Program Geliştirme Açısından Değerlendirmesi, Ankara, 1983.

Çalgan Koral, Duyuşlar / Ulvi Cemal Erkin, Ankara 1991.

Çalgan Koral, Franz Liszt'in İstanbul Konserleri, Ankara 1991.

Ergun Sadeddin Nüzhet, Türk Musikisi Antolojisi, "İstanbul Üniversitesi Yayınlarından Edebiyat Fakültesi", birinci cilt 1942, ikinci cilt 1943.

Fenmen Mithat, Piyanistin Kitabı, Ankara 1947

Fonton Charles, 18. Yüzyılda Türk Müziği, çeviren Cem Behar, Pan Yayınları, İstanbul 1987.

Gazimihal Mahmut Ragıp, Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri, İstanbul 1939.

Gazimihal Mahmut Ragıp, Türk Askeri Muzıkalar Tarihi, İstanbul 1940.

Günay Edip, Fon Müziğinin İnsanın Çalışmasına Etkisi, Ankara 1978.

Hindemith Paul, Türk Musiki Yaşamını Kalkındırmak İçin Öneriler (Çev. G. Oransay) Ankara 1983.

İlerici Kemal, Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, İstanbul 1970.

İlyasoğlu Evin, Yirmibeş Türk Bestecisi, İstanbul 1989.

Kütahyalı Önder, Çağdaş Müzik Tarihi, Ankara 1981.

Okyay Erdoğan, Cevat Memduh Altar'a Armağan, Ankara 1989.

Oransay Gültekin, Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Ankara 1965.

Oransay Gültekin, Atatürk ve Küğ, Ankara 1965.

Oransay Gültekin, Çoksesli Musiki, "Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi", İstanbul 1983.

Pamir Leyla, Ayşe'nin Müzik Kitabı, İstanbul 1990.

Sanal Haydar, Mehter Musikisi, İstanbul 1964.

Say Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Ankara 1987.

Say Ahmet, (hazırlayan), Müzik Öğretimi, Ankara 1996.

Saygun Ahmet Adnan, Atatürk ve Musiki, Ankara 1982.

Sevengil Refik Ahmet, Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız, İstanbul 1969.

Sun Muammer, Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları, Ankara 1969.

Sun Muammer, Türk Kalarak Çağdaşlaşmak, Ankara 1993.

Süer Rıdvan, Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Öğretim, Ankara 1980.

Tan Nail, Atatürk ve Türk Folkloru, Ankara 1981.

Uçan Ali, Müzik Eğitimi (Temel Kavramlar, İlkeler ve Yaklaşımlar), Ankara 1997.

Uçan Ali, İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi, Ankara 1996.

Üngör Etem Ruhi, Türk Marşları, Ankara 1966.

Yaşar Okur / H. Erdoğan Cengiz, Atatürk ve Müzik, Ankara 1993.

KAYNAKÇA ÜZERİNE

Birkaç dilden derlenmiş zengin bir kaynakçanın her zaman gerçeği yansıtan bilimsel bir "referans listesi" olduğu söylenemez. Ayrıca, bir müzik tarihi kitabı hazırlanırken yararlanıldığı ileri sürülebilecek kitaplar genelde bir "yineleme listesi" olacaktır. Çünkü hangi dilden olursa olsun, müzik tarihi kitapları aynı standart bilgileri içerir.

Bu nedenle kaynakça yalınlaştırılmıştır.Hedefe yönelik "ana kaynak" kabul edilen kitaplar seçilmiş ve özellikle onlardan yararlanılmıştır.

"Ana kaynak" olarak yapılan seçim, üç öbekte ele alınabilir:

1. İnsanlığın sosyo-kültürel evriminin bir parçası olan Müzik Tarihi'ni, evrim içindeki yerinde belirleyen kaynaklar.
2. Müzik Tarihi'nin gelişimini sergileyen kaynaklar.
3. Müziksel yaratıcılığı irdeleyen kaynaklar.

Bu üç amaca yönelik kaynakların daha çok Türkçeleri yeğlenmiştir. Böylece, okurların kolayca erişemeyeceği kaynaklardan yarar beklentisi yerine, okurlar için bir "okuma listesi"nin de ortaya çıkacağı düşünülmüştür.

Kültürel evrimin toplumsal, düşünsel, sanatsal-müziksel bağlantıları kapsamında kullandığımız başlıca kaynaklar şunlardır:

*Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, Ankara 1972, (ilk baskı).*

*Bozkurt Güvenç, **Sosyal ve Kültürel Değişme** H.Ü. Yayınları, Ankara 1976.*

*Çetin Aytaç **Sanat ve Uygarlık**, Ankara 1979.*

*Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.*

*Suut Kemal Yetkin, **Estetik Doktrinler**, Bilgi Yayınları, Ankara 1972.*

*Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çeviren Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.*

*E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976 (birinci baskı).*

*Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, çeviren Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985 (ikinci basım).*

*George Thomson, **İnsanın Özü**, çeviren Celal Üstel, Payel Yayınları, İstanbul 1979.*

*Ali Uçan, **İnsan ve Müzik**, **İnsan ve Sanat Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994.*

*Ali Uçan, **Müzik Eğitimi, Temel kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994.*

*Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çevirenler Cevat Çapan/Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.*

*Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, de Yayınları, İstanbul 1968.*

*Filiz Ali, **Müzik ve Müziğin Sorunları**, Cem Yayınları, İstanbul 1987.*

*Feridun Çalışır, **Müziğin Düşüncedeki Yeri**, İş Matbaacalık, Ankara 1971.*

*T.G. Georgiades, **Musik und Sprache**, Berlin 1974.*

Yukardaki liste, "başvuru" yada "okuma-inceleme" kapsamında yararlandığımız öteki kaynaklarla genişletilebilir. Ne var ki onlar "ana kaynak" değildir ve onlardan yapılan bazı alıntılar dipnotlarda gösterildiği için burada yinelemeye gerek yoktur.

*

Müzik Tarihi'nin gelişimini izleyen ana kaynaklar, yararlanma sırasına göre şöyle belirtilmelidir:

Curt Sachs, ***Kısa Dünya Musikisi Tarihi,*** *çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965.*

Donald J. Grout ve Claude V. Palisca, ***A History of Western Music,*** *Norton Yayınevi, New York 1988.*

dtv-Atlas zur Musik, *hazırlama yönetmeni Ulrich Michels, (2 cilt) Münih 1991 ve 1994.*

Percy A. Scholes, ***The Oxford Companion to Music,*** *Oxford University Press, Londra 1958.*

Brockhaus-Riemann Musiklexikon, *Yayınlayan Carl Dahlhaus ve H.H. Eggelbrecht, (2 cilt), Wiesbaden ve Mainz, 1978-1979.*

Handschin J., ***Musikgechichte im Überblick,*** *Lozan 1964.*

A. Robertson ve D. Stevens, ***Geschichte der Musik,*** *(3cilt), Münih 1968.*

Ahmet Say, ***Müzik Ansiklopedisi*** *(4 cilt), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1987.*

Gültekin Oransay, ***Bağdarlar Geçidi.*** *Küğ Yayınları, İzmir 1977.*

Carl Dahlhaus, ***Neues Handbuch der Musikwissenschaft,*** *Wiesbaden 1980.*

Adnan Atalay, ***Müzik Yazıları,*** *(A. Say'ın Müzik Ansiklopedisi'nde yer alan aynı adlı geniş inceleme) Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1987.*

Martin Vogel, ***Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts,*** *Regensburg 1966.*

The Book of Music, *hazırlayanlar A. Campbell-Edward Kinsey-John Stevenson, Arrow Yayınevi, Londra 1980.*

The Encyclopedia of Classical Music, *hazırlayan Peter Gammond, Salamander Book, Londra 1988.*

Cevat Memduh Altar, ***Opera Tarihi*** *(4 cilt), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.*

Önder Kütahyalı, ***Çağdaş Müzik Tarihi,*** *Yayınlayan N. Leblebicioğlu, Ankara 1981.*

Victor Stevenson, ***The Music Makers,*** *W.H. Allen Company Ltd., Londra 1980.*

Rudolph Stephan, ***Musik, Das Fischer Lexikon,*** *Frankfurt 1958.*

Faruk Yener, ***Müzik Kılavuzu,*** *Bilgi Yayınevi (4. basım), Ankara 1983.*

Claude V. Palisca, ***Norton Anthology of*** *Western Music (2 cilt), Norton Yayınları, New York 1988. (Bu kaynak nota örneklerinin alıntılanmasında kullanılmıştır.)*

Necati Gedikli, ***Dizisel Müzik ve Çoksesli Türk Müziği,*** *9 Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 1986.*

Ahmet Muhtar Ataman, ***Musiki Tarihi,*** *Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1947.*

Bu ikinci listeyi de "bakmak", "başvurmak" ya da "el altında bulundurmak" amacıyla bir ölçüde yararlandığımız kaynaklarla genişletebiliriz. Bu kaynaklardan alıntı yapılanlar dipnotlarında belirtilmiştir.

Aslında bu kitabın üç temel kaynağı, Curt Sachs'ın *Kısa Dünya Musikisi Tarihi,* Grout ve Palisca'nın *A History of Western Music*'i ve dtv'nin *Müzik Atlası*'dır.

Kitabımızda müzik tarihine ilişkin bilgiler genelde bu üç kaynağın karşılaştırmalı çalışılmasıyla aktarılmıştır.

Sachs'ın kitabı, bilimsel yöntemlerle hazırlanmış müzik tarihi kitaplarının "atası" kabul edilebilir (ilk baskı 1946, Türkiye'de Usmanbaş çevirisiyle 1965). Daha sonra yayınlanan müzik tarihi çalışmalarında, Sachs'ın "kısa ama net" saptamaları, tanımları yer almıştır. *Kısa Dünya Musikisi* Tarihi'nin temel özelliği, tarih öncesi çağlardan başlayarak müziksel gelişimi bütün yönleriyle, bütün müzik katmanları, türleri ve çeşitleriyle, müzik kuramları, stiller, müzik yazısı, çalgılar, çalgı ve dans müziği vb. gibi öğelerden oluşan bir yelpazede sergilemesi, çağ üslupları ve bestecilerin yaratıcı özelliklerini, tarih bilinci ve araştırma sonuçlarına dayanan özlü bir anlatımla vurgulamasıdır. Müzik tarihinin yapıtaşlarından oluşan bu yelpaze, çalışmamızda örnek alınmış ve geliştirilmiştir. Özetle bu kitapta örnek alınan "model", Sachs'a dayandırılmıştır.

ABD'de üniversitelere bağlı müzik okullarının bir bölümünde ders kitabı olan *A History of Western Music* ile, telgraf üslubuyla yazılmış bilgileri küçük puntolarla iki ciltte toplayan ve çevirileri Avrupa'nın 10 ülkesinde yayınlanmış bulunan *dtv-Atlas zur Musik,* zengin örnekli, yaygın iki modern kaynaktır.

Müzik Tarihi kitaplarının Türkiye'deki "coda"sı, Leyla Pamir'in hazırladığı *Ayşe'nin Müzik Kitabı*'dır. Bu sevimli kitabın konservatuvarlarımızın orta kısımlarında ve Güzel Sanatlar Liselerinde değerlendirilmesi, hatta genel müzik eğitiminde bütün çocukların okuması için önerilmesi yarar getirecektir.

Türkiye'de tek besteci üzerine yazılmış kitaplar, çalışmamızın çoğu bölümüne ışık tutmuştur: Cevat Memduh Altar'ın *Ludwig van Beethoven*'i (Milli Eğitim basımevi, İstanbul 1953); Hülya Tarcan'ın *J.S. Bach Üzerine Bir Çalışma*'sı (Pan Yayınları, İstanbul 1987); Koral Çalgan'ın *Liszt*'i (Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1991) ve *Duyuşlar* / Ulvi Cemal Erkin'i (Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1991); Gültekin Oransay'ın *Bach Kılavuzu* (Küğ Yayını, İzmir 1986); Faruk Yener 'in *Mozart*'ı (Cem Yayınları, İstanbul 1991); Leyla Pamir'in *Skryabin*'i (Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1993); Necati Gedikli'nin *Ekrem Zeki Ün*'ü (İzmir 1980); Tuğrul Göğüş'ün *Necil Kâzım Akses*'i (İzmir 1993); İzmir'de Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nün düzenlediği *Saygun Semineri* (1986) ve *Mozart Semineri* (1991) dolayısıyla üretilen iki ilginç kitap (9 Eylül Üniversitesi Yayınları) bu kapsamdadır.

Yukardaki kısa liste bestecilerin yaratıcı özelliklerine eğilmesi bakımından da önem taşımaktadır. Oysa yaratıcı kişilik ve "yazı" konusunda bestecilere toplu bakış niteliğindeki üç özgün çalışmayı "Ana kaynak" olarak değerlendiğimizi açıklamalıyız. Bu üç çalışma, müziğin özüne inme açısından dünyanın her uygar noktasındaki Müzik Tarihi kitaplarında kullanılabilecek katkıları içeren "kaynak"lar olabileceği gibi, ayrıca Türkiye için "övünç kaynağı"dır:

1. İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi,* Varlık Yayınları, İstanbul 1991, 4. basım).

2. Ertuğrul Oğuz Fırat, *Çağdaş Müzik,* (A. Say'ın Müzik Ansiklopedisi'nde yer alan aynı adlı geniş inceleme), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1987.

3. Leyla Pamir, Müzikte *Geniş Soluklar,* Ada Yayınları, İstanbul 1989.

İlk baskısı 1961 yılında gerçekleştirilen Mimaroğlu'nun *Müzik Tarihi,* standart bilgilerin dökümünü veren klasik anlayışla hazırlanmış bir kitap değildir. Genelde müzik tarihine "bir bakış"tır. Değerlendirmelerin tümü "öznel"dir, ancak bu orijinal kavrayışın nesnel sonuçlara hiç de aykırı düşmediği görülür. Başarısı da bu noktadan kaynaklanan, yenilikçi, ilerici, buluşçu yaklaşımdadır. Denebilir ki, bütün müzik tarihi kitapları

"hazırlanmış"tır, Mimaroğlu'nunki ise "yazılmış"tır. Bach'tan günümüze kadar bestecilerin yaratıcılığını ele alan ve yakın tarihe doğru değerlendirme yoğunluğu özgün biçimde artan, daha da önemlisi 1960 yılının belirli koşulları çerçevesinde yazılmış bu elkitabı'nda, sonraları uluslararası bir besteci olarak tanınan Mimaroğlu'nun taşıdığı potansiyelin temellerine rastlanmaktadır.

Besteci, bestecilik ve müzik tarihi öğretmeni, yazar, ozan ve ressam Ertuğrul Oğuz Fırat'ın, Liszt ve Wagner'den başlatarak izlenimciliği ve 20. yüzyıl yeni müzik eğilimlerini hem bir "genel bakış"la, hem de ülkelere ve bestecilere göre incelediği *Çağdaş Müzik* çalışması, sanıyoruz bu alanın dünyada az görülen örneklerdendir: 400 sayfalık bir kitap kapsamında olan Fırat'ın Müzik Ansiklopedisi'nde yeralan incelemesi, bu işe adanmış birikim ve kavrayışla, binlerce yapıtın tek tek dinlenmesi, karşılaştırılarak irdelenmesi, özelliklerinin belirlenmesi, çözümlenmesi ve vargıların kâğıda aktarılması aşamalarından oluşan fenomenal bir üretimdir.

Türkiye için başka bir olağanüstü yaklaşım Leyla Pamir'in *Müzikte Geniş Soluklar* kitabıdır: Haydn'dan Stravinski'ye uzanan bir zaman diliminde, başlıca 21 besteciyi, tarihsel tanımları ve kültürel ortamları içinde değerlendirerek yaratıcılıklarını çok yönlü çözümlemelerle sergileyen Pamir'in bu kitaptaki geniş soluğu, armoni bilimini ve yeni müzik tekniklerini özümlemiş iyi bir piyanistin duyarlıklı ve özenli yaklaşımından kaynaklanmaktadır. *Müzikte Geniş Soluklar,* uluslararası zengin bir literatürün tanınmasına yol açtığı kadar, kaynakçanın kullanımını da başarıyla sergilediği için öğreticidir.

Türkiye'de besteciler üzerine yayınlanmış kaynaklar arasında belirtilmesi gereken kitaplar şunlardır: Gültekin Oransay, *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar* (Küğ Yayını, Ankara 1965); Filiz Ali, *Dünyadan ve Türkiye'den Müzisyen Portreleri* (Cem Yayınları, İstanbul 1994); Evin İlyasoğlu *Yirmibeş Türk Bestecisi* (Pan Yayınları İstanbul 1989); Evin İlyasoğlu, *Müziğin Kanatlarında* (Pan Yayınları, İstanbul 1992); Faruk Yener, *Müzikte Kim Kimdir, Ne Nedir* (Akbank Yayınları, İstanbul 1988)

Ayrıca, biri Türkçeye çevrilmiş iki ilginç kitaptan yararlandığımızı da belirtelim:

Birincisi Anton Weber'in 1932-1933 yıllarında Viyana'da verdiği derslere ilişkin ders notlarıdır: A. Webern *Yeni Müziğe Doğru,* Pan Yayınları. İkincisi ise, Herbert von Karajan'ın seçtiği *En Güzel Yüz Konser Yapıtı* adlı, Walter Panofsky'nin hazırladığı kitaptır: W. Panofsky *Die hundert schönsten Konzerte,* Humboldt Taschenbücher Grossband, Berlin-München.

*

Yukardaki kaynakçanın büyük bölümünün Türkiye'de üretilmiş kitaplardan oluşması, Müzik Tarihi alanında yeterli kaynaklara sahip bulunduğumuz anlamına gelemez. Özellikle Bach'a kadar olan dönemlere ilişkin bilimsel yaklaşımlar, düzenli ve yöntemli çalışmalar sergilemekten uzaktır. Bach ve sonrası "yakın tarih"tir ve asıl Müzik Tarihi "Bach öncesi" dönemlerin birikimini incelemek durumundadır. Bütünleyici tarih kavrayışından yoksun bir Müzik Tarihi yaklaşımı, tabansız, temelsiz, kökleri belirsiz, sosyo-kültürel dayanaklarından kopuk, evrimin bağlantılarını ve gelişimin sıradağlarını haritada bile saptayamayan "bilinç özürlü" bir konuma düşer.

Türkiye'de bu konudaki eksikliği bir ölçüde giderebilen çalışmalar, müzik dergilerinde yer alan yazılardır. Her biri özel bir önem taşıyan müzik dergilerinde yayınlanan binlerce yazıda, bütünleyici katkılar eğer bir "bileşke" kabul edilebilirse, Batı Müziği Tarihi'ne bir ölçüde eğilmiş olduğumuz düşünülebilir.

Eksikliğimizi gidermek için bir yandan da çeviri çalışmalarına hız verilmesi gerektiği açıktır. Müzik Tarihi alanında Batı'da yayınlanmış modern kitapların Türkçeye kazandırılması, başta gelen görev olmaktadır.

DİZİN

A

a capella, 127
a espazio, 132
a priesa, 132
A-B-A biçimi, 52, 201
Abacı Panayot, 538
Abasıyanık Sait Faik, 333
ABD 443, 490, 500
ABD'de yeni müzik, 494
Abdülmecid (Sultan), 380
Abed Raşit, 524, 527
Absil J., 46 496
Acim Server, 535
adagio, 213, 215
Adam Adolphe, 347, 415
Adams de la Halle , 87
Adinolfi, 519
Adler G., 474
Adorno T. W., 424
Afrika halk müziği, 490
Afrika, 31
Afro-Avrupa, 490
Afzelius A., 446
Ager K., 502
Agnus Dei, 111
Agnus, 84
Ahmed Cemil Bey, 518
Ahmet Efendi, 510
air a boire, 193
air serieux, 193
air tendre, 193
Air, 193
Akbank Oda Orkestrası, 539
Akçıl Saim, 539
Akdil Sayram, 525
Akdoğu Onur, 538
akordeon, 112
Aksel Uğurtan, 539
Akses N.Kazım, 444, 496, 514, 517, 518, 523, 526, 529, 534
akustik bilgisi, 48
akustik silindir, 482
Akın Cenan, 525, 527, 534
Alaner Bülent, 538
Alard D., 353
Albeniz Isaac, 445
Albert E. d', 384
Albert H., 193
Albinoni T., 215
Aldemir Turgut, 525, 532, 533, 538
Aleotorik, 471, 499
Alfano F., 418, 419
Alfven H., 446
Ali Filiz, 452, 523
Ali Ufki yazısı, 509
Alizade Frengiz, 540
Alkaya Yeşim, 539
Ali' ongarese, 355
allegro, 213, 245
Allemande, 195, 208
Alman Devlet Bursu, 534
Alman ezgileri, 141
Alman flütü, 219
Alman halk şarkıları, 406
Alman kornosu, 219
Alman Müzikçiler Odası, 427
Alman Ulusalcılığı, 370
Almanya'da yeni müzik, 495
Alnar H. Ferid, 517, 518, 520, 530
Altar C. Memduh, 510, 517, 538
Altar Nural, 540
Altdorfer A., 146
alterasyon, 340
Altuğ Demirhan, 528, 532
Altunya Niyazi, 516
Amar Dörtlüsü, 485
Amar Liko, 485, 520
Amati A., 162, 184, 197, 219
Amati G., 186
Amati N., 162, 186, 197, 219
amatör müzik eğitimi, 536
Amerika uygarlıkları, 34
Amerika'da romantizm, 430
Amerika'nın Sesi Radyosu, 531
Amerikan Devrimi, 260
Amerikan Meclisi, 375
Amy G., 504
Anadolu Dörtlüsü, 539
Anadolu Üniversitesi, 537
Anadolu, 71
anarmonik soy, 55
anarmonik, 428
Anavatan Derneği, 385
André J., 273
Anerio F., 151
Anfossi P., 269
angaje müzik, 499
Anglebert J.H., 211
Anglikan Kilisesi, 153
anharmonik, 340
Animuccia G., 151
Ank. Dev. Konservatuvarı, 485, 514, 519, 523, 527, 529, 530, 531, 535, 537
Ank.Rad.Çoksesli Korosu, 517
Ank.Rad.Madrigal Korosu, 517
Ank.Rad.Mandolin Orkestrası, 517
Ank.Rad.Oda Orkestrası, 517
Ank.Radyosu 4 Sesli Korosu, 517
Ankara Devlet Operası, 519, 525, 526, 528, 539
Ankara Film Şenliği, 529
Ankara Nefesli Sazlar Beşlisi, 539
Ankara Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, 539
Anlatımcılık, 427, 471, 472, 474, 485
Ansiklopedistler, 199, 271
anthem, 136
antifon, 134, 135
Antik Yunan müziği, 47
antropoloji, 25
Anıtkabir, 526
Apaydın Mustafa, 540
appogiatura, 176, 220, 227
Aquino'lu Thomas, 86

aralıkların daraltılması, 340
Aran Bedii, 539
Aran Elif, 539
Arca Zati, 511, 518
Arcueil Grubu, 464
Arel Bülent, 523, 525, 526, 529, 531
Arel H. Saadettin, 518, 520
Arenda d', 510
Arenski A., 441
Arezzo'lu Guido, 79
Aricola A., 128
arietta, 273
Aristo, 47, 48
Aristoksenus, 47
Aristophanes, 54
Aristoteles, 51
aritmetik bölünme, 145
Arjantin, 251, 501
Arkan Muzaffer, 540
Arman H.Recep, 518
Armoni Mızıkası, 517, 527
armoni, 118, 190, 228
armonisel bölünme, 145
Armstrong L., 392
Arnaut H., 113
Arnim Bettina v., 405
Arnstad, 232
Aron P., 127
arp, 34
Arriaga, 444
Ars nova, 97, 468
ars nove musice, 97
Arslan Yürekli Rişar, 88
Asal Seyfettin, 518, 526, 532
askeri müzik, 538
Askeri Mızıka Okulu, 527, 538
Askeri Mızıka Sınıf ve Hazırlama Okulu, 538
Asya, 35
Asyl, 386
Aşan İsmail, 539
Aşkın Cihat, 539
Atabinen Saffet, 511, 518
Atak N.Remzi, 310, 354, 517
Atalay Adnan, 73, 79
Atanasov, 452
Atatürk Eğitim Fakültesi, 517
Atatürk Üniversitesi, 517
Atatürk, 513-517
Atina Konservatuvarı, 452
Atlığ-Atay Nihan, 533, 534
atonal, 531
atonalite, 340, 473
Atrek F.Hilmi, 524
Attaingnant P., 136
Atwood Thomas, 309
Auber F.E., 327
Augistunus, 69
Auric G., 463
autentique, 73
av borusu, 341
Avrupa Piyano Yarışması, 536
Aydoğan Salih, 540
Aydınlanma, 261, 338, 468
Aydıntan Ziya, 518
Aykal Gürer, 539, 540
Aziz Paulus, 69
Aziz Petrus, 69

B

Babil'liler, 49
Bacarisse S., 446
Bacewicz G., 498
Bach A.Magdalena, 233
Bach C.F., 285
Bach C.P. Emmanuel, 280
Bach fügleri, 370
Bach J. C., 232, 276, 283
Bach J.S., 231-239
Bach kontrpuanı, 495
Bach Kurumu, 336, 361
Bach trompeti, 238
Bach uyarlamaları, 343
Bach W.F., 285
Back S. E., 504
Bacon F., 165, 175
Baief A., 137
Baini A., 360
Balakirev Mili, 435, 436
balalayka, 435
bale müziği, 195, 207, 462
balet, 171
Balkan müziği, 354
Balkan'larda ulusal akımlar, 451
Ballad opera, 272
ballade, 88
bambu kaval, 34
bando müziği, 490
Bando Şefliği Bölümü, 538
Banister J., 197, 217
Bantock G., 449
Baran Ayhan, 539
Baran İlhan, 464, 531, 536
Barbaja, 343
Barber S., 495
Barbieri F., 445
Barcarolle, 363
Bardakçı Murat, 538
Bardi G., 166
Barezzi, 391
Barok kültür, 174
Barok müzikte doruk, 223
Barok üslubu, 173
Barraque J., 504
Bartok Bela, 354, 451, 471, 480, 482, 483, 521
Barut Volkan, 533
barzaletta, 132
bas-trompet, 390
Basie C., 492
basklarinet, 375
bassetkorno, 375
Başkent Oda Orkestrası, 528, 539
başlangıç allegrosu, 281
Batı Roma, 115
Bayati araban, 520
Bayraktar Ertuğrul, 533, 538
Bayreuth Operaevi, 388
Bayreuth Şenliği, 458
Bayreuth, 380
Bebop, 492
Beck F., 277
Beethoven Ludwig v., 315-325
Beethoven Senfonileri, 380
Behar Cem, 538
Bektaşi Gülbengi, 31
bel canto, 201
Belaief, 472
Belçika Müzik Akademisi, 526
Belçika'da yeni müzik, 496
Belçika, 411
Bellini V., 345
Benda B.G., 271, 273

Benda F., 277
Berceuse, 363
Berg Alban, 478, 479, 536
Berger Aliye, 354
Berger Karl, 354
Berger L., 355
Bergonzi C., 252
Berio L., 504, 505
Beriot C.A. de, 354
Bériot, 460
Berk Sevin, 539
Berlin Lied Okulu, 332
Berlin Sanat Akademisi, 356, 400
Berlin Sarayı, 281
Berlin Üniversitesi, 356
Berliner Liederschule, 273, 275
Berlioz H., 347-351, 381
Bermudo J., 143
Bern Anlaşması, 375
Bernini, 174
Bernstein L., 495
Besteciler Birliği, 493
beyaz ölçülü, 111
Beyoğlu Postanesi, 517
Bharata, 41
Biber H., 216
Biedermeyer Dönemi, 333
big band, 492
Bilen İsmail, 538
Bilgen Erden, 539
Bilgen Samim, 524
Bilkent Üniversitesi, 533, 537
Binchois G., 107
Biret İdil, 380, 514, 539
Birkan Üner, 538
bitiriş kalıbı, 215
bitonalite, 485
biyografi bilgisi, 18
Bizans kilisesi, 75
Bizans makamları, 75
Bizet G., 347, 397, 416
Blacher B., 496
Bliss A., 497
Blohmdal K. B., 497, 504
Blow J., 203
blues, 490, 493
Blume J., 534
Boccaccio, 95
Boccherini L., 309
Boetius yazısı, 73
bohem, 457
Böhm F., 514
Böhm flütü, 373
Böhm G., 183, 232
Böhm J., 354
Boieldieu F.A., 327
Boito A., 392, 395
Bononcini G., 244
Bontempi G.A., 244
Booth J., 373
Bordes C., 414
Borodin Aleksandr, 435,436
Borovski F., 416
Borrel E., 521
Borromini, 174
Bortianski, 434
Börtz D., 504
Bouffonlar Savaşı, 268
Boulanger N., 519
Boulez P., 503, 532
bourree, 209
Brahma, 41
Brahms Johannes, 372, 398, 425
Brahms'ın yapıtları, 406
brass band, 491
Bratsche, 162
bravura, 340
Brecht Bertold, 495, 496
Bremen Katedrali, 400
Brescia atölyeleri, 184
Breslau Üniversitesi, 400
brevis, 89
Brezilya, 419
Britten Benjamin, 450, 497
Britton T., 197, 217
Broadwood piyanosu, 258
Bromel A., 118
Bronzino A., 165
Bruci R., 453
Bruck A. von, 130
Bruckner Anton, 407, 411, 420
Brüksel Kilisesi, 133
Brunettes, 193
Bruno G., 133, 146
Buca Eğitim Fakültesi, 517
Büchner G., 478
Budapeşte Müzik Akademisi, 384
büğlü, 375
Bükreşliyev A., 452
Bull J., 153
Bülow Cosima, 380, 386
Bülow H. v., 380, 384, 386, 398, 401
Burada J., 453
Burgonya, 106, 123
burjuva romantizmi, 380
Burkhard W., 496
Burma, 46
Burney C., 268, 272
Busnois A., 122
Busoni Ferrucio, 384, 429
Busotti S., 504
Buxtehude D., 216
büyü, 26
Büyük Opera, 345
büyük orkestralar, 341
Byrd W., 142, 153
Byron, 347, 369

C

C.H. Graun, 277
caccia, 97
Caccini G., 167, 208
Cadiz Katedrali, 290
Cage J., 500
Caldara A., 244
Calderon, 174
Callas Maria, 345
Calvin, 157
Calzabigi R., 266
Cambridge Üniversitesi, 157, 400
camerata, 166
cami müziği, 509
canaries, 143
Cannabich C., 277
Canselen Faik, 524
cantata, 189
cantus firmus, 82, 107, 113, 306
canzona concertata, 193
canzona, 132, 184, 193
capitolo, 132
capriccio, 184
Cara M., 131
Carissimi G., 189, 211
Carlton N., 157
Carnigie Hall, 492
Caron P., 128

Carpenter J. A., 416, 466
Casella A., 497
Cassado G., 515
Castiglioni N., 504
castrati, 201
castrato, 191
Catalani A., 419
Cavalieri E., 167
Cavalli P.F., 190
caz müziği, 490-493
caz stilleri, 491
celesta, 257, 486
Celtes C., 131
Cenevre Bale Müziği Ödülü, 530
Cerha F., 502
Cervantes, 174
Cesti A., 191
Cézanne, 454
Chabrier E., 415
chace, 97
chaconne, 184, 208
Chambonniers J., 195
Champ Elysées, 396
chanson, 120, 136, 151
Chapi R., 446
Chaplin C., 495
Chardin J.S., 225
Charlemagne, 73
Charles II., 203
Charles V., 133
Charpentier M.A., 211
Chausson E., 414
Chavez C., 495
Cherubini L., 310, 314, 379
Chicago, 492
Childe G., 21
Chopin Frederic, 361-368
chorale partita, 184
chorale prelude, 184
CHP, 521
cilalı taş devri, 23
Cilea F., 419
Cimarosa D., 269
cimbalom, 255, 354
Cizvit tarikatı, 211, 251
clavecin, 257
Clement F., 354
Clementi M., 257, 289, 311, 367
Cliquet-Pleyel H., 464
Coclicus A.P., 149
Cocteau J., 463
Coelicus A.P., 141
Coffey C., 272
Colemans O., 492
Coll jazz, 492
Collegia musica, 243, 263
Colombus C., 105
Coltrane J., 492
Columbia firması, 536
Columbia Üni., 531
Compere L., 128
computer music, 499
concerti grossi, 242
concerti, 213
concerto grosso, 213, 231
concerto, 193, 213
Conductus, 97
Conford Müzik Okulu, 528
consort, 195
Constactus H., 83
Conti F.B., 244
contra altus, 120
contra, 109
contratenor, 120
Copland Aaron, 494,495
Coquard A., 414
Corelli A., 213, 215
Corneille, 174
Cornelius P., 347-390
corno, 162
Cornysh W., 135
Cortot A., 515
Costa G., 352
Couperin F., 210
courant, 143
Courante, 195, 208
Cowells H., 500
Cömert Bedrettin, 23
Cöthen Prensliği, 233
Cramer F., 361
Cramer J.B., 311
Cranach L., 146
Credo, 83, 108
Cremer J. B., 367
Cremona Okulu, 184, 186
crescendo, 195
Cristofori B., 252
Crumb G., 500
CSO, 514, 520, 539
Cui Cesar, 435
Czerny C., 365, 368, 381

Ç

Çağatay A.Rıfat, 518
Çağlar Kemal, 525, 528
Çağlar Süreyya, 540
Çakmakçıoğlu Işın, 539
Çalgan Koral, 354, 380, 538
çalgı bardaklar, 284
çalgı bilgisi, 18
çalgı bulguları, 25
çalgı fizyolojisi, 18
çalgı metotları, 143, 288
çalgı müziği, 61, 196, 217
çalgı yapım bilgisi, 18
çalgı yapım onarım, 538
çalgıbilim, 219, 252
çalgılama kavrayışı, 348
çalgısal doku, 243
çalgısal eşlik, 61
çan, 41
Çapa Öğretmen Okulu, 532
Çaykovski P. İliç, 440
Çek Okulu, 442
çekiçli klavsen, 257
Çekoslovakya'da yeni müzik, 496
Çelik Nihat, 540
çembalo, 186, 207, 216, 219, 252, 257
Çerepnin A., 498
Çetin Ayhan, 540
Çevik Suna, 540
çevirme uyguları, 228
çeyrek sesler, 496
çeyrek tonlar, 473
Cézanne, 454
çeşitleme formu, 142
çeşitleme modeli, 208
Çiçekoğlu Fikri, 538
çift basmak, 353
çift oktav, 57
çift tril, 353
çifte aulos, 34
çigan orkestrası, 255
çimbal, 255, 354
Çin çalgıları, 44
Çin müziği, 42
Çingene çalgısı, 354
çingene makamları, 381, 383
Çingene müziği, 354, 433
çok klavyeli org, 108

çok korolu deyiş, 134
çok korolu, 191
çok ritmlilik, 471, 487
çok tonluluk, 473, 482
Çoksesli Devlet Korosu, 540
Çoksesli Müzik Derneği, 540
çokseslilik, 118
Çotzinov S., 494
Çuhacıyan D., 511, 518
Çukurova Dev. Senfoni Orkestrası, 539
Çukurova Üniversitesi, 537

D

d'Este ailesi, 99
da capo arya, 201
Dallapiccola L., 497, 504
Damrosh W., 408, 493
Danileau A., 42
Danimarka müziği, 447
danseuse aérienne, 415
Dante, 95, 167
Dantelot G., 524
Dargomijiski A., 435,436
Darmar Ali, 525, 533
Darmstadt Kursları, 499
Darülelhan, 384, 513,-518
Darültalim-i Musiki, 520
Darwin, 24
Daultier D., 186
David F., 354
David J.L., 260, 263
Davis M., 492
Davit H.T., 158
de Greco J., 96
de la Croix, 89
de trois, 415
Debussy Claude, 456-460
Defosse H., 518
Degas, 454
Delacroix, 363
Deleon Jak, 538
Delfia, 52
Delibes L., 347, 415
Delius F., 450
Della Scala, 99
Delphi duası, 54
demir çağı, 23
Demirci Ece, 539
Demiriz Muhittin, 533, 539
Demiriş Leyla, 529
Demiriş Okan, 525, 529
denge fenomeni, 302
Denisov E., 506
Denizci Süheyl, 540
Descartes R., 175, 185
Desormiere R., 464
Dessau P., 496
diabolus in musica, 101
diatonik soy, 55
diatonik, 101
Dicis B., 130
Diderot, 268
Diepenbrock, 466, 496
Dietrich S., 130
dikey ses yığınları, 476
Dimas G., 453
Dimov B., 452
din dışı müzik, 84, 490
dinamik karşıtlıklar, 321
discant, 109
Discantus, 91
dissonans, 474
diva, 242
divertimento, 293
divertissement, 283
Divitis A., 128
Dixieland, 491-492
Diyagilev S., 460, 498
diyapozon, 375
Dizisel müzik, 471, 499
dizisel yazı, 499
dizisel yöntem, 495
Dobrizinski, 448
doğa bilimleri, 166, 261, 378
doğa felsefesi, 48
doğaçtan çalma, 492
doğaçtan deyiş, 281
doğal denge, 303
doğal sesler, 341
Doğalcılık, 337
doğu çalgısı, 89
Doğu kültürleri, 48
doğu mistisizmi, 524
Doğu müziği, 444
Doğu Roma, 115
Dohnanyi E., 450
Doksanbeş Tez, 129
Dokuz Eylül Üniversitesi, 517, 537
dokuzlu uygu, 459
Dölener B., 516
Domaine musical, 499
Domarto P.de, 122
dominant, 469
Dominiken tarikatı, 86
Donizetti Gaetano, 345, 510
Donizetti Giuseppe, 345, 510
Donne J., 174
Dördüncü Bahar, 539
Dördüncü Ufuk, 539
Dorien, 55, 72
dört bölümlü sonat, 205
dörtlü aralığı, 55
dörtlü armoni, 524, 526, 527
Dostoyevski F., 424, 434
Dozlovski J., 448
dram müziği, 389
Dresden Operası, 329, 385
Dresden S. 496
dtv-Atlas zur Musik, 171
Dubois T., 460, 511
Dufay, 105
Dufourt H., 504
Dukas Paul, 414, 464
Dumas-Fils A., 392
Dunstable J., 106
Duparc Henri, 414
Durand, 457
Dürer A., 146, 163
Durey L., 463
durum, 81
Dussek J. L., 368, 442
Düsseldorf Dev. Yük. Müzik Okulu, 536
Dutilleux H., 464, 531
Duygu Hayrullah, 529
düz kanon, 97
Dvorak Anton, 443, 444

E

Ebert Karl, 514
ecercizo, 248
Echoi, 75
Ecole Normale de Musique, 519, 524, 526, 531, 533
Edebiyat-ı Cedide, 518
Edison T., 25
Edition Peters, 336
Ege Oda Orkestrası, 539

Ege Üniversitesi, 516, 537
Egk W., 496
egocentric, 338
Eichendorf, 425
Einstein Albert, 298, 432
Eisenstadt, 290
Eisler H., 495
ekspresyonizm, 427
El Greco, 146
Electric jazz, 492
Elektronik müzik, 471 492, 494, 502, 529, 531
Elgar Edward, 449, 496
Eliasson A., 504
Eliot T. S., 454
Elizabeth I., 136, 509
Ellington D., 492
Elmas Yücel, 540
Eloy J. C., 504
Emeç Mehveş, 539
Empedokles, 48
Endenick Akıl Hastanesi, 370
endüstri çağı, 21
endüstri devrimi, 21
Enescu Georges, 453
Enka Müzik Ödülü, 529
Eolien, 72
Eolya arp'ı, 285
Epiküros'çular, 49
epinet, 255
Epstein J., 420
Erard P., 258
Erard piyanosu, 258
Erasmus, 120
Erato, 54
Erdener Turgay, 533
Erdinç Erol, 539
Erduran Ayla, 539
Eren S., 516
Ergüven Mehmet, 538
Eriç Daniyal, 517, 538
Erkel F., 450
erken klasisizm, 284
erken ortaçağ, 67
erken romantizm, 337
Erkin Ferhunde, 516, 517, 519
Erkin U. Cemal, 485, 517, 518, 519, 526
Erksan R., 516
Erlkönig Derneği, 331
Erman Verda, 539
Ermiş Cecilia, 127
Ernst W., 233
Erward VI, 136
Eschenbach W., 88
Eski Yüz Ezgi, 89
Esmergül Feruzan, 540
espressivo, 468
Estampie, 102
Esterhazy A., 290
Esterhazy N., 290
Esterhazy Prensliği, 379
eşit düzenli klavye, 220, 237, 356
ethos, 51
etnomüzikoloji, 18, 25, 521
Etrüsk, 65
Euklides, 47
Eulenspiegel T., 428
Euterpe Derneği, 446
Euterpe, 54
Exupery S. A., 497
Ezgi M.Sabahattin, 518
ezginin doğuşu, 29
ezgisel hızlandırma, 148

F

fagot, 375
fagotto, 162
Faik Daim Bey, 518
Falla M. de, 445, 446, 514
fantasia, 184, 203
fantastik, 337
Farnaby G., 155
Farnaby R., 155
Fatih Eğitim Fakültesi, 517
Faughes G., 122
Fauré Gabriel, 413, 460, 518
fauxbordoun, 109
Fayrfax R., 135
Feldman M., 500
Felemenk müziği, 113
Felemenk, 106
Felipe Pedrell, 444, 445
Fenikeliler, 34
Fenmen Mithat, 311, 517, 524, 536
Fevin A. de, 128
Fırat E. Oğuz, 430, 464, 476, 486, 525, 530,536
fiddle, 89, 162
Field J., 365, 368
fifre, 162
Filistin, 37
Filtz A., 277
Fin müziği, 447
Finck H., 118, 193
Firigien, 55
Fischer Ernst, 31
Fischer F., 220
flamenco, 112, 355
Flem L. P., 494
Flesch C., 354
Floransa, 167
fonograf, 25
form bilgisi, 18
form geliştirme, 321
form sorunsalı, 400
Forman Milos, 309
forme cyclique, 411
Foss L., 500
Foster S. C., 430
Fournet J., 525
Francis I., 136
Franck César, 411, 414, 496
Franco-Flaman, 133
Francois I., 509
Frankfurt Okulu, 424
Fransa Enstitüsü, 412
Fransa'da melodram, 269
Fransız Akademisi, 415
Fransız Altıları, 463, 485
Fransız Ansiklopedisi, 260, 271
Fransız Aydınlanması, 271
Fransız balesi, 414
Fransız bandosu, 510
Fransız Devrimi, 260, 313, 338, 360, 433, 513
Fransız müziği, 463
Fransız stili, 203, 207, 268
Fransızca opera, 266
Frantiçek B., 442
Free jazz, 492
Frescobaldi G., 177
Freud S., 432, 474
Friedrich II, 280
Frigien, 72
Froberger J., 195
Fromm Kompozisyon Ödülü, 530

Fromm Müzik Vakfı, 530
frottola, 131, 139
Fuchs R., 420
füg, 125, 231
fuga, 184, 231
Fugato, 135, 306
fusa, 89
Füturizm, 471, 494
Fux J., 227, 244

G

Gabrieli A., 135
Gabrieli G., 179
Gabrielli D., 219
Gaffuri F., 111, 128
Gagliano M.da, 169
gaillard, 143, 208
Galatasaray Lisesi, 517, 519, 528, 532
Galilei V., 167
Galileo G., 175
galliards, 84
Gallon J., 519
Galuppi B., 269
gamelan müziği, 458, 486
Ganassi S., 143
gavotte, 209
Gay J., 225
Gazi Eğitim Enstitüsü, 514, 516, 532
Gaziantep Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, 537
Gaziantep Üniversitesi, 516, 537
Gazimihal M. Ragıp, 32, 380, 509, 510, 538
Gebrauchmusik, 486
geç romantizm, 337
Geç-Asur'lular, 37
Geç-dizisel, 471, 499
geç-madrigalizm, 177
Geç-romantik, 377, 428, 475
Geç-sümer, 37
Gedalge, 460
Gedikli Necati, 524, 525, 532, 538
GEE Müzik Bölümü, 516, 532, 538
Geijer G., 446
Gelecekçilik, 471, 494
Gencer Leyla, 539
genel müzik eğitimi, 536
Georg IV., 343
George I., 241
gerçekçi opera, 398
gerçekçi roman, 434
Gerçeker Metin, 540
geri plan, 347
Gerle H., 143
Germanismo, 392
Gershwin G., 493
Gesamtkunstwerk, 389
Gesualdo Carlo Don, 176
Gewandhaus, 354, 356
gezgin ozanlar, 85
Ghezzi, 196
Gılgamış Destanı, 24
Gibbons O. di, 153, 203
Gigue, 195, 209
Gillespie D., 492
Ginastera A., 495
Giordano Umberto, 419
Giout E., 464
Giraud, 457
Glareanus H., 143
Glass P. 500
Glazunof A., 439
Glinka M. İvanoviç, 434
Globokar V., 453
Gloria, 83
Gluck C.W., 266
Goethe, 260, 299, 313, 334, 347, 355, 370, 395, 422
Gogol N., 435
Gombert N., 133
Gombrich E.H., 23
Gomperz T., 50
Gonzages'ler, 99
Goodman B., 492
Gossaert J., 146
Gossec F.J., 276, 314, 325
Gotik anlayış, 93
Gotik çağ, 85, 86
Gottshalk L. M., 431
Gounod C. F., 397
Gökalp Ziya, 513
Gökberk Macit, 48, 261
Gökdoğan Gönül, 539
Gökmen Rengim, 539
gösteri sanatları, 397
Grabner H., 25
grafik notasyon, 500
grafik yazı, 500
Granados Enrique, 445
Grand opéra, 345, 348, 388, 397
Graun C.H., 243, 273
Graupner, 233
Gregorius ezgisi, 82
Gregoryen Koralleri, 383
Gretry A.E.M., 269
Grieg Edward H., 446, 447
Griffes C. T., 465
Grimm, 399
Grofe F., 493
Gropius W., 422, 478
ground, 142, 189
Grout D.J., 170
Grünewald M., 146
grupetto, 221
Guarneri G.A., 219, 252
Guarneri kemanı, 352
Guatelli, 510
Guerrero F., 151
Guevara C., 500
Guggenheim Ödülü, 531
Guildhall Müzik Okulu, 531, 535
Gut S., 383
Günay Edip, 538
Gündemir Kamuran, 536
Gündemir Selçuk, 531
Güney Amerika müziği, 495
Güneyman Meral, 539
Güneş Betin, 533, 534
Güneş Ruşen, 354, 539
güneş tutulması, 49
Güvenç Bozkurt, 21
Güzel San.Gen.Müdürlüğü, 523

H

Haba A., 496, 523
habanera, 209
Habeneck F.A., 353, 414
Haçaduryan A., 498

Hacettepe Üniversitesi, 537
Hafif müzik ve Caz Orkestrası (TRT), 540
hafif opera, 343, 395
Hahn U., 121
Halévy Froment, 347
halk müziği araştırması, 451
halka açık opera, 197
Hallen J. A., 446
Hals F., 157
Hambreus B., 504
Hammerschmidt A., 193
Hamparsum Notası, 511
Hamurabi Yasaları, 24
Handel G.F., 239-243
Handschin, 173
Hannover Operası, 243
harf yazıları, 25
harmonium, 257, 373
harpsikord, 257
Harris R., 495
Harrold R., 514
Hartel Yayınevi, 362
Hartmann A., 496, 526
Hasse J.A., 243
Hassler H.L., 179
Hauser A., 265, 455
Hawkins J., 268
Hay H., 514
Haydn F.J., 289-298
Haydn M., 329
Hegel'cilik, 378
Hegel, 356
Hegyei Geza, 384
Hegyei H., 377, 384
Helenistik, 34, 69
Helikon, 54
Hellinck L., 130
Hellmesberger kardeşler, 354
Helsinki Konservatuvarı, 447
Hendersen F., 492
Henning, 355
Henriy P., 503
Henry VII, 130
Henry VIII., 135
Henze H. W., 500, 536
heptat, 55
Heraklit, 455
Herbert V., 397
Herder, 24
Herman W., 492
Hermanson A., 504
Hermion'lu Lasos, 48
Herodot Tarihi, 24, 39
Herold L., 347
Heyse Paul, 355
hırlama sesi, 29
Hırvat müziği, 452
Hidalgo E.de, 514
Hiller A., 272, 273
Hilton J., 193
Hindemith Paul, 483-486, 514
Hint müziği, 41
Hiroşima, 467
Historismus, 337
Hitit uygarlığı, 34
Hitler A., 454, 495
Hoffmann E.T.A., 327, 337
Hofheimer P., 131
Hofmannstahl H. v., 427
Hogart W., 225
Holbach, 268
Hollanda'da yeni müzik, 496
Hollywood, 487
Holst G., 496
Holzbauer I., 277
Homeros, 47, 52, 497
Honegger Arthur, 463, 464, 525, 526
Hristiyan Devleti, 95
Hristiyan ezgileri, 71
Hristov D., 452
Hucbaldus, 74
Hugo Victor, 381, 391
humanizm, 468
Humfrey P., 203
Hummel, 309, 365
Humperdinck E., 390, 420
Hurst G., 528
hydralius, 41

I

Ibert J., 465
IGNM, 499
Ikebe Ş. 505
Indy V. d', 414, 464, 521
intermezzo, 251
Irmak Seval, 540
Isaac H., 128
Işıközlü Çetin, 525, 528
Ives Charles, 473, 474, 494

İ

İbni Rüşd, 85
İbrani çalgıları, 37
İbraniler, 34
iç görüntü, 474
içki şarkısı, 49, 193
idée fixe, 349
İdiz Cem, 533
ifadecilik, 261
iki temalı akış, 281
İkinci Erk. San. Ens., 538
ikonografi, 18
ileri Organum, 91
İlerici Kemal, 524, 527, 529, 531, 533
İlik Demet, 540
ilk arp, 39
ilk bölüm formu, 287
ilkçağ uygarlıkları, 34
ilkel ksilofon, 26
ilkel ritm çalgıları, 27
ilkeller, 27
İlyada, 24
İlyasoğlu Evin, 518, 527, 532, 538
İmparator Constantin, 75
İmparator Joseph F., 408
İnce Deniz, 533
İnce Kamran, 533
İncil, 347, 37
İngiliz Bale Okulu, 514
İngiliz Devlet Bursu, 535
İngiliz dinsel müziği, 490
İngiliz kornosu, 219, 375, 411
İngiliz müziği, 449
İngiliz ulusalcılığı, 449
İngiltere'de yeni müzik, 496
İngiltere, 239
İnönü Üniversitesi, 517
i passagi, 267
i ritornelli, 267
İrlanda papazları, 75
İsa, 47
İskandinav Okulu, 446
İskenderiye'li Klemens, 72
İslam felsefesi, 85

İsmail Hakkı Bey, 511
İsmail Zühtü, 513, 518, 521, 524
İspanya Kralı, 310
İspanya, 310
İspanyol Çingene Müziği, 355
İspanyol halk dansları, 444
İspanyol Okulu, 444
İspanyol renkleri, 398
İsrael, 34
İsrail kavmi, 68
İst. Belediye Konservatuvarı, 514, 516, 518, 521, 524, 527, 528, 529, 534, 537
İst. Dev. Konservatuvarı, 521, 527, 534, 535, 537
İst. Üflemeliler Beşlisi, 539
İst.Dev.Opera ve Balesi, 515, 529
İst.Dev.Senfoni Orkestrası, 515, 539
İst.Erkek Lisesi, 523
İst.Filarmoni Derneği, 515
İst.Şehir Operası, 515
İstanbul Eğitim Enstitüsü, 524
İstanbul Filarmoni Derneği, 518
İstanbul Kuarteti, 539
İstanbul kültür ve Sanat Vakfı, 540
İstanbul Muallim Mektebi, 511
İstanbul Radyosu, 517
İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, 537
İstanbul Üniversitesi, 516, 537
İstanbul Şehir Orkestrası, 515, 518, 527
İstanbul Şehir Tiyatrosu, 520
İstanbul, 105, 377, 380
İsveç müziği, 447
İsveç Okulu, 504
İsveç'de yeni müzik, 497
iş şarkıları, 490
işaretle ses anlatma, 25
işitme fizyolojisi, 18
İtalya'da yeni müzik, 497
İtalyan deyişi, 388
İtalyan operası, 268
İtalyan orgu, 108
İtalyan Rönesansı, 106
İtalyan stili, 203
İtalyan süiti, 211
İttihat Terakki Mektebi, 511, 513, 521
İTÜ, 516, 537
İyonya makamı, 145
izlenimcilik, 390, 427, 437, 454-466
İzmir Dev.Konservatuvarı, 516, 537
İzmir Dev.Senfoni Orkestrası, 516, 539
İzmir Devlet Operası, 539
İzmir Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, 537
İzmir Kültür, Sanat Ve Eğitim Vakfı, 540
İzmir Müzik Dostları Orkestrası, 539
İzmir Oda Müziği Sanatçıları, 539
izoritm, 97, 489
İzzet Baysal Üniversitesi, 517

J

Jakob H., 464
Janaçek Leoş, 444
Janequin C., 136
Japonya'da yeni müzik, 497
Jazz Band, 491
Joachim J., 354, 399, 400
Joachim Kuarteti, 405
Jommelli N., 269
Jongen J., 466, 496
Joplin S., 491
Joseph II., 273
Journal des Débats, 348
Juillard Müzik Okulu, 499

K

Kabalevski D., 498
kabare, 463
Kabasta O., 510
kabile müziği, 26
kadans, 211
Kagel M., 501
kalabalık korolar, 341
Kalcher J.N., 329
Kalender Sabahattin, 525
Kaliope, 54
Kalkbrenner, 367
Kam Ruşen F., 527, 531
Kamienski M., 448
Kan Suna, 514, 519, 539, 540
kanon, 97, 231
Kant E., 260
kantat, 189, 216, 231, 397
kantatalar zinciri, 237
Kantemiroğlu yazısı, 509
kantor, 231
kanun, 89
Kanuni Süleyman, 509
Kanık Veli, 514
kanzone, 88
Kaptanzade A.Rıza, 518
Karadeniz Oda Orkestrası, 539
Karajan H.von, 297, 307
karakter parçası, 370
Karamürsel Arın, 539
karşılaştırmalı müzikbilim, 26
Katolik Kilisesi, 115
Katolik, 71
kaynakça bilgisi, 18
keman edebiyatı, 353
Kempf W., 515
Kenton Stan, 492
Kepler J., 175
Kerl J.K., 217
Kerscher A., 185
kırık kalış, 176
Kızılderili dili, 31
Kızılderili müziği, 490
Kienzi W., 390
kilise makamları, 381, 413, 459, 469
Klllmayer W., 500
Kind F., 329
Kitzler O., 407
Kjerulf, 446
klarinet ailesi, 375
klarinet, 219, 375
klasik sentez, 292

klasik sonat formu, 281, 287, 292, 320
Klasisizm, 260, 302, 357
klavikord, 102, 163, 216, 219, 255
klavsen, 162, 219, 248, 257
klavye mekanizması, 161
klavyeli çalgı, 142
klavyeli çalgılarda düzen, 219
Klein M., 514
Klimt, 422
Klio, 54
Klopstock, 421
Klotz M., 219
Knorr J., 369
koda, 306
Kodallı N., 523, 525, 526
Kodaly Zoltan, 354, 451, 480, 483
Koechlin C., 465
Koering R., 504
Kokoşka, 422, 474
köleci toplum, 24
kollaj, 530
Köln Dev. Yük. Müzik Okulu, 533, 534
Köln Senfoni Orkestrası, 526
Köln'lü Franco, 89
komik opera, 267, 268, 395
konçerto formu, 197
Konfiçyüs, 44
konser missası, 84
konser stili, 173
Kont Morzin, 289
Kont Waldstein, 315
Kontes d'Agoult, 380
kontrbas-trombon, 390
kontrbasklarinet, 375
kontrfagot, 375
kontrpuan oyunları, 113
kontrpuan tekniği, 136, 141
kontrpuan, 82, 118, 149, 166, 227, 232, 245, 428, 471, 482, 485, 492
Konuralp A. Cem, 538
konzertmeister, 285
kopist, 385
Koral N.Sami, 524
koral prelüd, 231
Korat Suna, 539
Koray Fuad, 518
Koray Gökçen, 540
Kore müziği, 46
koreograf, 460
KORG 01/W FD, 529
KORG M1, 529
Korkmaz Ertuğ, 533
kornet, 375
kornetta, 162
korno ailesi, 219, 336, 375
Koro Şarkıcıları Derneği, 372
Kosal Vedat, 539
Kouzevitzki Ödülü, 530
Kral Tiyatrosu, 241
Kraliçe Antoinette, 310
Kraliçe Marie Theresa, 290
Kraliçe Victoria, 363
Kraliyet Akademisi, 241
Kreisler F., 354
Krenek E., 496
Kreutzer R., 254, 314
Krieger A., 193
Krieger J.P., 217
kromatik bağlanış, 176
kromatik dizi, 469
kromatik sesler, 176
kromatik soy, 47
kromatizm, 134, 340, 383, 398, 428, 482
Krüger J., 193
KTÜ, 517
Kubelik J., 496
Kuckertz, 533
küçük üçlü, 145
Kuhnau J., 216, 233
Külebi Cahit, 526
kullanım için müzikbiiim, 18
kültür tarihi, 17
kültürel evrim, 21
Külutku Yıldız, 540
Künçer İhsan, 514
Kurpinski, 448
kuru reçitatif, 205
Kurz Felix, 289
Kusser J.S., 243, 244
kusursuz takım, 57
kuş sesleri, 503
Kütahyalı Önder, 465, 471, 516, 538
kuzey orgu, 102
Kyrie, 84

L

La Scala Operaevi, 343, 352, 391, 395
Lale Devri, 509
Lalo Eduoard, 414
Lamb J., 491
Lamoreax Konserleri, 414
Landino F., 99
Landre G., 496
Lange A., 50
Lantins Hugo de, 106
Laparra P., 518
Larsson L. A., 504
Lassus F. de, 153
Lassus O. Di, 151, 152
Lassus R. de, 153
lauda, 131
Lavigna, 391
Lavignac, 457
lavta müziği, 142, 211, 259
lavta tabulaturu, 186
Le Figaro, 413
legato, 492
Lehar Franz, 419
Leibniz, 175, 196
Leibowitz R., 381
Leipzig Konservatuvarı, 356
Leit-motiv, 389, 427, 442
Lemlin L., 137
Leo L., 269
Leoncavallo Ruggiero, 416
Leonin, 86, 91
Léonord H., 353
Leopold II., 301
Lessing G. E., 539
Lesueur J.F., 314, 347
Levent Necdet, 525, 526
Lewis J., 492
Liadov A., 439
Lidholm I., 504
Lied, 141, 151, 193, 272, 273, 275, 276, 331, 359, 370, 405
Liedertafel, 372

Ligeti G., 502, 532, 536
Likanos notası, 57
Limoncuyan Hamparsum, 510
Lindberg, 467
Lindemann, 446
Linos, 71
Linz Operası, 407
lir, 34
lirik dram, 397
Liszt Akademisi, 534
Liszt Cosima, 380
Liszt F., 351, 354, 378, 450
Liszt Okulu, 384
Locke M., 195, 203
Loeffler M. C., 466, 494
Logotetis A., 452
Lombardi A., 514
Londra Filarmoni, 356
Long M., 518
Lontano topluluğu, 534
Lortzing A., 347
Lotti A., 244
Louis XIV., 205, 223
Lowe E., 204
Löwe J., 243
Ludwig H., 514
Ludwig II., 386
Lully J.B., 205
Lüneburg, 232
lut, 34
Luther M., 129
Luthercilik, 232
Lutoslavski W., 505
Lutyens E., 497
Lyrik, 54

M

M.S.Ü. Dev. Konservatuvarı, 516, 531, 537
Macar müziği, 354
Macar Müzik Akademisi, 380 , 384
Macar Okulu, 450
Macar Tevfik Bey, 511, 518, 521
Macaristan bursu, 534
Macaristan, 379
MacDowell E., 431
Mach E., 474
Machault G.de, 102, 489
Maderna B., 504
Madran A.Yekta, 518
madrigal şiiri, 99
madrigal, 131, 137, 171, 177
madrigalizm, 189
Madrit, 248
Maestro della revoluzione, 392
magdalen çağı, 23, 29
magnificat, 135, 153, 216
Magnini P., 184
Magnus Albertus, 86
Mahler Gustav, 420
Mainstream, 492
majör dizi, 77
majör üçlü, 145
majör yapı, 84
Majorca Adası, 362
makamsal kaynaklar, 413
makamsal müzik, 55
Malavski A., 498
Malipiero G. F., 497
Mallarmé, 462, 503
Manas E., 511, 518, 520
Manav A. Özkan, 533, 535
Manfredini, 309
Manguel, 510
Mannheim Okulu, 277
Mannheim Orkestrası, 279
Mannheim Sarayı, 277
Mannheim, 259
Manolov E., 452
Mansur Cem, 539
maraton, 47
Marcabru, 88
Marcello B., 225
Marcellus, 76
Marching Band, 491
Marini B., 184, 186
Marmara Üniversitesi, 517
Marmontel, 398, 457
Marsick M.P., 353
marş, 143
Marteau H., 353
Martini L., 189
Martini P. 283, 300
Martini S., 96
Martinu B., 496
Marx J., 520, 523
Marxen E., 399
masalsı opera, 390
Mascagni Pietro, 416
mask, 195
Mason L., 430
masque, 172
mass, 83, 135
Massart L.J., 354
Massenet Jules, 415
Massin L., 463
matematik ve müzik, 50, 184
Mattei P., 343, 345
Matteson J., 244
Maugars A., 187
Maximilien I., 128, 161
Mayseder J., 354
Mayuzumi T., 505
Mazas J.F., 353
mazurka, 209
Meck M. v., 440, 457
Medici de, 165, 167
Mehmet Ali Bey, 518
Mehterhane, 509
Mehul E.N., 314
Melikov Arif, 506
Melinas A., 504
melodi ve şiir, 59
Melpomene, 54
Memlinck H., 143
Mendel A., 158
Mendelssohn Bursu, 360
Mendelssohn Felix, 355-359
Mendelssohn Moses, 355
Mendelssohn Ödülü, 420
Menotti G., 495
mensural nota, 186
Menuet, 208, 209, 288
Menuhin Y., 453, 515
Merkezi Afrika Cum., 26
Mersenne M., 185
Mersin Devlet Operası, 539
Merula C., 135
Meryem Ana, 37
Mesomedes, 49
Messager André, 415
Messe, 83
Messiaen O., 502
Mesut Cemil, 517
Meşkhane, 509
Metropolitan Operaevi, 377, 418, 420

Mettermayr G., 502
Meyerbeer J.L., 346, 375
Mezopotamya müziği, 34
Mısır Hıdivi, 388
Mısır müziği, 39
Midilli'li Prinis, 54
mikromodalite, 530
mikroton sesler, 141
mikrotonlar, 496
Miksolidien, 72
Milan L., 132
Milano konservatuvarı, 391
Milano, 283
Milanollo M., 353
Milanollo T., 353
Mildner M., 354
Milet'li Timoteos, 54
Milhaud D., 463, 464, 525
Milli Folklor Enstitüsü, 538
Millöcker K., 397
Milton, 174
mim sanatı, 42
Mimaroğlu İlhan, 190, 197, 231, 292, 325, 525, 531
Mimmi Garrard Dans Topluluğu, 530
minima, 89
minimal müzik, 499
minimal uygulamalar, 530
minimalizm, 536
minör dizi, 77
miserere, 208
missa, 83, 231
Missisipi Deltası, 491
mitologya, 225
Mitropulos D., 452
Miyake H., 505
Mocheles, 356
modal müzik, 437
modal renkler, 401
modal, 531
modal-dizisel, 531
Modern Jazz Quartet, 492
Moliere, 174, 205, 224, 427
molle, 81
Moncayo J. P., 495
Monet C., 377, 454, 455
Monk T., 492
monochord, 76
monodik, 283
monoritmik, 530
Monsigny P.A., 269
Monteverdi C., 169
Monyuşko S., 449
mordent, 221
Mörike, 425
Morley T., 141, 142
Moskova Prensi, 361
motet, 89, 93, 151, 216
motetus, 93
Mouton J., 128
Mozart Leopold, 288, 299
Mozart W.Amadeus, 298-309
Mozart'ın müzik dili, 305
Mozarteum Akademisi, 528
Muffat G., 217
Muhadov Veli, 507
Mulligan G., 492
Munch C., 525
Munch E., 469
Munday J., 155
Murger Henri, 418
Murillo, 174
Muris J.de, 102
Musa Süreyya, 518
Musa, 37
Muset A. de, 505
Muset C., 88
Musica Divina, 361
musica falsa, 101
musica ficta, 101
musica reserveta, 142
Musiki Muallim Mektebi, 513, 514, 519, 521, 523, 524
Musique concrete, 499
Musorgski Modest, 435, 436, 438, 457
Musset A. de, 396, 418
Mussolini, 497
Muzıka-i Humayun, 384, 509, 513
Mühlhausen, 232
Müller B., 161
Münih Dev. Müzik Okulu, 532
Münih Filarmoni Orkestrası, 520, 526
Münih Müzik Akademisi, 526
Münih Saray Operası, 244
Münih Sarayı, 300
müziğin doğuşu, 24
Müziğin Yeni Dergisi, 369, 399
Müzik Bilimleri Bölümü, 516, 533, 537
Müzik Dostları Derneği, 400
müzik eğitimi, 18
müzik eleştirisi, 18
müzik estetiği, 18
müzik felsefesi, 18
müzik pedagojisi, 18
müzik psikolojisi, 18
müzik sosyolojisi, 18
müzik tarihi, 19
müzik teorisi, 51, 143
müzik yazıları bilgisi, 18
müzik yazısı, 78
müzikal akustik, 18
müzikal komedi, 493
müzikbilim, 18
müzikdrama, 340
müzikli dram, 171
müzikoloji bölümleri, 537
Müzikoloji Kurumu, 454
müziksel tiyatro, 501
mystere, 187

N

Nabutoki K., 498
Nadir Nadi, 354
Nanino G.M., 149
Napoleon, 333
Napoli Konservatuvarı, 416
Napoli operası, 196, 201
Napoli, 248, 251
Napolitan akoru, 403
Nardini, 309
Naturalismus, 337
Natyaveda, 41
Naum Tiyatrosu, 510, 511
Neefe C.G., 273, 315
Neo-klasik, 401, 471, 472
neo-modal, 383
neolitik çağ, 21
Neri F. dei, 187
New York Devlet Üniversitesi, 529
New York Filarmoni, 427

Newton I., 196
Nicolai O., 347
Nicolau A., 446
Niedermeyer L., 413
Niedermeyer Okulu, 413
Nielsen Carl, 447
Nilson B., 504
Noda T., 505
Nohant Şatosu, 362
nöma yazısı, 75, 78
Nono L., 504
Norveç halk müziği, 446
Norveç, 446
nota basımı, 121
Notacı H.Emin Efendi, 518
Notre Dame Okulu, 91
Notre Dame, 86
Novalis, 337
Noverre J.G., 267
nüans özellikleri, 279
nüans, 190
Nystroem G., 447

O

oboe d'amore, 238
oboe da caccia, 238
Obrecht J., 118
obua, 219, 375
Ockeghem J.de, 118
oda müziği, 196
ode, 131
Odesa, 24
Oehring K., 520
Offenbach J., 347, 396
offertorium, 147
Ohana Maurice, 531
oktet, 359
Okyanusya, 29
Okyay Erdoğan, 538
Olmeda F., 445
Olympia, 52
on iki ses yöntemi, 475, 478, 489
on iki seslik dizi, 476
Onay Gülsin, 539
onbirli uygu, 459
opera buffa, 191, 343, 395
opera denemeleri, 167
opera gerçekçiliği, 397
opera komik, 397
opera orkestrası, 239
operanın doğuşu, 165
operet, 378, 395
optik-grafik-özgür değerler, 530
Opus numarası, 383
Opus, 184
Oransay G. 121, 211, 300, 309, 510
oratoryo, 187, 216
Oray Taşkın, 539
ordre, 210
Orff C., 486, 495, 526
Orff çalgıları, 486
org müziği, 216, 357
org notası, 186
org tabulaturu, 186
org tınısı, 343
Organon, 83
Organum, 82, 108, 255
orgun gelişimi, 258
orkestra pedalleri, 456
orkestralama, 171
Ortaasya, 509
ortaçağ çalgıları, 103
ortaçağ felsefesi, 68
Ortaçağ missası, 84
Ortadoğu, 35
Ortiz D., 143
Ortodoks Kilisesi, 75, 435
ostinato, 471
Otman M.Rahmi, 518
oturtum, 354
Otuz yıl Savaşları, 129, 176
Otyam Nedim, 525, 526
ouvertüre, 210
Oxford, 157, 242

Ö

Öktem Hulusi, 518, 527
Önder Burhan, 533
Önder-Ridder Perihan, 533, 534
Öz Fatma, 540
Özbal Meliha, 533
Özdil Sıdıka, 533, 535, 539
Özdil İnci, 539
Özel statü, 536
Özgüç Fehamettin, 540
Özgüç Naci, 539
özgür polifoni, 530
öznel renkçilik, 531
öznellik, 337, 341
Özsan Sarper, 525, 529
Özsoy İlhan, 354

P

Pachelbel J., 183
Paderevski Ignaz, 448
Paer, 379
Paganini N., 351-353, 379
Paisiello G., 269, 343
paleolitik çağ, 21
Palestrina G.L.da, 146
Palissa C., 170
Palladio, 165
Pallavicino C., 201, 244
Pamir Leyla, 33, 232, 302, 320, 357, 405, 455, 472, 538
Pan Amerikan Derneği, 494
Pannain G., 487
Pantheon, 127
Papa Gregorius, 73
Papa Marcel Missa'sı, 147
Papalık Kilisesi, 107, 125
parafraz, 142, 381
Pareja R.de, 122
Paris Dünya Fuarı, 410, 454, 458
Paris Konservatuarı, 310, 348, 414
Paris Müzik Akademisi, 165
Paris Radyosu, 531
Paris, 262, 266
Parke Horatio, 431
Parker C., 492
parlando, 190
Parmigiano I., 133
Parnas, 54
Pars M.Baha, 518
partilerin eşit değeri, 292
partita, 210
Pas de deux, 415
Paskalya Korali, 121
passacaglia, 184, 208
Passaccaglia ou chaconne, 211
passion, 121, 231, 237, 241
pastoral oyun, 395

pastorale, 88
Patagonya, 32
pathogenik, 32
Patristik felsefe, 68
Paumann C., 161
pavan, 132, 143, 208
pedal teknikleri, 369
pedal, 258
Pekinel Güher, 539
Pekinel Süher, 539
Pelissier Olympe, 345
Pendereçki K., 506
pentatonik diziler, 469
pentatonik, 44
pentatonizm, 31, 443
Pepush J.C., 225
Pergolesi G.B., 251
Peri J., 167
Perotin, 91
Pessard, 460
Petipa M.
Petrarca, 96
Petrucci O.de, 121, 131
peşrev, 520
Pfalz Prensi, 277
Pfitzner Hans, 429
Philipp I., 519
Philips P., 155
Philon, 47, 49
piano e forte, 257
Picabia F., 463
Picardie Üçlüsü, 145
Picasso P., 463, 467
Piccini N., 269
Piero M., 99
Pijper W., 465, 496
Pindaros, 48, 49
Pipkov P., 452
Piston W., 495
Pixis F.W., 354
Piyano edebiyatı, 311, 367, 441
piyano süiti, 195
piyano, 252, 257,289
Pizzeti I., 497
pizzicato, 353
plagal, 73
plaint-chant, 74
Platon, 39, 47
Pleyel I., 368
Pleyel Salonu, 363, 412
Poli A., 514
Polifonik Korolar Derneği, 540
polka, 209
Pollarolo, 201
Polo E., 353
polonez, 209, 362
Polonya müziği, 448
Polonya Okulu, 448, 505
Polonya'da yeni müzik, 498
Polonya, 363
polyharmonic, 429
Polyhymnia, 54
Ponchielli A., 416
popular song, 493
Porpora, 289
portatif org, 161
post-dizisellik, 531
Post-modern, 471
postromantizm, 378
Poulenc F., 463
Praetorius E., 517, 539
Praetorius M., 159, 163, 213
praxis, 51
prelude, 184
preludio, 213
Prens Esterhazy, 290, 331
Prens Lichnonowski, 301, 315
Prens Lobkowitz, 315
Prens Max Franz, 315
presto, 213
Prévost, 418
Prez J.des, 123
Prihoda V., 515
principalis, 83
profesyonel müzik eğitimi, 537
program müziği, 347
program senfonisi, 348, 427
Prokovyef Sergey, 498
Prometheus Akoru, 472
proslambanomenos, 57
Proste C., 361
Protagoras, 48
Protestan Kilisesi, 128
Protestan korali, 89, 183
Protestan müziği, 231
Proust Marcel, 338, 454
Provenzale F., 201
Prusya Kralı Wilhelm, 316
Prusya Kralı, 301
psalmodie, 72
psalmus, 134, 187
psalterion, 161, 255
psikolojik durum, 341
PTT, 517
Puccini Giacomo, 417
Pugnani, 310
Pulitzer Ödülü, 473
Purcell H., 203, 449
Puşkin, 435
Pyllois J., 122
Pythagoras, 41, 47, 50

Q

Quantz J.J., 288
Quinault P., 207

R

Racine, 174, 224
Radyo Salon Orkestrası, 517
Radyo Senfoni Orkestrası, 515, 517, 540
Rafael, 123
Raga, 42
Ragtime, 491
Rahmaminof S., 441, 442
RAI, 505
Rameau J.P., 227
raslamsal, 471, 530
raslantısal müzik, 500
Ravel Maurice, 439, 460-462
Recio Maria, 348
reçitatif ezgisi, 169
reçitatif, 158, 166, 190
Reform, 128
Reger Max, 428, 485
Regis J., 122
Reicha, 347, 379
Reichardt J.F., 273, 275, 276
Reimann A., 501
Reiser R., 243
Rembrandt, 174
Remenyi, 399
Rencountres Internationale, 499

Renoir, 454
Repertuvar Kurulu, 537
Requiem, 301, 361
resim yazıları, 25
Respighi O., 465, 497
Restorasyon Dönemi, 204
Reşid Paşa, 380
Revualtes S., 495
Rey C. Reşit, 514, 515, 517, 518, 524, 527, 528, 540
Rey E.Reşit, 515
rezitativ, 158
Rhaw G., 130
Rıfat Bey, 511
ricercar, 179
ricercare, 184
ricercari, 142
Richter F.X., 277
Richter J.Paul, 369, 370
Richter L.., 19
Riegger W., 495
Riemann, 173
Rilke R. M., 485
Rimski-Korsakov Nikola, 435, 439, 487
Rinuccini O., 167, 170
ripieno, 213
ritm kalıpları, 27
ritornello, 97, 245
Ritter C., 356
Roccoco, 223
Rock müziği, 492
Rodrigo Joaquin, 446
rokoko stili, 261
Rolla A., 352
Roma müziği, 64
Roma Ödülü, 347, 415, 457, 460
Roma Stoası, 49
Roma uygarlığı, 34
Roma'lılarda müzik, 47
Roma, 47, 239
romance, 337
Romanesk dönem, 78
Romantizm, 336, 357
romantizmin özellikleri, 340
Romanya müziği, 453
Romanya, 355
rondeau, 88
rondel, 88
Ronsard L., 136
Ronsard P., 136
Ropartz G., 414
Rore Cypriano de, 139
Rosenberg H., 447
Rosenmüller J., 213
Rosenthal M., 384
Rospigliosi G., 191
Rossi E., 184
Rossini G.A., 343
Rousseau J.J., 228, 268
Roussel Albert, 464, 465
Rovelli P., 353
Roy Adrien le, 137
Royal Chapel, 153
Royan Festivali, 499
Roziçki L., 498
Rönesans çalgıları, 159
Rönesans dönemleri, 114
Rönesans düşüncesi, 114
Rönesans'ta doruk, 146
Rönesans, 105
Rönesansın yayılışı, 133
Rubens, 174
Rubinstein A., 440, 448
Rubinstein N., 440
Rubinstein Yarışması, 480
Rudel J., 88
Rueil Malmaison Konservatuvarı, 533
Ruggiero F., 219
Ruggles C., 495
ruhsal açılım, 340
Ruhselman Caner, 540
Rus Beşleri, 435,436,437,438, 463
Rus halk müziği, 437
Rus Okulu, 434, 448
Rus Senfoni Derneği, 472

S

Sachs C., 19, 121, 122, 141, 159, 165, 169, 176, 187, 199, 213, 219, 221, 237, 275, 287, 295
Saint Ambroise, 72
Saint-Saens Camill, 412
Sakpınar Ender, 539
saksofon, 373
Saksonya Sarayı, 385
Salieri A., 300, 309, 379
Salo G.da, 184
Salomon Adaları, 26
Salomon Tapınağı, 34
Salomon, 290
salt müzik, 275, 349, 411
saltarelli, 109
saltarello, 209
Salzburg Başpiskoposluğu, 263
Salzburg, 298
Salzedo C., 493
Samaveda, 41
Sammartini G.B., 280
San Marco Kilisesi, 134, 145, 170
San Moise Operası, 343
Sanat Yapıtları Yasası, 375
Sancta Maria T., 143
Sanctus, 84
Sand George, 362, 364
Santa Cecilia Konservatuvarı, 528
santur, 255
Saplantılı Düşünce, 349
Sarabande, 195, 209
Sarasate P. de, 353, 446
saray üslubu, 224
Sarıca Ayşegül, 539
Sarısözen Muzaffer, 527, 531
Satie Eric, 463
Sauguet H., 464
Sax A., 375
Say Ahmet, 530, 538
Say Fazıl, 532, 533, 536, 539
Saydam Ergican, 539
Saygun A. Adnan, 29, 513, 514, 517, 518, 521, 527, 528, 529, 530, 531, 534, 535, 536,
sayılı bas, 169, 219
Saz Leyla, 515
Scarlatti A., 201, 248
Scarlatti D., 248, 249
Scarlatti Uvertürleri, 201
Sçedrin R., 506
Schaeffer P., 503
Scheidt S., 183
Schein J.H., 183
Schelling Felsefesi, 378
Schelling, 337
Scherzo, 293

Schiller, 334, 347, 391
Schindler Alma, 420
Schlegel kardeşler, 337
Schlesinger Yayınevi, 362
Schmidt F., 465
Schneitzhoefer J., 415
Schnitzler, 422
Schober F.v., 331
Schobert J., 279
Schola Cantorum, 73, 410, 414, 493
Scholz, 399
Schönberg Arnold, 378, 381, 474-478
Schopenhauer, 386
Schubert Akşamları, 334
Schubert Franz, 330-334
Schubertiade, 331
Schulz J.P., 273
Schumann Clara, 368, 372, 377, 399
Schumann R., 334, 369, 380
Schunke L., 369
Schuppanzigh I. 354
Schürmann G.C., 243
Schütz H., 183
Sechter S., 407, 408
Seçkin Nezih, 539
Segâh Peşrev, 520
sekizli dizi, 57
sekvens, 76
Selçuk Üniversitesi, 517
semibrevis, 89
semifusa, 89
semiminima, 89
semitonia, 220
Senfl L., 130, 132
senfonik atmosfer, 415
Senfonik Koro, 493
senfonik müzik, 275
senfonik şiir, 339, 378, 381, 493
senfoninin kaynakları, 275
senkop, 471
Septikler, 49
Sermet Hüseyin, 539
Sermisy C. de, 137
Serocki K. 506
ses gücü, 325
Ses ve Tel Birliği, 521
ses şeriti, 502, 529
sesdeş kanon, 97
Sesilyan Derneği, 361
seslendirme bilgisi, 18
Sevcik O., 354
Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, 521, 530, 540
Sevenay T., 532
Sevengil R.Ahmet, 510
Sever Ahter Destan, 540
Sevinç ezgisi, 319
Seylan, 32
Sezin Ali, 518
Sforza M., 123
Shakespeare W., 146, 155, 169, 204, 347, 391
Sharp C., 449
Sibelius Jan, 447, 448
siciliano, 209
Sicilya şarkısı. 417
Sicilya, 89
Siena Chigiana Akademisi, 528
Sihirli Kemanlar Orkestrası, 517
Silbermann, 257
Siloti A., 384
Sinangil A.Doğan, 525, 532
Sinding C., 446
sinfonia, 276, 277
sinfonie e galliarde, 184
Singakademie, 356, 360
Singspiel, 272, 329, 395
Siret N., 211
sirk tiyatrosu, 397
sistematik müzikbilim, 18
Sivori E.C., 353
siyah ölçülü, 111
Skolastik felsefe, 85, 96
skolion, 49
Skriyabin A., 341, 442, 467, 472, 473
Slavenski J., 452
Smetana Bedrich, 442
Smith B., 491
Smithson Henriette, 347
Smyrna Brass, 539
Sofya Operası, 452
sokak şarkıları, 490
solmileme, 57, 79
Solukçu Taner, 540
son romantikler, 410
sonat formu, 197, 262, 287, 339
sonata da camera, 213
sonata di chiesa, 213
sonata pian e forte, 179
Sonata, 193, 203
sonorite, 368
sonsuz ezgi, 389
Sophokles, 54
soprano saksofon, 375
sosyete sanatı, 224
Sousa J. P., 431
Sovyetler Birliği'nde müzik, 498
Sölçün Sargut, 490
sömürge müziği, 490
Sözüar Banu, 539
Spackman C., 373
Spataro G., 128
Spencer E., 146
Spinetti, 161
Spiritual, 490
Spohr L., 330, 354
Spontini G., 327, 346
St. Florian Manastırı, 407, 409
St. Simon, 379
Stabat mater, 252
Stadlmair, 502
Stainer J., 186, 219
Stamaty, 412
Stamitz A. 277
Stamitz C., 277
Stamitz J., 277, 442
Standfuss J., 272
Statzer Ferdi, 516, 527, 533, 534
Stearns M. W., 490
Steffani A., 201
Steinway piyanosu, 258
stil bilgisi, 18
stil çoğulculuğu, 471, 492
stile reppresentativo, 170
Stilpluralismus, 471
Stoacılar, 49
Stockhausen K., 501, 532, 533
Stockholm Filarmoni, 447
Stokovski L., 494
Stradella A., 213
Stradivarius A., 197, 219, 252
strambotto, 132
Strauss Eduard, 396
Strauss J. (oğul), 396
Strauss R., 340, 427, 495

Stravinski İ., 486-490, 536
Strepponi G., 392
Stumpf, 24
style bourgeois, 227
style galant, 223
su orgu, 41, 47
Suk J., 444, 496, 523
Sullivan A., 360, 396, 397
Sultan II. Mahmut, 509, 510
Sultan III. Murat, 509
Sultan III. Selim, 509, 510
Sun Muammer, 525, 526, 527, 534, 535, 538
Suppe F. v., 347, 396
Sutherland Joan, 345
süit çekirdeği, 195
süit formu, 208
süit, 184, 210, 231, 243
Süleyman Demirel Üniversitesi, 517
Sümen Meriç, 539
Sünder Kemal, 525, 527
Sünder Ova, 527
sürekli bas, 169, 173, 195, 243
süslemeler, 211, 220, 267
Süveyş Kanalı, 377, 392
Svendson J., 446
Sweelinck J.P., 179
Swift J., 223
Swing, 492
Szabelski B., 498

Ş

Şaman, 509
Şankar Ravi, 500
şeytan aralığı, 101
şeytan trili, 249
Şimşek Hikmet, 539
Şmanovski Karol, 498
Şnitke A., 506
Şostakoviç D., 498

T

tabulatur, 112
Taglioni M., 415
Tailleferre G., 463
Takemitsu T., 505
Tala, 42
Talim Terbiye Kurulu, 521
Tallis T., 135
tamburin, 34
Tanç Cengiz, 525, 531, 535
Taneyev S., 441, 472
Tanrıkulu Orhan, 39
Tarcan Bülent, 524
Tarcan Hülya, 524
Tarcan Selim Sırrı, 511
Tarentum'lu Arhitas, 48
tarih bilinci, 17, 355, 356,361
tarih öncesi çağlar, 21
tarihçilik, 337
tarihsel müzikbilim, 18
tarla şarkıları, 490
Tarreg F., 446
Tartini G., 249
tarım devrimi, 24
tasavvuf felsefesi, 519, 532
tasavvuf müziği, 509
Tasnif ve Tesbit Heyeti, 537
Tasso T., 165
tasvirci müzik, 137
Tatbikat Sahnesi, 514
Tatu Gülşen, 539
Tavern G., 217
Taverner J., 135
Taviloğlu İstemihan, 525, 529
Taylor C., 492
TBMM, 375, 513
Teatro Grimani, 199
Teatro San Cassiano, 191
Teknoloji ve müzik, 507
Telemann G.P., 243, 244
tema birliği, 283
tema oluşumu, 340
temel bas, 228
tempo değişimi, 132
tempo işaretleri, 132
tempolar, 288
tenor missaları, 107
tenor partisi, 93
tenor saksofon, 375
tenor sesi, 93
tenor, 120
Teodorakis M., 452
terminoloji, 18
Terpsicore, 54
Tesei A., 343
tetrakord, 55
Tevhid-i Tedrisat Yasası, 513
Tevrat, 24, 37
Thalberg S., 351
Thales, 47, 49, 50
Thalia, 54
Theatre Lyrique, 415
theoria, 51
Thibaud J., 354, 515, 524
Thibaut A. F. J., 361
Thoman I., 480
Thomas A., 347
Thomas Kilisesi, 233, 301
Thomson G., 31
Thrane, 446
tını olanakları, 494
tını renkleri, 455
tını sorunu, 494
tınısal yapılar, 494
tınısal yüzeyler, 494
Tibet, 45
Tieck,337
timpanı, 417
timpanon, 255
Tinctoris J., 122
Tiner Necla, 524
titreşim sayısı, 288, 375
tiyatro ve müzik, 52
toccata, 184
toccato, 135, 233
Toeschi C.G., 277
Tolstoy L., 377, 434, 444
ton birliği, 283
ton dışı müzik, 476, 478, 492, 523
ton merkezi, 482
tonal armoni, 381, 469
tonal, 485
tonalite duygusu, 482
tonaliteyi yıkma, 383
Tongur Babür, 533
tonik, 469
tonmayster, 529
Topkapı Sarayı, 509
Torelli G., 213, 215
Torkewitz D., 383
Toscanini Arturo, 416, 418
Tragédie Lyrique, 345
Traité, 228
transpozisyon, 283

Trent meclisi, 142
tril, 221
trio sonat, 249
triplum, 93
Tristano L., 492
trita, 221
Tritonius, 131
trombon, 162
Tromboncino B., 131
trompet, 34
troubadour, 87
trouveres, 87
TRT Çoksesli Korosu, 540
TRT Oda Orkestrası, 540
TRT Yönetim Kurulu, 521
TRT, 528, 534, 540
Tua T., 353
tunç devri, 23
Tunder F., 216
Tura Yalçın, 525, 528
Turina Joaquin, 445
tutanaksız tonalite, 383
Türk Beşleri, 517-523
Türk Halk Müziği Arşivi, 537
Türk müziği armonisi, 529, 533
Türk müziği makamlar sistemi, 527
Türk müziğini çokseslendirme, 524
Türkocağı, 384
Tüzün Ferit, 523, 525, 526, 528
Twain Mark, 410
Tye C., 135
Tziano, 133

U

Uçan Ali, 516, 537,538
Uçarsu Hasan, 533, 535
Uccello P., 117
Uğurata Gülay, 539
Uluğ Judith, 539
Uludağ Üniversitesi, 517
ulusal akımlar, 432
ulusal bilinç, 432
Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması, 529
Ulusal Müzik Kurumu, 410, 411, 412, 413
ulusalcılık, 337, 527
Uluslararası Ankara Festivali, 540
Uluslararası İstanbul Festiali, 540
Uluslararası İzmir Festivali, 540
Umar Ömer, 380, 538
Unesco, 533
Unité syntetique, 388
Urania, 54
Urbanner E., 502
Urquahart T., 186
Usmanbaş Atıfet, 530
Usmanbaş İlhan, 19, 523, 525, 528, 530, 534, 535, 536
uyumlu ses, 76
uyumsuz ses, 76
uyumsuz sesler, 468
Uzakdoğu müziği, 459, 497
uzunhava, 500
Uşasevski, 531

Ü

Üç B., 398
üç bölümlü sinfonia, 277
üç bölümlü sonat, 205
üçlü halkaları, 77
üçlü sistem, 524
üçlü-beşli uyguları, 176
üçül sonat, 211
Ün Ekrem Zeki, 524, 532
Ün Verda, 524
Ünal Saadettin, 540
Ünal Sevim, 540
Üngör E. Ruhi, 538
Üngör Zeki, 513, 518, 524
Ünver Tunç, 439
Üstel Celal, 31

V

vals orkestrası, 396
vals, 209, 362
Varése Edgar, 493, 494, 531
variation, 142
Varşova Sonbaharı, 506
Varşova, 361
Vatikan, 248, 361
Veda kültürü, 41
Vega L.de, 174
Vega Lope de, 392
Velasquez, 174
Venedik operası, 196
Venedik stili, 244
Verdi Giuseppe, 391, 416, 433
Verdolet P., 139
Verismo, 398, 416,
verset, 184
Vespucci A., 117
Vicentino N., 139
Victoria T.L. de, 151
viel, 162
viellatores, 89
vielle, 89
Vieniavski H., 448
Vieuxtemps H., 354, 510
vihuela de mano, 161
Villa-Lobos H., 495
villanella, 131
Vinci Leonardo da, 117
Vinci Leonardo, 269
viola d'Amore, 162, 238, 249
viola da braccio, 162
viola da gamba, 163, 238, 249
viola di bordone, 162
violapomposa, 238
violocello, 238
Viotti G.B., 310
Virdung S., 159
virelai, 88
virginal edebiyatı, 161
virginal müziği, 155
virginal, 153, 255
virtüoz, 174, 340, 368, 379
Visconti Senyörleri, 99
Visée R.de, 211
Vitali T., 215
Vitruvius, 165
Vitry P.de, 96
Vivaldi A., 244, 245, 246
Viyana Klasikleri, 291
Viyana Kongresi, 313
Viyana Konservatuvarı, 408
Viyana Müzik Akademisi, 520, 523
Viyana Müzik Derneği, 290

Viyana ruhu, 396
Viyana Sarayı, 267
Viyana Singakademie, 399
Viyana Üniversitesi, 479
Viyana, 266, 289
viyola, 162
Vogelweide W., 88
Vogl M., 331
Vogler A., 329
Voltaire, 228
vox organalis, 82
vox principalis, 83

W

Wachmann A., 453
Wackenroder, 337
Wagenaar J., 496
Wagenseil, 289
Wagner armonileri, 389
Wagner Dernekleri, 386
Wagner Festivali, 380, 388
Wagner Minna, 386
Wagner operası, 388
Wagner Richard, 329, 380, 385, 407, 425
Wagner Siegfried, 388, 420
Wagner-tuba, 390
Walton W. T., 497
Warendorf VHS Orkestrası, 526
Washington N. Museum, 526
Watteau, 225
WBAI Radyosu, 531
Weber Aloysia, 300
Weber C.Maria v., 300, 329, 347
Weber Constanze, 300
Webern Anton, 479, 480, 496
Wegner M., 44
Weill K. 495
Weingartner F., 330
Weinling T., 385
Weiss F., 272
Werckmeister A., 220
Werfel Franz, 422
Werle L. J., 504
Wesendonck Mathilde, 386
Wesendonck O., 386
Wessel Yayınevi, 362
Westminster Abbey, 242, 326
Wieck F., 369
Wieniavski Ödülü, 530
Wieniavski, 354
Wilde O., 427
Wilhelm I., 388
Willaert A., 134
Williams Vaughan, 449, 450, 465, 496
Wittgenstein C. v. Sayn, 380
Wittgenstein P., 461
Wolf Hugo, 334, 424, 425
Wolpe S., 531

X

Xenakis Yannis, 504

Y

Yahudi müziği, 37
Yahudilik, 24
Yamada K., 498
Yamantürk Zeynep, 539
yapıştırma tekniği, 499
Yaşlıçam, E. Güven, 539
yay tekniği, 249
yedili uygu, 176, 459
Yener Faruk, 538
yeni coşkuculuk, 532
Yeni klasikçi, 495
Yeni müzik konserleri, 533
Yeni Müzik Kursları, 532
Yeni müzik, 467-507
yeni romantizm, 531
yeni tını dünyası, 499
yeni tınılar, 468
Yeni yalıncılık, 492, 499
Yeni-dizisel, 492
Yeni-klasikçilik, 527, 429, 483-490, 498, 519, 519, 524
Yeni-Platonculuk, 67
Yeni-Pythagorasçılık, 49
Yeniçeri, 509
yeniden doğuş, 118
Yesarizade Necip Paşa, 518
yığma kompozisyon, 339
yığın ses, 497
Yılmaz Tuncay, 539
Yirminci yüzyıl müziği, 468
yontma taş devri, 23
Young L., 492
Yönetken H. Bedii, 532, 517, 518
Ysaye E., 354
Yun İsang, 497
Yunan çalgıları, 61
Yunan felsefesi, 47
Yunan modları, 413, 51, 55, 59
Yücelen Dörtlüsü, 539
yüksek romantizm, 337
Yürür Ahmet, 525, 538
Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 517
Yüzyıl Savaşları, 96

Z

Zachov W., 217
Zandonai R., 419
Zarlino G., 143
zarzuella, 171
Zekâi Dede, 511
Zelter C. F., 275, 355, 360, 332
Zemlinski A., 475
Zeus, 54
Zilciyan zilleri, 538
Zimmermann B. A., 398, 500
Zipoli D., 251
zither, 112
Zuckmayer Eduard, 516
Zweig S., 474
Zwingli, 158
Zwyny A., 361