

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

DİNLEYİCİ İÇİN NOTLAR 1

BATI KLASİK MÜZİĞİ

İsmail Lütfü Erol



ÖTEKİ MÜZİK : 2 /1

Yayın Yönetmeni : Abdullah Keskin
Amblem : Erol Durgut
Kapak Tasarım: Erol Durgut
Fotoğraflar : Muammer Bozkurt
Grafik : Erol Durgut
Dizgi : Şubat
Baskı : Ekim 1991 Odak Offset, Ankara

© İsmail Lütfü Erol-Öteki

Öteki, Açık Yayıncılığın kuruluşudur.

Yönetim Yeri:
Ataç Sokak 72 / 1 Kızılay / Ankara
Tel 131 33 53

ISBN : 975 - 7782 - 00 - 9 (Tk. no)
ISBN : 975 - 7782 - 01 - 7 (1. Cilt no)

İsmail Lütfü Erol

**BATI
KLASİK MÜZİĞİ**
Dinleyici İçin
Notlar
1



İÇİNDEKİLER

Önsöz / 7

Giriş / 11

Birinci Bölüm

Müziğin Temel Yapı Elemanları / 19

Müziğin Geçmişi

Ses ve Kaynaklarının Bazı Temel Özellikleri

Armoni

Müzikte Hareket

İkinci Bölüm

Batı Klasik Müziğinin Dili /37

Melodi

Ritm

Süre

Hız

Nüans

Üçüncü Bölüm

Batı Klasik Müziğinde Çalgılar /71

Vurmalı Çalgılar

Harp

Org

Nefesli Çalgılar

Yaylı Çalgılar

Piyano

ÖNSÖZ

Bu kitabın ilk sözünü böyle bir zamanda ve yerde yazmak benim için son derece ilginç ve güzel bir rastlantı oldu. Bütünü tamamlanmış olmasına karşın önsöz vb kesitlerin yazımını tamamlamaya fırsat bulamadan yurtdışına çıktım. Yolda tasarladıklarımı yazmak ilk durak olan Budapeşte’de gerçekleşti. Bir Katedralin önüne koyulmuş, üzerinde bir bankanın ya da herhangi başka bir kurumun adının yazılı olmadığı yalnızca insanların oturması için düşünülmüş bir bankta sabaha karşı "Dinleyici İçin Notlar"ı içeren bir kitabın önsözünü yazmak insanı duygulandırıyor; ilk düşündüklerim bunlar.

Batıyı ilk kez görüyorum. İlk gördüklerim aldığım eğitim ve kendi bilgilenmelerim sonucu edindiğim önyargılarımı sarsacak bir şaşkınlık yaratmadı. Mekanda ve yapılarda varlığını ilk duyumsatan şey ayrıntılara ve estetik bütünlüğe özen gösterilmiş olması. Batının Klasik Müziğinin de böyle düşünüyorum. Ayrıntılardan ve bütününe serpiştirilmiş estetik özenden haberdar olunmadığında bu müziğin yakalanabilecek hazzının kaçırılmış olacağını iddia ediyorum. Bu kitap böyle bir anlayışla kaleme alınmıştır. Okuyan dinleyiciyi ciddiye alıyorum; bu yüzden zaman zaman sıkıcı etkilere bulunabileceğini düşünmüş olsam da birçok bilginin eksiksiz yer almasına dikkat ediyorum. Bu, kitabın dilini özellikle ikinci bölümde teknik kılıyor. Her şeye karşın, kitabım basılmadan onu okuyan dostlarımdan eleştirilerinden okuyucuya Klasik Müzik dinlemelerinde yardımcı olacak bir kitabın oluştuğunu söyleyebilirim. "Dinleyici İçin Notlar-2 " başlığı altında devam edeceğini iletmek istiyorum.



Kitapta böyle bir kitap dizisinin ilk adımında söylenmesi gerekenlerin saptamasından sonra yazılmış üç değişik bölüm yer alıyor. Her bir bölümde sözü edilen konuların "ilk adımda" haberdar olunması gereken bilgilerden kurulu olduğunun unutulmaması gerekiyor. Böyle bakıldığında gelecek bilgilerin daha işlevsel (dinlemeyi destekleyici) olabilmesi için okuyucunun bu kitabı gerçekten hiçbir satırı atlamadan ve özümseyerek tüketmesini öneririm. Bunun yerine getirilmesi durumunda amacıma erişeceğimi düşünüyorum. Amacım; insan etkinliğinde erişilebilecek en yüksek, insanla doğrudan ilintili en gelişmiş organizasyon örneği derinleştirilecek Klasik Müziğin gereği gibi dinlenebilmesine katkıdır. Klasik Müziğin gereği gibi dinlenmesinden ne anlaşılmalıdır? Bu soruya verilecek karşılığın kitapta yer aldığını söyleyebilirim. Ancak bir ipucu olarak şöyle ifade edilebilir; Klasik Müzik bir ortak üründür ve birlikte çalışmanın bir sonucudur. Birlikte olunduğunda erişilebilecek kazanımlar az değildir. Klasik Müziğin hazzı yakalandığında bu kazanımları kavrayabilmek çok daha kolay olacaktır. Bu tek başına Klasik Müziğin başaracağı bir şey değildir. Ancak bu müziğin katkısını da küçümsemez buluyorum. Duyarlı aydına, düşünen insana Klasik Müziği gereği gibi dinleyebilmeyi öneriyorum.



Yayın sorumlusu dostum Abdullah Keskin'in bu kitabın hazırlanması için bana gösterdiği destek, tarafımdan unutulmayacaktır. O, bir "güzel insan"dır. Güzel insanların az olmadığını biliyorum. Hepsini Abdullah'ta görüyorum; ben de umutlanıyorum.

Arkadaşlarım Muammer Bozkurt'un ve Erol Durgut'un fotoğ-

raflar ve grafiklerle ilgili katkıları olmasaydı böyle bir kitap oluşabilir miydi? Emin olamıyorum; her birine bir kez de burada teşekkür ediyorum.

*
* * *

Batı, Budapeşte'den ibaret değildir. Bunu görmemek mümkün değil. Ancak Batının kültür çizgisinin bir örneğini burada görmek mümkün değil; bu da söylenmek zorundadır. Tuna'ı bölen o muhteşem köprü böylesine korunmasaydı ve etrafındaki yeni yapılar o köprüyle birlikte düşünülerek dikilmeseydi bugüne birşeyler kalırmıydı?

Klasik, biraz da korunup geliştirilebildiği ölçüde Klasik'tir. Bunu buralarda görmek, "bizim" de koruyup geliştirmek zorunda olduğumuz klasikleri getiriyor akla. Kitabımın sorumluluk ve zorunluluk bilincine katkı işlevinesahipolmasını diliyorum.

İsmail Lütfü Erol
Budapeşte
Eylül 1991

GİRİŞ

Müzik, tasarlanan bir ürünün, içerisinde bildiriler taşıması, değişik türde duygulara göndermelerde bulunması özelliklerine sahip bir biçimde şekillenmesi arzusunu taşıyan bir sanatsal çalışma türünü oluşturmaktadır. Bilindiği gibi tasarlanmış bütün ürünler içinde sanat ürünleri "estetik" adı altında toplanabilecek ve diğer tüm ürünlerden çok daha ağırlıklı olarak her parçasında varlığını sezdiren değişik bir tür anlatımı içerir. Estetik/sanatsal anlatıma sahip ürün çalışmalarının temel ereği pratik maddi kullanımın ötesinde yer almaktadır diyebiliriz. Büyük ölçüde gündelik olanbitenleri aşan ve daha geniş erimli bir töze sahip olan sanat ürünleri ile diğer tüm ürünleri arasındaki farkın, sanat ürünlerinin tüketildiklerinde* kendilerinden bir eksilme yerine çoğu kez artma, çoğalma ve yenilenme olmasından sözedilebilir. Bir ürün türü var, tüketilme özelliği taşıyor, ne var ki her tüketilişinde kendisine yönelik olarak oluşmuş "yargıda" eksilme yerine bir "çoğalma" olabiliyor.**

Sanatta doğadaki malzemeler kullanılarak bir ürüne erişilmektedir. Bu ürün bir beğeniye sunulduğunda beğeninin güzellik/çirkinlikle ilintili bir yargısı varlık göstermektedir. Sanat ürünleriyle ilgili bu tür vb yargılar, ürün her izlenişin-

* Sanat ürünlerinin tüketilişleri onların izlenişleri, dinlenişleri, okunuşları vbdir.

** Burada "çoğalma" kavramı, sanat eserlerinin her yeniden algılanışlarında, algılayan için değişik anlama bürümleri bağlamında kullanılmaktadır.

de, dinlenişinde, okunuşunda, düşünöldüğünde değışebilmektedir. Değişikliklerin nedenleri bir başka konu. Ne var ki bu değışikliklerin neler olduğuna baktığımızda sanat ürünleriyle sanat ürünü olmayan ürünlerin ayrımı netleşmektedir.

Bir sanat ürünü "güzel" yargısından "çirkin" yargısına geçebilmektedir. Yine "güzel" yargısı "daha güzel" yargısına "çirkin" yargısı "daha çirkin" yargısına dönüşebilmektedir. Bu da bütün insan ürünlerinde olmayan bir özelliğı göstermektedir. Bu özellik, bir üründe bulunan kullanılabilirlik, işe yararlılık, bulunmazlık gibi pragmatik yanı aşan estetik ile ilgili bir içeriğı sahiptir. Estetik bir "değer"dir. Sanat ürünleri insandaki duyguyla ilintili başka değerlere bu "değer" aracılığı ile göndermelerde, çağrıştırmalarda bulunan biçimsel göstergelere sahip bir alandır.

Müzik sanatının insandaki değerleri harekete geçiren biçimsel göstergeleri neler olabilir? Böyle bir soruya karşılık bulmazdan önce başka bir sorunun cevabı gerekiyor; hangi tür müzikler (müzik eserleri) sanat olma özelliğine sahiptirler?

Bu çalışmamızda Batı Klasik Müziğı sanat özelliğı gösteren bir müzik olarak ele alınmaktadır. Bu ise ancak tartışılacak bazı varsayımların ışığında söylenebiliyor. Çalışmamız bazı konularda yoğun bir biçimde tartışmaktan çok, sorgulamalar ve temel bilgiler üzerine kurulmuştur. Bu açıdan bakıldığında böyle bir çalışmayı okurken unutulmaması gerekenler olarak da söylenebilecek bu varsayımların yalnızca genel çerçeveyle sunulmuş olması anlaşılabilir. Buna karşın hiçbir şekilde tartışma oluşturmadığımız da düşünölmelidir. Özellikle ölkemizin müzik alanında bilgilendirme işleviyle yüklü kılınmaya çalışılan birçok kitap makale vb metinlerde temelden yanlış olduğu saptanan yaklaşım ve yöntemler üzerinde tartışılmaya girilmektedir. Ne var ki onların

bulunduğu kısımlarda da tartışmaların bilgilendirme işlevinin önüne geçmemesine özen gösterilmiştir. Sayacağımız varsayımlar ise böyle bir çalışmada derinlemesine işlenmeyeceği için ama baştan vurgulanmak zorunda olduğundan bu halleriyle bırakılmıştır. Kuşkusuz bu varsayımlar geniş boyutlu bir çalışmada ele alındıklarında çok daha yeterli açıklamalarla donanacaklardır. En azından bu kitabın yazarı bu anlayışa sahiptir.

Şimdi Batı Klasik Müziğini sanat kılan bir ürünün sanatsal bir öze sahip olduğunu gösteren ilkelere geçebiliriz.

1. Bir sanat ürünü tasarlanarak üretilmiş olmasına karşın tüm tasarlanarak üretilmiş ürünlerde varolan kullanım işlevi özelliğini aşan, estetik adı altında toplayabileceğimiz bir işlevle yüklü olup, bu işlev sanat ürününde "birinci işlev"dir.

2. Sanat ürünleri;

- a. Sanatçı tarafından üretilen,
- b. Tek bir bireyden en büyük insan topluluğuna kadar uzanan bir yelpaze içinde beğeniye sunulan
- c. Yaratılan ürünün içinde bulunduğu alanın (sanat alanının) ön geçmişinden o ürünün üretildiği ana kadarki süreçte kanıksanagelmiş ve bir toplumsal uzlaşma ile kabul edilmiş "kendi malzemesi" ile çalışan,*
- d. Üretildiği andan sonraki süreçte kendisine yönelik olarak oluşmuş beğeni içerikli ilginin temel olarak başka bir tür içeriğe, örneğin karlılığa, maddi bir faydalılığa, bir malzeme olarak kullanı-

* Müziğin tartışılmayan malzemesi ses ve hareket, resmin ise ışık, çizgi ve renk olduğu söylenebilir.

labilirliğıe vb dönüşmeyip yalnızca "güzelliğı" kapsayan beğeni içerikli kaldığı,*

e. Kendi alanında üretilmiş kendisinden önceki tüm ürünlerde ulaşılan en son teknik düzeyi üstünde taşıdığına dair ipuçlarına sahip ve sözü edilen teknik düzeyi aşma özelliğı (yeterlilik/özgünlük) gösteren,

f. Temel kaygısı malzemelerin "güzellik için organizasyonu" olan,

g. Son derece "özgür" bir çalışma süreci sonucunda üretilmiş ürünlerdir.

3. İkinci varsayımın ışığında, sanatın malzemeleriyle çalışarak üretilmiş tüm ürünlerin sanat ürünü olmadığı söylenebilir. Bu tür bir çalışma ile üretilmiş ürünlerin bir kısmı estetik/sanatsal niteliğıe sahip, bir kısmı ise estetik/sanatsal niteliğıde taşıyan ne var ki asıl olarak başka türden nitelikleri içinde barındıran, sanat ürünü "olmayan" ürünlerdir.

4. Sanat ürünleri, üreticisinin (sanatçısının) ürünü ile ele aldığı konu arasında kurduğu bağlantılardan bağımsız olduğu söylenebilecek bazı başka anlamları yüklenirler. Bu tüketicinin (ürünü algılamaya, yorumlamaya dinlemeye yargılamaya vb yönelimin) kendi bireysel bilinçliliğıne bağılı değerler ile sanat ürününün biçimini oluşturan malzemelerin

* "Güzel, biçimindeki uyum ve ölçülerindeki denge ile hoş a giderek hayranlık uyandıran"dır. (Türkçe Sözlük TDK Yayınları, No 549 cilt 1, 1988-Ankara)

Güzel ve estetik kavramları felsefi yanı bir hayli derin ve çok kapsamlı bir açıklama gerektirmektedir. Bu kitapta kavramların tartışılmasının kitabı hedefinden uzaklaştırabileceğı düşüncesiyle kavramlar büyük ölçüde sınırlandırılarak ve en az tartışma içerdiği sanılan boyutlarıyla ele alınmaya çalışılmıştır.

göndermelerde bulunabildiği değerler arasındaki ilişki ve değerlerin örtüşmesi biçiminde oluşur. Sanat ürünlerinin yeniden üretilebilmelerini ve sürekliliğini sağlayan özelliği buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü bireysel bilinçliliğe bağlı değerler sürekli bir çeşitlilik içermektedir.

Müzik alanında çalışılmış bir estetik/sanatsal ürün, temel olarak ses ve hareketin organizasyonu sonucunda ortaya çıkar demiştik. Ses ve hareket, bestecinin anlayışı doğrultusunda düzene sokularak bir anlatıma, bir ifadeye dönüşürler. Doğada tek başına ses ya da hareket doğanın bir malzemesi olmasından öte birşey ifade etmezken, müzik eserinde kurgulanmaları ve kontrollü bir biçimde şekillendirilmeleriyle doğal konumlarını yitirirler ve başka düzlemde yeniden şekillenirler. Bu yeniden şekillenişleri yoluyla bir özel dile, bir çağrıştırmalı malzemeye dönüşürler.

Batı Klasik Müziğinde sıraladığımız bu çizginin son derece yetkin bir biçimde oluşturulabildiğini görüyoruz. Bu müzikte ses ve hareketin (organizasyondaki kendiliğindenliğin ötesinde) bir anlam yüklenebilmeleri için bestecinin isteği doğrultusunda bir düzene sokulmaları gerekmektedir. İşte sözü edilen bu düzenin farkına varıldığı ölçüde bu müziğin anlamına gerçek düzeyde varılabileceği söylenebilir.

Batı Klasik Müziği, bir müziktir. Bu durumda müziğin ne olduğu sorusuyla, onun hangi temel yapı elemanlarına sahip olduğunun anlaşılmasıyla başlamak yerinde olacaktır.

Birinci bölüm *Müziğin Temel Yapı Elemanları* başlığı altında müziğin geçmişine ve elemanlarına değinmektedir. İkinci ve üçüncü bölümlerde ise Batı Klasik Müziğinin biçimselikle ilgili boyutlarına değinilen bilgiler yer almaktadır.

Birinci Bölüm

MÜZİĞİN TEMEL YAPI ELEMANLARI

Müziğin Geçmişi ●
Ses ve Kaynaklarının Bazı Temel Özellikleri ●
Armoni ●
Müzikte Hareket ●

Müziğin oluşmasını sağlayan yapı elemanlarının neler olduğundan sözedilmeye başlandığı zaman, akla çok sayıda eleman gelebiliyor. Örneğin melodi, ritm, armoni, sesin kullanım şiddeti, sesin genliği yani volümü, tını, ses rengi vb. Fakat ne kadar çok sayıda elemandan sözedilirse edilsin, ki yukarıda sayılan elemanları arttırmak mümkündür, bütün hepsinin iki temel yapı malzemesinden türediği görülecektir. Ritm, hareketin düzeni anlamına gelmektedir. Melodi, armoni, tını, ses rengi vb ise sesin boyutlarıdır. Sözü edilebilecek bütün elemanlara, bu iki temel malzemenin boyutları demek mümkündür. Bu nedenle, müziğin en temel iki malzemesinin *ses ve hareket* olduğu söylenebilir.

Sesin ve hareketin bulunmadığı bir üründen müzik diye söz edilemeyeceği gibi ritm, melodi, tını, armoni gibi elemanların bulunmadığı ürünler müzik olarak tanımlanabilmektedirler. Doğaldır ki yalnızca ses ve hareketin kullanılıyor olması da bir ürünü müzik kılmaya yetmemektedir. Örneğin, konuşmada ses ve hareketi birarada görüyor olmamıza karşın bu onu müzik kılamamaktadır. Ancak, konuşmayı müzik kılamayan ses ve hareket müziğin oluşabilmesine yol açabiliyor. Hareketin olmadığı ve sessiz müzik akıldan bile geçmiyor.

Müzik bir organizasyondur. Doğanın içinden alınan malzemelerin mükemmel bir organizasyonu. Ses ve hareket; doğanın iki malzemesi. Bunları organize ediyorsunuz ve kontrol anlamında dinleyeni etkiliyorsunuz, büyüleyebiliyorsunuz. Bu nasıl oluyor? Bu çalışmayı bir hayli aşacak başka bir çalışma ile bu konu araştırılabilir. Burada neyin kullanıldığı ele alınmaktadır. Geçmeden önce müziğin kökleriyle ilgili söylenmesi zorunlu bazı bilgilerden söz etmekte yarar vardır.

Müziğin geçmişı nelere, nerelere uzanır? Açılımı getirecek iki soru bu. Tek bir soruya indirirsek; müziğin kökleri nerededir?

*
* *

Müziğin kökleri derken, burada müziğin insan yaşamına girişı anlaşılmalıdır. Müzik insan yaşamına ne zaman girmiştir? Böyle bir soruyu kesin tarihler biçiminde cevaplamak elbette mümkün görünmemektedir. Bu, iki nedenle mümkün olamamaktadır. İlki, müziğin diğerk birçok alandan farklı olarak bir değışmeye uğramadan kalabilecek, ilk haliyle aynı izi bırakacak türden malzemeye sahip olamaması. İkincisi ise, müziğin ne olduğı konusunda çok net sınırlar saptanamıyor olmasıdır.

Müzik, doğada var olan ya da suni olarak üretilmiş, bulunabilecek bütün seslerin değil de onların aralarından seçilmiş olanlarının kullanımıyla oluşur diyen bir yaklaşımı esas aldığımızda müziğin o seçtiğı seslerin dışında kalanlarına, müziğe göre ne ad vereceksiniz? Gürültü. En kısa yoldan verilen cevap bu. Doğruluğunu kabul edelim. Bu durumda karışımıza şöyle bir soru çıkmaktadır: Bugün müziğin kullanmadığı ses var mıdır? Cevabımız neyin gürültü, neyin müzik olduğunun ayrıştırılmasının oldukça güç olduğunu gösterecektir. O halde insan yaşamına müzik ne zaman girmiştir sorusu yapı değıştirmek durumundadır. Doğrusu, insan yaşamına ses nasıl girmiştir olacağından, kesin bir tarih nasıl saptanabilir? Ne var ki tüm bunlarla birlikte kesin olan birşeyden sözedilebilir; insan doğanın farkına vardığı andan itibaren müziğin malzemesi olan ses ile tanışmıştır. Yuvarlanan bir kayadan çıkan sesler, içi boşalmış bir kütükten, kamıştan ya da bir kaya oyukluğundan geçen rüzgarın sesi, acı çeken, seslenen hayvan, insanın kendi gırtlığı ve sayılabilecek birçok malzeme insana bugünkü ve dünkü müziğin mal-

zemesi olmuştur. Bu kendiliğinden karşılaşılan malzeme, ses, sonra öyle bir şekle kavuşacaktır ki, mitoloji onun için, müzik için, "İyiliksever tanrıların insanlığa sunduğu kutsal bir armağandır" yakıştırmayı yaptırtacaktır. İşte o kendiliğinden oluşan sesler insanlara bunları bile nasıl söyletebilmiştir? Ses, insanda nasıl müzikleşmiştir?

Bu konuda son derece sağlıklı bir yaklaşım, kendisi bir dil-bilim profesörü olan George Thomson'a aittir. Thomson'da bu yaklaşım olduğu gibi şöyle ifade edilmektedir: "Dilbilgisi ile müziksel biçimin ilkeleri ortak bir temele dayanır."¹ Bu temel "iş"tir. Yine ses, müzikal niteliğine iş türküleri sayesinde kavuşmuştur.

"Bütün dillerde ille de bir ad vermek gerekirse, yansılama ikilemeleri denilebilecek bir sözcük türü vardır: Şakır şukur, tıngır mıngır, tak tuk, mırıl mırıl, takur tukur... bunlar birer yansımadır (onomatope), yani doğadaki sesleri veren sözcüklerdir, doğadaki nesnelerin seslerine benzetilerek türetilmişlerdir... Yansılama ikilemeleri, yük kaldırmak, ağ toplamak, ekin biçmek, yün eğirmek gibi kollektif ya da bireysel kol emeği çalışmalarına yön verir ve eşlik eder. İki bölümden oluşur iş türküsü: Türkü içinde tekrarlanan dizeler, yani nakarat ve düşünüp hazırlanmadan, doğaçtan söyleniveren dizeler... Nakarat ya da heyamola insanın çalışma sırasındaki zorlanma anlarında çıkardığı ve hiç değiştirmeden tekrarladığı anlaşılabilir bir çığlıktır. Aslında heyamola, gövdenin öteki organlarının hareketlerine eşlik eden ses organlarının bir tepkisinden başka birşey değildir. Ama yapılan hareketi düzenleyen ve kolaylaştıran bir amacı da vardır.... (Heyamolanın en yalın biçimleri iki-üç heceli olmaktadır. Ho-hop, ah-hah, e-he, ya da kürekçilerdeki e-yuh-nyem gibi b.a)... Heyamolalar arasında doğaçtan söylenen dizeler hem açık seçiktir, hem de duruma göre değişebilir. Bunlar emekçinin yaptığı iş karşısındaki öznel tutumunu dile getirirler; söz-

gelimi Güney Afrikalı taş kırıcılarının türküsünde olduğu gibi:

*Bize kötü davranıyorlar, ehe!
Bize hiç acımıyorlar, ehe!
Kahvelerini içiyorlar, ehe!
Bize hiç vermiyorlar, ehe!*

... Heyamolanın ilk hecesi ile ikinci hecesi arasındaki ilişki neyse, doğaçtan söylenen dize ile heyemolanın tümü arasındaki ilişki de odur. Heyamola nasıl yapılan işin kendisinden doğmuşsa, türkü de heyemoladan doğmuştur."²

Heyamola, kök olarak şakır-şukur, takır-tukur, tak-tuk vb yansılama ikilemelerine dayanmakta olup, doğadaki seslerin yansıtılmasıdır. Bu durumda sesin müziğe çalışma sürecinden, işten dönüştüğünü söylemek mümkündür. "Günümüzdeki tam olarak gelişmiş türkünün iş türküsünden farkı, çalışma sürecinden kopmuş olmasıdır. Ses ve el ögeleleri varlığını hala sürdürmektedir ama aracın yerini çalgı almıştır artık."³

Bu yaklaşımın anlam kazanabilmesi için ayrıntılarına girmeden bazı bilgilerin vurgulanması gerekmektedir.

Herşeyden önce bütün sanatların kaynağında büyüünün yattığı tartışmasız bir saptama olmaktadır. Ancak ilk zamanlarda bugünkü sanat kollarının malzemeleriyle yapılanlar, öncelikle ilkel tapınma ve dinsel törenlerdeki, yalnız büyü malzemesi olarak görülmektedirler. Büyülerde, törenlerde daha sonra ayinlerde insanoğlu elbette doğada karşılaştıklarına büyük yer vermiştir. Bu nedenle yine elbette yuvarlanan bir taşın çıkardığı, bir hayvandan ve kendi gırtlığından işittiği birçok doğal sestten yararlanmıştır. Ancak insanın bu yararlandığı malzeme bugünkü sesin müzikal nite-

liğine onların bilinçli kullanımı aşamasında kavuşmuştur. "İlk insanlar ellerini kullanarak çalışırken (ve tapınırlarken...b.a.) yapılan işin karmaşıklığı ölçüsünde ses organlarında tepkili hareketler ortaya çıkmakta ve çalışmaya eşlik etmekteydi. Daha sonra bu sesli hareketler, bilinçli bir biçimde, elle yapılan çalışmayı yönetmenin bir aracı olarak gelişti. Ve en sonunda bunlar, ellerin tepkili hareketleriyle tamamlanan bağımsız bir bildirişme düzenine dönüştüler.⁴ İşte bu bildirişme düzeni konuşma ve onunla aynı ilkelere sahip türküler, iş türkülerine yol açmıştır. Türkülerin, sesin müziğe dönüşmesinde son derece önemli araçlar olduğu yaklaşımı, bu bağlamda düşünölmek durumundadır.

Uzak geçmişte insan, doğadaki sesleri hangi amaçla olursa olsun, taklit etmek için yalnızca gırtlığına, kendi sesine sahip değildir kuşkusuz. Kulağı ve onun yoluyla beyni etkileyecek bir etkiyi, sesi elde edebilmesi için çevrede oldukça zengin malzemeler mevcuttu. Bunlar iki ayrı sert cisim, bir ağaç parçası ve sert bir taş olabilir, iki nokta arasında gerilmiş hayvan bağırsağı, içi boşalmış bir kamyş, boş bir kütüğün ağzına gerilmiş kuru bir deri parçası vb. Bugünkü müziğin en önemli ögesi olan çalgıların atalarıdır bunlar. O halde bu malzemelerden ses nasıl ve ne çeşit üremektedir acaba? Bu çıkan seslerin özellikleri nelerdir?

*
* *

Bir sesin oluşabilmesi için üç temel koşul gerekmektedir; ses etkisini saptayacak bir kulak ve bir beyin, kulağı ve beyni uyuracak bir etkenin kulağı kadar ulaşması ve bu etkenin herhangi bir yerde oluşması. Bunlardan birinin eksikliği sesin oluşmasına engel olmaktadır. Kulağı ve beyni uyaran etkiler, herhangi iki cismin birbirlerine çarpması ya da gerilmiş ince

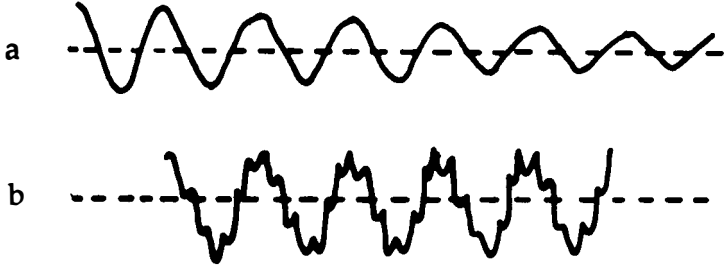
bir malzemenin dışarıdan müdahale ile titreştirilmeleri sonucunda ortaya çıkar.

Sesin oluşumunu sağlayan kaynağın durumu onu, basit ya da karmaşık kılmaktadır. Örneğin, yükseklerden yuvarlanan büyük bir taş parçasının bir yerlere düzensiz bir biçimde çarpması ile oluşan titreşim sesleri ile düzenli olarak üflenecek titreşim oluşturulan bir borunun ya da yine düzenli hareketlerle titreştirilen gerili bir telin titreşim sesi aynı türden değildir.*

Ses ve titreşim, ikisi her zaman birarada düşünülen kavramlardır. Gerçekten de bu iki kavramdan biri neden, diğeri ise bu nedene bağımlı sonuç olmaktadır. Cisimler titreşme yolu ile ses üretebilme konumuna girebilmektedirler. Sesin ürettiği materyale ses üretebilme potansiyel gücü nedeniyle sistem tanısı yaparsak, titreşim, durağan olan bir sistemin harekete geçirilmesi anlamını yüklenir. Tıpkı, dibi yarımküre biçimindeki bir tencerenin içindeki en alt merkezde hareketsiz durmakta olan bir bilyenin tencerenin, yani sistemin harekete geçirilmesiyle bir salınımına başlaması örneğinde olduğu gibi. Bu bilye hareketi, dengenin bozulması yüzünden ortaya çıkmaktadır. Ses üretebilen sistemler titreştirilmeden önce genellikle hareketsiz konumdadırlar. Dışarıdan bir etki, örneğin sisteme vurulması, çekilip bırakılması, üflenmesi, herhangi bir nesnenin sürtülmesi gibi, sistemi harekete geçirip dengenin bozulmasını sağlayabilmektedir. Sözü edilen türden bir etki yüzünden denge konumu bozulmuş olacaktır. Sistem tekrar eski durağan konumuna gelinceye kadar titreşip ses üretmiş olur.⁵

*Sesin basitlik ve karmaşıklığıyla ilgili tek belirleyicinin onun kaynağı olduğu düşüncesi kaynağa, titreşim için uygulanan enerjinin niteliğinin önemini eksik bırakacağından, sesin basitliği ve karmaşıklığıyla ilgili başka birçok etkenin olduğu unutulmamalıdır.

Bütün müzik sesi üreten sistemler aynı ana ilkeye, denge-
nin bozulup eski konumuna gelinceye kadar salınması ilkesi-
ne göre ses üretebilmektedir. Bu sistemler, gerilmiş teller, ge-
rilmiş deriler, üflendiğinde havanın geçebilmesine elverişli
sütunlar, metal ya da tahta çubuklar, elektrik akımı ile titreş-
imin gerçekleşebileceği düzenlerdir. Bu düzenlerden çıkan
titreşimler ise dalgalar biçiminde yayılmaktadırlar. (Şekil-1
a/b)



Şekil-1

Ses üreten sistemin yapısına bağlı olarak dalga boyları ve
Çizgisel görünümleri farklılık taşırlar. Dalgaların kaynakla-
rına göre göstermiş oldukları farklılıklardan en önemlisi-
nin frekans olduğu söylenebilir. Dalgaların yayılma hızı ile
belirlenen frekans için 1 saniyede oluşan dalga sayısı tanımlı
yapılmaktadır. 1 saniyede oluşan dalga sayısının yani frekan-
sın sistemden sisteme değişiklik göstermesinin müzikte son
derece önemli olmasının nedeni ise farklı frekanstaki seslerin
farklı incelik ve kalınlıklara sahip olması yüzündendir. Ger-

çekten, seslerin farklı frekansa sahip olmaları onların birbirlerine göre incelik/kalınlıklarının oranını belirlemektedir. Titreşen malzemelerin 1 saniyedeki titreşim sayısı yani o malzemenin üreyen sesin incelik ve kalınlığı aynı kaldığı sürece o sistemin çıkardığı ses aynı kalınlık ya da incelikte olmaktadır. Örneğin, birbirlerine göre uzaklıkları belli olan iki nokta arasına, belli bir ağırlıkla çekilerek gerilmiş, belirli bir kalınlığa ve madde alaşımına sahip bir çelik tel titreştirildiğinde belirli bir frekansa sahip ses oluşur. Telin titreştirilmesi sırasındaki tele uygulanan enerji yani şiddet farklı olsa bile o sistem, o konuda hep o kalınlıkta ses üretecektir. Ama örneğin telin kalınlığı, çekilen ağırlık ya da gerili olan uzaklık değiştirildiğinde sesin frekansı da değişecektir. Frekansın müzik için önemini arttıran özelliği burada bulunmaktadır. Çünkü, özellikle telin gerili olan uzaklığının değiştirilmesinin kış görevini yerine getirebilecek materyallerle yapılabilmesi, örneğin insan parmağı vb ile bunun yerine getirilebilmesi, frekansın *perde* diye adlandırılmasını sağlamaktadır. Müzikte perde, telli çalgılarda daha belirgin olmak üzere, gerili olan bir telin boyunu değiştirmekten başka birşey değildir. İşte sesin bu fiziksel yapısı yani tel boyunun değiştirilebilmesiyle, farklı frekanslar elde edilebilmesi özelliği, tamamen müzikal bir uğraşa olanak sağlamaktadır. Çünkü müzik, farklı incelik ve kalınlığa sahip seslerin anlamlı bir biçimde- bu arada değişen sürelerle- peşisıra işittirilmesi, işitilmesi ile başlar. Ama bu, insanoğlunun uzak geçmişindeki müziğin başlangıcı türünden bir başlangıçtır diye düşünülmelidir. Müzik böyle başlar, böyle başlatılabilir ne var ki böyle sürmez. Farklı incelik ve kalınlığa sahip seslerin yanyana getirildiklerinde bir müzikal etki elde etmek mümkündür, ancak sesin bir tek boyutunun verdiği tek bir olanaktır bu. Oysa sesin insana müzikal bir uğraşta tanıdığı olanakların çok sayıda olduğu bilinmek durumundadır. En gelişmiş olana yönelen in-

san doğaldır ki sesin de tüm olanaklarını zorlayarak müziği geliştirmeyi becermiştir. Örneğin ince ve kalın sesler yanyana getirilebildikleri gibi üstüste getirildikleri zaman da farklı bir müzikal etkiyi yakalayabilmek mümkündür.



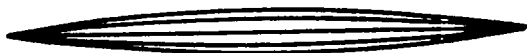
Doğada bulunan seslerin hiçbiri yalın ve basit değildir. Kulağımızın işittiği tek tek seslerden her biri gerçekte tek bir frekansa sahip değildir.

İki ucu belli bir uzaklığa sahip iki nokta arasına bir tel gerilerek bu tel titreştirilirse kulağımızla bu telin gerilme gücüne bağlı olan bir sesin duyulacağı belirtilmişti. O ses, yani frekans, tel ne kadar kg ile çekilmişse onunla belirlenen bir incelik ve kalınlığa sahip olacağını söylemiştik. Biraz ayrıntısıyla bakılırsa, gerçekte fiziksel olarak o tel titreştirildiğinde yalnızca bir tek frekansa sahip bir sesin oluşmadığı anlaşılır.* Titreşen sistemler birden çok sestten oluşan bileşik sesler oluştururlar. Ancak, bir titreşim sonucu oluşan seslerin hepsi aynı gürlükte değildir. Çoğu kez ilk duyduğumuz en gür ola-

* Gerili olan bir telin titreştirilmesi sonucu oluşan titreşim görüntüsü çok ilginçtir. (Şekil-2) Görünen, telin gerilmiş olduğu iki noktanın yerlerinin doğal olarak değiştiğini anlatmaktadır. Titreştirilen tellerin gerili oldukları iki noktanın yerleri değiştiğinde titreşim sonucu oluşan seslerin incelik ve kalınlığının da değiştiğini bildiğimize göre denge konumundayken belli iki nokta arasına gerili olan tel, denge bozulduğunda yani titreştirildiğinde incelik ve kalınlıkları farklı olan birden çok frekans ortaya çıktığı görülmektedir. Böyle birbirine bağlı olarak ve birbirini oluşturarak çıkan seslerin her birine *selen* adı verilmektedir. İlk titreşim biçimi birinci selen ikincisi ikinci selen diye adlandırılır. Çoğu kez bu selenlerin en gürü birinci selendir. Sonrakiler ilkinin göre daha düşük gürlüklere sahiptirler. İlk selen *temel ses* olarak adlandırılır. İnsan kulağı bütün bu selenleri ayrı ayrı net bir biçimde değil de, bileşik ses olarak duyar ve bu bileşik ses temel sesin frekansı içindedir.

nıdır. İnsan kulağının yapısı gereği de en gür olan ses duyulur diğerleri ise duyumsanır. Müzikte, duyulan ses *temel ses* olarak adlandırılmaktadır.

tel bir bütün halinde titreşebilir



tel iki eşit parça halinde titreşebilir



tel üç eşit parça halinde titreşebilir



Şekil-2

Kulakta duyulan ve duyumsanan seslerin varlığı armoninin kökenini oluşturmaktadır. Çünkü *armoni*, müzikte kulağın yabancılamaadığı seslerin, ama duyulmayan seslerin duyulanlarla aynı anda işittirilmesinden başka bir anlama gelmemektedir. Değişik incelik ve kalınlıklara sahip sesler değişik sürelerle yanyana getirilerek bir melodi oluşmakta, bu melodinin işitilmesi sırasında ona tek tek seslerin daha ince ya da daha kalınından başka sesler eşlik etmektedir. Kulak bu durumu yadsımamakta, çünkü kulakta o yabancı sesler zaten duyumsanmaktadır. Besteci ise duyumsanan sesleri istediği

dozlarda duyulur şekle sokar. *Armoni*, bu temel oluşum üzerine kurulmuş müzikal anlatıma bir olanaktır. Seslerin üstüste, aynı anda birarada işittirilmesi; müzikte armoni için yapılabilecek tanım budur. (Şekil-3) Armoninin müzikte kullanılabilirliğini getiren sesin fiziksel özelliği kadar kulağın da ilginç yapıya sahip olmasıdır.



Şekil-3

Şimdi armoni konusunu anlaşılır kılması açısından insan kulağının bazı ilginç özelliklerine değinmek gerekmektedir.

Kulak kendisine gelen titreşimleri beynimizde ses halinde duymamıza aracılık eden bir organımızdır. Dışarıdan gelen ses dalgaları dış kulaktaki işitme kanalından geçerek kulak zarını titreştirirler. (Resim-1)

Kulak zarı, bu titreşimleri orta kulaktaki birbirine dizilmiş bir dizi küçük kemiğe geçirir. Bu bir dizi küçük kemiğin gö-

revi, dış kulaktaki hava titreşimlerini, basınç ve genliği ayarlayarak iç kulaktaki bir sıvıya iletmektir. Bu sıvıya iletilen titreşimler, sıvının içindeki sinir uçlarını etkileyerek beynimize bir işaret gönderilmesini sağlarlar. Bu işareti kulağın sahibi ses olarak duyar.

Kulak, titreşim sonucu oluşan bütün sesleri duyamaz. Örneğin kulağın duyabilmesi için titreşimin en az veya en çok sahip olması gereken bir gürlüğü olmalıdır. Kulağımızın duyabileceği en küçük şiddete *eşik* denilmektedir. Kulağın şiddet sınırı yanısıra titreşen cisimlerin oluşturduğu frekansların da duyulup duyulmama durumu vardır. Bir kulak, ancak 20 ile 20 bin frekansa sahip sesleri duyabilir. İnsan kulağının duyabileceği frekans sınırı ise *işitme eşiği* adını alır.

Kulak, kendisine ulaşan titreşimleri kendisine ulaşmadan öncesine göre değiştirerek algılar. Kulak zarının bir yanında yalnız hava bulunduğundan zar o yana doğru serbestçe titreşebilir. Ama zarın diğer yanında karmaşık bir kemik sistemi yer almaktadır. Zarın içeri doğru olan hareketi hem zarın hem de kemik sisteminin esnekliğine bağlı olmaktadır. Bu yüzden kulağa gelen ses dalgası beyne ulaşırken farklılaşır.

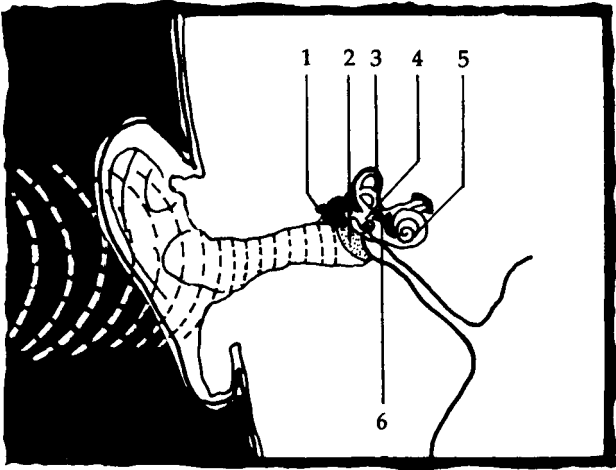
Kulağın bu değiştiriciliği, sesin ise aynı anda birden çok sestten oluşması, hepsi birarada düşünüldüğünde armoninin ses organizasyonundaki doğal yeri hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.

İnsan, doğadakini değiştirirken, yine doğadakine uyumlu bir biçimde değiştirmektedir.



Hareket, en yalın bir bakışla, zaman ve mekan kavramlarıyla doğrudan ilintili bir kavramdır. Belirli bir mekanda, zeminde yer değiştirme, aynı zamanda yürüyüp geçmekte olan bir

süreyi de anlatmaktadır. Hareketin oluşabilmesi, daha önceki konuma göre değişiklik olmasını zorunlu kılmaktadır.



Resim -1) Bir titreşimin beyne ulaşımına dek katettiği yol.

1-Kulak zarı üstboşluğu 2- Kulak zarı, 3-Kanallar,
4-Kemikler, 5- İç kulak, 6-İşitme siniri.

Müzikte bu, seslerin işitildikleri kadar bir zamanı işgal etmesi biçiminde ortaya çıkar. Belirli bir frekansa, yani incelik ve kalınlıklara sahip sesler, değişik süreler biçiminde bestecinin uygun bulacağı bir biçimde yanyana getirilirler ve müziğin kuruluşuna olanak verirler. Bu oluşumda önemli bir görevi üstlenen hareket için, akıp geçmekte olan zamanda belli bir süreyi işgal eden bir sesin ya da aynı sürede işitilen başka seslerin peşinden o süre kadar, ondan az ya da ondan çok bir süreyi işgal etmek üzere yeni bir sesin/seslerin, belki de aynı sesin/seslerin tekrar belirmesi, sesin/seslerin zaman zemininde yer değiştirmeleri biçiminde bir tanımlama mümkündür.

İşte, müzik alanının başlangıç bilgilerini edinebilmiş bir kişiye çizgiler arasına yerleştirilmiş notaların değişik biçimlerde gösterilmesi bu durumu aktarabilmekten başka birşey değildir. Sesler, değişik şekilleriyle, örneğin içleri boş sap-sız, içleri dolu saplı, içleri boş ya da dolu çıkıntılı saplı notalar tamamen değişik süreleri anlatmaktadırlar. Bu arada sözü edilen şekillerdeki seslerin incelik ve kalınlıkları ise o notaların porte ya da dizek diye adlandırılan çizgiler arasına yerleştirilmeleriyle gösterilmektedirler. (Şekil-4) Her çizgi ya da çizgi arası, değişik frekanstaki bir sese karşılık gelmektedir. Yine her çizgi ya da çizgi arasının hangi frekanstaki sese karşılık geldiğini biz portelerin başındaki anahtar diye adlandırılan işaretlerle bilebilmekteyiz. (Şekil-5)

Hareketten sözedildiğinde akla bir kavram daha gelir; *Hız*. Hız düşünüldüğünde onun az ya da çok oluşu, yani hareketin hızlı ya da yavaş oluşu gibi yanlarını da ekleriz. Özellikle müzikte yavaşlık ya da hızlılık son derece gelişkin bir anlam gücü taşımaktadır.

Sesler müzikte belirli süreler ve incelik-kalınlıklarla yanyana getirilirken, her ses ya da seslerden yeni ses ya da seslere geçişin hız, dozu değişik etkiler oluştururlar. Sanatçı ise elde etmek istediği etkiye karar verirken, hangi sesler hangi sürelerle hangi hızda yanyana getirilirlerse, hangi tür etki açığa çıkar sorusunu yetkin bir biçimde bulabildiği ölçüde güzele daha kontrollü yaklaşabilmektedir. Bu yüzden, müzikte hareketin kullanımı müziğin oluşabilmesi için gerekli olmasının yanında, onun etki gücünü doğrudan etkileme özelliğini de taşımaktadır. Öyle ki, seslerin yer değiştirme sürecinde periyodik zamanların kendini hissettirmesi, ritm gibi bir etkinin, bütün herşey bir yana bırakıldığında müzik için hangi anlamı taşıdığı bilinmektedir.

Hızlı çalmak ya da söylemek, yavaş çalmak ya da söylemek, zaman zaman hızlanarak, zaman zaman yavaşlayarak



Şekil -4

çalıp söylemek ve başından sonuna aynı hızda müzik üretmek, müzik için bir olanaktır. Ses, bu olanakların kullanımı ile müzikleşir.*

SONUÇ

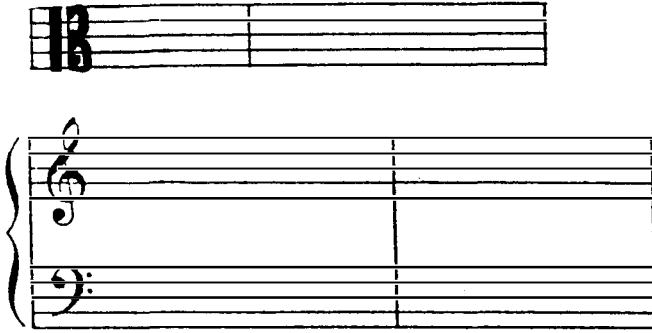
Doğanın iki ürünü biraraya getirildiklerinde bir başka ürün çıkıyor ortaya; *Müzik*. İnsan kontrolüne alıyor, düzenliyor, ses ve hareket yeni biçimlere erişiyor.

Müzik nerede bitiyor? Tartışılıp araştırılacak geniş bir konu bu. Ama müziğin nerede başladığı belli. Ses ve hareket müziğin iki temel yapı elemanı. Doğadaki bir başka güzel ürün, onları anlamlı bir biçimde kullandığında ses ve hareket yeni boyutlar kazanıyor. Müzik burada başlıyor.

İnsanoğlu ses ve hareketi değiştiriyor. Onu değiştirirken

* Özellikle müzikteki hareket, hız, ritm konularına bundan sonraki bölümde daha iyi anlaşılır ve Klasik Müziğin dinlenebilmesine destek olacak biçimde yine değinilecektir.

doğayı kontrol uğraşında erişilebilecek en yetkin ürünlerden birini üretiyor. Şaşıyor ve şaşırtıyor. Müzik, şaşırmak



Şekil-5

ve şaşırtmaktır. Ses ve hareket gibi doğadaki en başıboş iki malzemenin eriştikleri anlatım gücü şaşırtıcıdır. İnsanoğlu bunu yakaladığında şaşıyor. Şaşırmamanın arkasından araştırma gelebiliyor. Araştırılıp geliştiriliyor ve müzik, taş kırıcılarının e-he'sinden Beethoven'ın senfonisine ulaştığında bir "tınlayan felsefe" oluyor. "Felsefe" yanı tartışma içermektedir ne var ki tınladığı kesin. Tınlayan; bir güzelliştir.

Hareket, ses ve insan; hangisi hangisini güzelleştiriyor?

NOTLAR

(1) George Thomson, *İnsanın Özü*, çev. Celal Üstel, İstanbul 1979, Payel Yayınevi, s.44

(2) George Thomson, a.y., s.45

(3) George Thomson, a.y., s.45

(4) George Thomson, a.y., s.31.

(5) Bu konunun ayrıntısı ve üflemeli çalgılardaki sesin oluşumuyla ilgili bkz. C.M.Hutchins *The Physics of Music* Sanfrancisco Freeman, 1978

İkinci Bölüm

BATI KLASİK MÜZİĞİNİN DİLİ

Melodi ●

Ritm ●

Süre ●

Hız ●

Nüans ●

Müzik, seslerin ve seslerin sürelerinin organize edildiği bir sanattır demiştik. Müzikte, duyguların ve düşüncelerin aktarımına olanak sağlayacak seslerin seçilerek düzenlenmesi sözkonusudur. Sesin ve zamanın müzik için düzenlenişinde Besteci'nin ağırlığı son derece fazladır. Bu düzenleyiş bestecinin ağırlığı hangi ölçüde ise aynı ağırlığın müziği Seslendiren için de geçerli olduğu düşünülmek durumundadır.

Besteci, düzenlediği sesleri sembollerle aktarmayı, anlatabilmeyi gerçekleştirendir. Ancak bestecinin oluşturduğu semboller bütününün somutlaşabilmesi, onu somutlaştıracak aracıya gereksinim duymaktadır. Bu aracı ise sembollerin anlamını en az onu oluşturan kadar anlama yetisine sahip seslendirici (çalıcı) sanatçılar, yöneticilerden (şeflerden) başkaları değildir. Gerçekten Mozart'ın herhangi bir eserindeki, örneğin bir senfonisindeki Mozart tarafından hazırlanmış semboller toplamının gereği gibi seslendirilmediğinde bir anlam içerdiğini söylemek mümkün olamıyor. Böyle düşünüldüğünde, müziğin bir toplulukça (besteci ve seslendirenlerce) üretilmesinin zorunlu oluşu, bu yüzden de yine bu alanın bol ve yoğun bir uğraşı, çaba gerektirdiği ortadadır. Besteci tüm birikim, duygu, düşünce, bilgi vb özellikleriyle sesleri notalara dönüştürmekte, başka birileri ise bunu anlamlandırmaktadır. Anlamlandırmak, somutlaştırmakla eş anlamlı olmaktadır. Bizler tüm bu etkinliğe müziğin üretimi diyebiliriz. Müziğin tüketimi, onu dinleme sürecinde hayata geçmektedir.

Besteci, çalınmasını-ışittirilmesini istediği tüm sesleri, süreleri ve karakterleriyle birlikte yazıya dönüştürmektedir. Bunu yaparken hangi sesin hangi süreyle ve karakterle çalındığında ne tür bir etkiyi elde edeceğini besteci son derece yet-

kin bir biçimde bilmekte ve bu işlemi ona göre kurgulamaktadır. Örneğin bir eserin hangi tempoda çalınacağını saptayarak bunu yazılı olarak ifade eden besteci, çalanların bildirilen bölümü hangi hızla çalacaklarını belirtmektedir. Eser eğer bestecinin istediği gibi seslendirilecekse belirtilen tempoda çalınmak durumundadır. Örneğin *Allegro* terimi tempoyu ifade etmekte ve *canlı bir hızda* çalınacaktır anlamına gelmektedir. Besteci bu terimi eserin bir bölümünün başına ya da zaman zaman farklı yerlerine yazmakla, bu terimin yazılı olduğu yerden başlayarak tempo karakterini anlatan başka bir terim görülene kadar tüm sesler *Allegro* olacak demek istemektedir.*

Özellikle Batı Klasik Müziğinde bir besteci, yaratmak istediği etkiyi, müzikte kullanılan tüm seslerin içerisinden bazılarını seçerek oluşturmaya çalışırken, hangi sesler hangileriyle yanyana getirildiğinde ne tür bir etkinin ortaya çıkacağını çok iyi hesap ederek ona göre çalışmaktadır. Seçilen tüm seslerin hangi çalgılarla çalınacağından, bu çalışmanın daha ilerisinde konu edilecek birçok başka ayrıntı bestecinin özenle üzerinde durması gereken olguları oluşturmaktadır. Besteci tüm bunları bilgi birikimi, yetenek potansiyeli, almış olduğu müzik eğitimi, hayata bakış perspektifi ve birçok başka özel farkı ile müziğin sınırları içerisinde gerçekleştirmekte ve müziğin diline uygun bir biçimde yazıya-sembole dönüşürmektedir. Bu anlaşma dili sayesinde müziğin seslendirilmesi ve dinleyiciye iletilebilmesi mümkün olabilmektedir.

Bu dil nasıl kullanılmakta ve anlaşılır biçime dönüşmektedir? Bu konudaki bazı bilgilerden haberdar olmanın müzik dinleyicisi açısından birçok yararlı anlamı vardır.

Müzikte, çalınan-seslendirilen, söylenen sesler genel ola-

* Müzikteki önemli terimler üzerinde daha sonra durulacaktır.

rak seslerin incelik ve kalınlık farklarına sahip olma özelliğinden yararlanılarak kurgulanabilmektedir. Daha önceki bölümde konu edildiği gibi, müzik, seslerin birbirlerine göre incelik ve kalınlık farkı taşıyor olmalarından yola çıkılarak gerçekleşebilmektedir. Bu, her müzikte olduğu gibi Batının Klasik Müziğinde de önemli bir yer işgal eder. Farklı frekanslara sahip olan sesler yanyana getirilerek seslerin belirli bir anlatım olanağına kavuşması sağlanmaktadır. Her bir sesin sahip olduğu incelik-kalınlık niteliği o sesin perdesi olarak adlandırılmaktadır demiştik. Perdelerin belirlenmiş kodlara sahip oldukları bilinmektedir. Örneğin; Do, re, mi, fa, sol, la, si, do diyez, re diyez..., mi bemol..., re çift diyez vb gibi. Besteci bu kodlanmış sesleri kullanmakta ve seçtiği sesleri yanyana getirirken her kod'u ifade edebileceği bir şemaya dönüştürmektedir. Bu şema, en yalın biçimiyle, beş uzun yatay çizgiye sahip porte/dizek, portenin başına yerleştirilen bir özel biçim (anahtar; portenin hangi anlamda kullanılacağını anlatmak içindir) çizgiler arasına ve yakın çevresine (üstüne ve altına) yerleştirilen belirli şekillerden oluşmaktadır. Örneğin Şekil-6/a özel türden şekilleri porte içine yerleştiren besteci seslendiriciye hangi sesleri üreteceğini ifade etmektedir. Beş çizgi arasına yerleştirilen bu şekiller gerçekte çok fazla birşey ifade etmemektedirler. Portenin bir anlam kazanabilmesi onun (portenin) başına yerleştirilen anahtarlarla mümkün olabilmektedir. Bir porteye Şekil-6/b örnekteki gibi bir kodlama yapan bestecinin söylediği "bir" sestir. Ama bu ses hangi sestir? Böyle bir yerleştirme "sol anahtarı" şekliyle Şekil-6/c birlikte belirli bir sesi, "Fa anahtarı" şekliyle Şekil-6/d belirli başka bir sesi anlatır. Şekil-6/b'deki sesin başına "sol" anahtarı geldiğinde bu ses 440 frekans olan "La" sesi olacaktır. Şekil-6/e Eğer yine beş çizginin arasına Şekil-6/b'deki gibi yerleştirilmiş bir sesin başına bu kez "fa" anahtarı gelmişse bu ses "do" sesi olacaktır. Şekil-6/f



Şekil-6

Portenin başına koyulan anahtar hangisi olursa olsun sesler bir portede aşağıdan yukarıya doğru incelmektedirler.* Şekil-7/a gibi yerleştirilmiş bir ses Şekil-7/b'de görülen bir sese göre daha incedir. Aşağıdan yukarıya doğru olan inceme, sırasıyla gidildiğinde birer adım biçiminde olmaktadır. Örneğin Şekil-7/c'deki en alttaki sesin bir üstündeki ses, en alttaki sese göre biraz incedir. Yine en alttaki sesin iki üstündeki ses diğerinin (ikinci sesin) üstünde olduğundan biraz daha incedir.



Şekil-7

* Müzikte kullanılan birçok başka anahtarın da olduğu unutulmamalıdır.

Bütün bunların anlamı şudur: Bizler aslında müzik dinlerken seslerin bu türden incelik ve kalınlıklara sahip oluşunu kontrol ederek bir anlatıma dönüştürmeyi beceren insan aklının gücü yüzünden bir müzik hazzına sahip olabilmekteyiz. Yalnızca sesin incelik ve kalınlığının insan tarafından kontrol edilebilirliğiyle ilgili söylenen bu başlangıç bilgileri bile müzikte bir dilin varlığı konusunda kanıt oluşturmaktadır.

Müzikte bu tür bir dil oluşması müziğin paylaşılabılır ve tekrar üretilebilir (seslendirilebilir) bir özelliğe sahip olmasını getirmektedir. Orkestra yöneticisi, bestecinin hangi sesleri çaldıracağını önündeki sehpa yazılı olarak görmekte, orkestra çalgıcıları, ne'yi nasıl çalacaklarını yine önlerindeki sehpa yeralan şemalardan anlamakta, böylece birlikte üretimin önemli bir güçlüğü büyük ölçüde aşılar hale gelmektedir.

Bir Batı Klasik Müzik dinleyicisinin bu müziği dinlerken çok daha üst düzeylerde *estetik alışverişte* bulunabilmesi bu dilin en azından farkına varması ve dinlemeye bu açıdan yönelmesi ile doğrudan ilişkilidir. Böyle bir anlayışla bu çalışmamızda Batı Klasik Müzik dinleyicilerinin bu müziğin dilinden haberdar edilebilmeleri hedeflenmektedir. Seslerin söylediklerinin anlaşılabilmesi konuşulan dilin bilinmesiyle mümkün olabilmektedir. Bir dil hakkında en alt düzeyde de olsa hiçbirşey bilmeyen bir kişinin o dil aracılığıyla aktarılacak istenilenlerden yeterli seviyede etkilenebilmesi gerçekleşebilir mi?

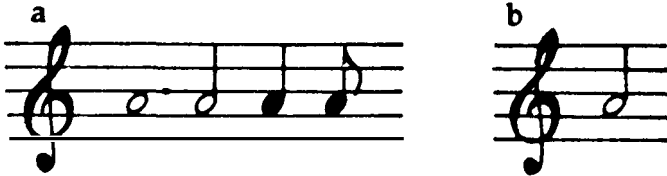
*
* *

Resim, heykel, mimari vb sanat kolları ile müziğin belki en temel farkı, onların müzikteki gibi zamanın bölünmesiyle il-

gili bir boyuta sahip olamamalarında ortaya çıkmaktadır. Bir müzik çalışmasının başı ile sonu arasındaki zaman akışı ölçülü, düzenli ve sistematize edilmiş bir biçimde oluşmaktadır.

Müziği yapılandırırken seslerin incelik ve kalınlıklarının ne olması gerektiği şematik olarak gösterilebilmektedir demıştik. Seslerin hangi incelik ve kalınlığa sahip olacağının bildirilmesinin yanısıra bir sesin hangi süreyle çalınacağı ya da söyleneceği de şematik olarak gösterilebilmektedir.

Porte (dizek) içine yerleştirilen şekillerin hangi inceliğe sahip olacağı, o şekillerin dizek içindeki yeriyle belirleniyordu. Seslerin süreleri ise bir sesin dizekteki yeriyle değil, o sesin hangi şekilde gösterildiğiyle ilgilidir. Örneğin dizekte yerleştirilen bir ses *sol* anahtarlı bir dizekte alttan ikinci ve üçüncü çizginin arasındaysa bu sesin kalınlığı/inceliği *la* sesi kadar olacaktır. Başka bir deyişle bu ses 440 frekansa sahip bir sestir. Ancak 440 frekanstaki *la* sesini değişik şekillerde göstermek mümkündür. Şekil-8/a'da *la* sesinin dört değişik şekilde gösterilmesinin mümkün olduğu görülmektedir. Gerçekte her bir şekil bir süreyi anlatmaktadır. $\circ$ böyle bir şekile örneğin 4 sn dersek, $\circ$ bu şekil onun yarısı kadardır diye düşünmek durumundadır. Yani $\circ = \circ + \circ$ ya da $4 \text{ sn} = 2 \text{ sn} + 2 \text{ sn}$ gibi. Besteci eğer şemasında bir sesi Şekil-8/b'deki gibi belirtmişse bu, *la* sesi 2 sn çıkarılacak (seslendirilecek) anlamına



Şekil-8

gelmektedir.

Sesin belirli sürelerle çıkarılmasının önemi en az onun incelik ve kalınlığının taşıdığı önem kadardır diyebiliriz. Çünkü, sesin incelik ve kalınlığının denetlenip gösterilebilir hale dönüştürülmesi ile süresinin denetlenerek gösterilebilmesi bir beste müziğinin oluşabilmesinin ilk ve temel adımıdır. Bu temel adımı attırabilen müziğin *bir dile* sahip olabileme olanağı, melodi/armoni gibi müziksel etkinliği mümkün kılabilmektedir diyebiliriz. Müzik, melodidir/armonidir ancak bunu nasıl yaratabilirsiniz? Böyle bir yaratmayı sağlayabilen araçlarınız yoksa, bunu nasıl gerçekleştirebilirsiniz? Örneğin melodi seslerin yalnızca yanyana getirilmeleri ile üretilebilseydi, yanyana gelmiş bütün sesler bir melodi oluşturmazlar mıydı? Oysa biliyoruz ki tartışılmaz güzelliklere sahip ve yıllarca söylenegelen, çalınagelen diğerlerinden bir hayli farklı etkileme gücünü barındıran melodiler de vardır. Bunlar da melodi olmasına karşın müzik sanatında özel bir yer işgal ederler. Melodi denince akla hemen ötekiler (herhangi bir biçimde yanyana getirilmiş sesler) değil de bunlar gelirler. Fark nedir? Batı Klasik Müziğinin ne olduğu sorgulanırken akıllardan çıkmaması gereken temel soru budur; etkili ya da etki gücü düşük müziksel çalışmaların ayırıcı özellikleri!

*
* *

Melodi için, "birden fazla sesin belirli sürelerle yanyana getirilmesiyle oluşturulabilen müziksel anlatımlardır" tanımını yapabiliriz. Gerçekten farklı sesler yanyana getirildiklerinde herhangi bir melodinin oluştuğunu söylemek mümkündür. Birkaç melodinin şematik olarak gösterilişine baktığımız zaman, süre ve inceliğin dışında başka birşeyin gerekli

olmadığını anlayabiliriz. Şekil-9'da üç değişik melodinin şematik gösterilişi yer almaktadır. Bu örnek melodiler güzel ya da çirkin olsun herhangi bir melodinin süre ve incelik belirtmesiyle mümkün olabileceğini göstermektedir. Şekil-9/a'da dizekteki alttan üçüncü çizginin üstündeki ses ve alttan 3. ve 4. çizginin arasındaki sesle oluşturulmuş bir melodi vardır. Bu örnekte gerçekten iki farklı ses söz konusudur. Ancak her ses değişik sürelerle tekrar tekrar kullanıldığından iki ayrı (incelik/kalınlık ayrı) sesin süreleri değiştirilerek daha fazla ses oluşturulabileceği görülebilir. Bu örneğimizdeki çizginin üzerindeki ses *si* adını taşımaktadır. Diğer ses ise (çizgilerin arasındaki ses) *do* sesidir. *Si* ve *do* sesleri değişik sürelerle yanyana getirilerek belirli bir anlatımı (ifadeyi) oluşturabilmektedirler. Şekil-9/b'de yeralan örnek melodi 3 değişik ses-ten oluşmaktadır. Dizekteki alttan ikinci çizginin üstü *sol*, ikinci ve üçüncü çizginin arası *la*, üçüncü çizginin üstü ise *si* sesi diye adlandırılmaktadır. Bu melodi, *sol*, *la*, *si* sesleri kullanılarak oluşturulmuştur. Bu örneğimiz ses sayısının artabileceği ile ilgili bir örnektir ve küçük bir müzikal anlatımı göstermektedir. Üçüncü örneğimiz ise Şekil-9/c'de yeralmaktadır. Bu örneğe göre bir dizekte çok sayıda ses ile melodi oluşabileceği görülebilir. Süreleri değişik, incelik/kalınlıkları ayrı birçok ses biraraya gelerek bir melodi oluşturabilmektedirler.

Şekil 9'da yer alan üç örnek için, her biri bir melodidir diyebiliyoruz. Ne var ki her örnek seslendirildiğinde görüleceği gibi hiçbirisi güzel bir melodiye örnek olarak söylenemez. Bir melodinin güzel olabilmesi (etkili olabilmesi) için incelik/kalınlık ile sürenin belirtilmiş olması yeterli değildir diye düşünmek durumundayız.

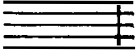
Şekil 10'da üç küçük örnek daha görmekteyiz. Bu örnekler Batı Klasik Müzik bestecilerinden Beethoven, Haydn ve Brahms'ın eserlerinden alınmıştır. Şekil-9.'da verilmiş örnek



Şekil-9

melodilerle karşılaştırıldığında etki gücü açısından bir hayli farklılık gösteren melodiler olduğu anlaşılabilir. Biz seslendirmeyi bir yana bırakarak bunun böyle olduğunun bilinmesi gerektiğini vurgulamakla yetinelim. Bu örneklerden ya da aynı bestecilerin başka çalışmalarından alınabilecek birçok değişik melodide karşımıza çıkan ortak bir durumdur bu. Etki gücü, ifade ağırlığı fazla çalışmaları Batı Klasik Müziğinde sık sık görmek mümkündür. Bu çalışmaların arasından alınmış üç örneğin şematik oluşumuna baktığımız zaman daha önce sözü edilen sesin incelik/kalınlık ve süresinin belirliliği dışındaki başka bildirimlerin de yereldiğini görebiliriz. Bunlar da melodidirler. Ne var ki bizim önceki melodilerimizin hiçbirinde olmayan bazı özellikleri üstünde taşıdıklarını kesin. Örneğin Şekil -9'daki melodilerde olmayan işaret ve bildirimlere baktığımız zaman fark kendini belli edecektir. Bu çalışmalarda şimdiye dek müziğin şemalarıyla ilgili söylenmiş olanların dışında aşağıdaki işaret ve bildirimlerin yereldiğini görürüz:

A-2/4,C,3/4 gibi sayısal bildirim ve harfler,

B-Dizeği(porte)dikinebölençizgiler.Örneğin  gi-

C-Notaların ve dizeğin altlarında yer alan f, p gibi harfler,

D-Notaların önlerinde ya da anahtarın hemen yanında gösterilen #, b, q gibi şekiller ve notaların arasında ya da sonda yeralan >, < gibi işaretler.



Şekil-10

E-Notaların üzerlerinde yeralan >, <, tr, > gibi işaret ve şekiller.

Bütün bunlar bir melodide bulunabilecek ses ve sürenin dışındaki bildirimlere örnektirler ve her biri son derece önemli anlamlar içermektedirler. Biz bu işaretlerin ve şekillerin bir melodiyi güzelleştirme işlevine sahip olma özelliklerini bilmek durumundayız. Bu da bize müziğin diline ait, onu güzelleştirmekle görevli birçok ayrıntının varlığını anlatır. Bu noktada unutulmaması gereken birşeyden daha söz etmek zorundayız: Melodi müzikte temel oluşturmaktadır ancak sanatsal boyut işin içine girdiğinden melodinin yeterli

olduğunu söylemek mümkün değildir. Herşeye karşın melodi için bile sesleri yanyana getirmek yeterli olamamaktadır. Etki gücü yüksek bir melodi, yalnız seslerin değişik sürelerle yanyana getirilmeleriyle değil, bunun etkili bir biçimde yapılmasıyla gerçekleşebilmektedir. Etkinin yüksek düzeyde oluşması ise melodiyi oluşturan ses ve süreler başka boyutlar katmakla mümkündür. İşte biraz önce saydığımız bildirim ve işaretlemeler müzikte bu işleve sahiptirler.



Müzikteki hareket kavramını daha önceki bölümde üzerinde durduğumuz kadarıyla seslerin yer değiştirmesi biçiminde anlıyorduk. Şimdi, seslerin bu yer değiştirmeleri sürecindeki bir düzenlilikten yola çıkarak bu düzenliliğin kullanımının müziğe güzellik bağlamında hangi olanakları, sunduklarına bakalım.

Doğada yaşanan hareketlilikte iki önemli boyut hemen dikkati çekmektedir. İlk olarak, doğadaki hareket bir değişimin sonucu oluşmaktadır. Aslına bakılırsa tam tersini düşünmek de mümkün; değişim hareketi getirmektedir diyebiliriz. Hangi açıdan bakarsak bakalım değişim ve hareket birlikte düşünülmek durumundadır. İkinci olarak, doğadaki birçok harekette bir düzenlilik göze çarpmaktadır; güneşin doğuşu, yükselişi ve batışı, yaklaşık her dört ayda değişik bir mevsimin kendini yaşatması, bir canlının doğumu, büyümesi, gelişmesi ve ölümü, suyun değişik fizyolojik etkilenimler sonucu buharlaşıp sıvılaşması vb. Başkaca daha birçok düzenlilik gösteren değişimden/hareketten söz etmek mümkündür. Bu tür düzenlilik gösteren, yinelenen hareketliliklerin hızı ve yinelemedeki her evrenin uzunluğu değişik olabilmektedir. Tıpkı yinelenen aynı işlemlerle her insanın

düzenli yürüyüşlerindeki hızlarda farklılıklar olabileceği gibi. Bir insan yürürken, eğer bilinçli ya da zorunluluk zorlamasıyla bir aksama söz konusu değilse seçilmiş belirli bir hızda sürekli olarak aynı hareketi tekrarlayacaktır; önce bir ayağın öne çıkması, sonra diğer ayağın öne çıkması, sonra yine önceki ayağın öne çıkması gibi. Böyle bir harekette iki temel işlem söz konusu olmaktadır; yürüşteki düzenlilik ve düzenli olarak sürmekte olan yürüşün hızı. Biz hareketteki bu düzenlilik boyutuna *Ritm* adı vermekteyiz. Ritm; yineleme ve düzenliliği belirten bir terim olmaktadır. Hemen tüm hareketlerde, eğer bir tekrarlama söz konusuysa düzenden söz etmek mümkündür. Ama tekrarların süreklilik göstermesi temel koşuldur.

Şimdi bir başka örneğe geçelim:

Bir saatin duyulabilen sesinde bir düzenlilik hemen dikkat çekecektir. Saatin çalışması sırasında duyulan ses insanlararası kendiliğinden kurulmuş bir anlaşma sonucu tik-tak biçiminde kodlanmıştır. Gerçekten, duyulabilen bir sese sahip herhangi bir saatin çalışmasında bir düzenlilik vardır. Bu düzenlilik eğer birinci vuruş "tik", ikincisi "tak" olarak adlandırılırsa tik-tak/ tik-tak/ tik-tak/ tik-tak....biçiminde devam edecektir. Her saatin "tik-tak" sesinin sürelerinin farklılık göstereceği tartışmasız ortadadır. Bu aynı zamanda şunu da anlatmaktadır; tik-tak'lar hızlı bir biçimde gerçekleşir ya da daha yavaş olabilirler. Bu, yan hızla ilintilidir. *Ritmin* hız ile bağı bu anlamı taşımaktadır. Ancak (hızdan ayrıca) bir düzenlilikten söz ediliyorsa orada ritm de var demektir. Ritm için hareket ve hareketin düzenliliği yanyana düşünölmek durumundadır.

Müzik, ritmik yapıya sahip bir özellik göstermektedir. Müzikte sesler birbirleriyle yer değiştirirken bu arada oluşan harekette bir düzenlilik açığa çıkmaktadır. Bu düzenlilik müzikte etkiyi değiştirici bir öze sahiptir. Müziğin güzellik ve çirkinlikle ilgili yanı ile o müziğin ritm yapısı arasında olduk-

ça önemli bir bağ bulunmaktadır. Belirli bir sesler düzeni (yalnızca seslerin incelik ve kalınlık ayrımlarıyla kurgulanmış bir sesler dizisi) ancak bestecisinin saptayacağı ve kurgulama sırasında oluşmuş *ritmik* özelliğiyle bir müziksel anlama dönüşebilir.

Müzik için bu kadar önemli olan ritmin yapısal özelliklerine bakılmaksızın onun hakkında dinlemeyi destekleyici bir bilgiye sahip olabilmek mümkün değildir diyebiliriz.

Müzikte en başlangıç bilgisi olarak ritmin nasıl varolduğuna verilebilecek ilk örnek olarak herhangi bir müzik parçasının çalınması ya da seslendirilmesi sırasında ona elimizi herhangi bir yere vurarak eşlik edebiliyor olmamız gösterilebilir. Müziği dinlerken ona alkışlarla eşlik edebilmemizden, alkışlarımızın müziğin yürüyüşüyle aynı düzende oluşu biçimi anlaşılmalıdır. Bir müzik dinlerken o müziğin akış düzenine uyumsuz bir biçimde alkış tutmamız da mümkündür. Bizim burada üstünde durduğumuz alkışlarla katılım bu türden olanı değil, müziğin hareketiyle beraberlik, uyum gösteren türde olanıdır. Eğer, müzikte duyumsanan düzene aksatılmadan katılmamız gerçekleşebiliyorsa bu aynı zamanda müziğin aksamadan yürüyen, bozulmadan akıp giden bir düzeni içermesi yüzündendir. Alkışlarla katıldığımız müziğin düzeni, düzenli alkışlarımıza olanak tanıyan müziğin *ritmik* düzenidir.

Yürürken, adımlarımızın akışıyla paralel giden bir müzik çalmamız ya da bir şarkı söylememiz ve bir müzik işitmemiz mümkündür. Eğer, çaldığımız, söylediğimiz, işittiğimiz bir müzik parçası yürüyüşümüzdeki düzenle bir birliktelik içeriyorsa, bu, yürüyüşümüzün düzeni ile müzik parçasının ortak ritme sahip olması yüzündendir. Tıpkı alkışlarımızın vuruşuyla paralellik gösteren müzikte olduğu gibi.

Yürümenin bir benzeri olan oyun, hareketin düzeninin kavranmasında daha belirgin bilgiler verebilmektedir.

Oynarken, dansederken hareketleri eğer bir müzik eşliğinde yapıyorsak ve müzik ile oyunumuz/dansımız bir beraberlik durumu sergiliyorsa ritimlerdeki (dans ve müziğin hareket düzenindeki) ortaklıktan sözdebilmekteyiz. Bu, hızın ve yalnızca hareketin dışında olan bir durumdur. Burada hareketin *Periyodik* olma özelliği sözkonusudur.* Ritm, hareketin belirli bir periyodik akışı sergilemesinden başka birşey değildir. Sürüp gitmekte olan hareket bir periyod taşıyorsa, böyle bir periyodun varlığı ritm'i anlatmaktadır.

Periyodik akışa sahip bir müziksel hareketlilikte belirli zamanlarda hareketin (seslerin hareketlerinin) başlangıç ve bitiş etkisi gösterme özellikleri karşımıza çıkmaktadır. Örneğin saat *tik-tak* 'larında hareketin *tik* ile başlayarak *tak* ile sona ermesi ve yeni bir *tik-tak* ın başına gelinmesi sözkonusudur. Burada iki vuruştan sözdebilmekteyiz. Yani iki vuruşta bir tekrarlanan vuruşların periyodikliği vardır; birinci vuruş *tik*, ikinci vuruş *tak*,; biz buna iki vuruşlu ritm denildiğini görmekteyiz. Böyle bir ritimde birinci vuruş belirgindir. İkinci vuruş ise daha az belirgindir. Çünkü, ilki bir başlangıç, ikincisi bir bitiş etkisi sergilediğinden bu tür ritmik gidişte (güçlü-az güçlü) iki adım (vuruş) yaşanmaktadır. Üçüncü vuruşta işitilecek olan *tik*, yeni bir *tik-tak* ın ilk vuruşu olmaktadır.

Saat vuruşu örneğimizi sürdürürsek, başka bilgilere de erişebilmek mümkündür;

Şimdi bir saatin *tik-tak* larından her birinin bir saniye olduğunu kabul edelim. Yani $tik = 1 sn$, $tak = 1 sn$. İlk *tik* sesinin içinde başka vuruşların gerçekleşmesi de mümkündür. Örneğin $1 sn = 0,5 sn + 0,5 sn$ gibi. Bu, şu demektir; ilk vuruştaki *tik* sesi iki vuruştan oluşmaktadır. Bu iki vuruşu "ti/ki" biçimin-

* Periyodik = Süreli, aralıklı, dönemsel. Örneğin her hafta basılarak, yayınlanmakta olan bir dergi birer haftalık periyod'a sahiptir....

de adlandırırsak işitilen sesler *ti-ki/tak* olur. Bunu sayısal döküme çevirdiğimizde durum biraz daha belirginleşecektir; *(ti) 0,5 sn + (ki) 0,5 sn = (tak) 1 sn*. Başka biçimiyle düşünüldüğünde ise; *ti/ki + tak = 2 sn*. Saatin vuruş sesinin 3'e çıkmış olmasına karşın ilk iki vuruş sesinin baştaki güçlü olan "tik" sesi süresi içinde gerçekleşmesi yüzünden *ti-ki/tak* ile *tik/tak* aynı süreye sahiptir. Ritm ise her ikisinde de yine aynı (iki vuruşlu) olmaktadır. Ancak burada olduğu gibi ses sayısının artabileceği düşünülmek durumundadır. Bu durumda şu saptamayı yapabiliriz; ritm, belirgin vuruşlarla ilgili bir içerik taşımaktadır. Vuruşların periyodik bir düzen içerisinde sürekli olarak kendini belli etmesi özelliğine sahip hareket, ritm'i oluşturmaktadır.

Müzikte, sesler birbirlerine bağlanırlarken bu bağlanışlar belirli vuruşlar içerisinde gerçekleşmektedir. Ritm'de güçlü olan ve zayıf olan vuruşlar biraraya gelerek periyodik gidişleri belirlemektedirler. Böylece düzenli olarak *güçlü-zayıf-zayıf/güçlü-zayıf-zayıf* ya da *güçlü-zayıf/güçlü-zayıf...* vuruşlar biçiminde belirli bir düzen oluşmaktadır. Müzikteki bu düzenli yürüyüş *ritm* olarak adlandırılmaktadır.*

Daha önce müziğin ses ve sesin sürelerinden kurulu olduğu ama yalnızca seslerin belirli sürelerle yanyana getirilmelelerinin etkili bir müzik için yeterli olamayacağı söylenmişti. Ritm için müziğin etki gücünün arttırılması bağlamında seslerin süreleriyle ilgili müzikteki en önemli boyuttur diyebiliriz.

*
* * *

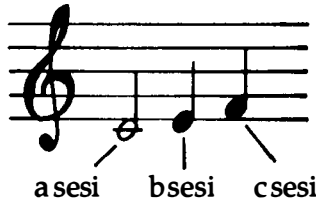
* Ritmik bir düzene sahip olmayan, istisna çalışmaları ya da ritmik düzen içerisinde sürerken zaman zaman bu düzenin özel bir etki nedeniyle bozulduğu çalışmalar da vardır.

Şimdi de ıslıkla, kendi sesimizle ya da herhangi bir müzik çalgısıyla çalınan/söylenen herhangi bir müzik parçasını ele alalım. Daha önceden bildiğimiz, işittiğimiz bir müzik parçasıysa bu, bizim tarafımızdan hemen seslendirilebilmesi mümkündür. Ancak bu parça daha önceden hiç işitmediğimiz bir parça ise mutlaka müzik dilinden haberdar olmak ve onu okuyup seslendirebilecek bir eğitimi almış olmak gerekmektedir. Eğer böyle bir eğitimi almışsak, çalınacak/seslendirilecek parçanın ne olduğunu şematik olarak görerek seslendirmeyi gerçekleştirebiliriz. Böyle bir eğitimi almamış ama duyduğumuz bir müzik parçasını aklımızda tutarak hemen ya da daha sonra seslendirebilecek bir yetimiz varsa bir müzik parçasının tarafımızdan seslendirilebilmesi yine mümkün olabilecektir. O halde, bu tür bir yetiye sahip bir kişi müzik parçasının ne'sini aklında tutmaktadır? Yani ezberlediğimiz, aklımızda tuttuğumuz, gerçekte müziğin ne'leridir? Tek başına seslerin incelik ve kalınlık farklarını akılda tutmak yeterli midir? Eğer böyle olsaydı müzik parçasının seslerinin birbirlerine göre olan incelik ve kalınlık farklarını doğru kavrar ancak onları (sesleri) birbirlerine son derece özgür bir biçimde bağlayabilirdik. Bu ise seslendirilmek istenen parçanın aynısını seslendirebilmemiz için yeterli olmazdı.

"*Do, re, mi, fa, sol, la, si*" adlarının her birinin birbirine göre farklı olan bir sesi adlandırdığını düşünelim. Parçamızın "*do, mi, fa*" sesleri ile başladığını ve bu seslere başka seslerin eklenmesiyle devam ettiğini kabul edelim. Parçamızın başladığı üç sesi alırsak, her ses diğerine göre farklı olan bir sestir. *Do* sesine göre *mi* sesi daha incedir ama *la* sesi *mi* sesinden de incedir. Yani *do* sesine göre *fa* sesi daha çok incedir. *Mi* ve *fa* seslerinin ne kadar ince olduğunu kavrayabilecek bir kulak algılamasına sahip olabilir ve bu sesleri (*do, mi, fa* seslerini) duyduktan hemen sonra seslendirebiliriz. Ancak *do, mi, fa* seslerinin yar.yana seslendirilebilmesi duyduğumuzun aynen ses-

lendirilmesi olmayacaktır. Çünkü *do* sesinin belirli, *mi* sesinin belirli, *fa* sesinin belirli uzunlukları/süreleri söz konusudur. Bu durumda parçamızı hiç işitmemiş bir kişiye herhangi bir uzunluğa sahip *do* sesi, *mi* sesi ve *fa* sesi çalması/söylemesi istendiğinde o kişi doğru sesler çıkarmış olsa bile çıkarılan bu seslerin parçamızla ilgisi olmayacağı kesine yakın bir olasılıktır diyebiliriz.

Bir müzik parçasının kimliği diyebileceğimiz en önemli yanı seslerin hangi sürelerle yanyana geldikleridir. Örneğin *do* sesi 2 sn, *mi* sesi 1 sn, *fa* sesi 4 sn gibi bilgiler biliniyorsa, parçayla ilgili seslendirme gerçekleşebilir. Bir müzik parçasını işiten bir kişinin hemen sonra onu seslendirebilmesinin nedeni buradadır. Kişi sesleri süreleriyle birlikte aklında tutmaktadır. İşitilen bir parçayı seslendirebilmemiz ancak seslerin birbirlerine göre olan incelik ve kalınlık oranını ve yine birbirlerine göre süre oranlarını kavramış olmamızla mümkündür.



Şekil-11

Bir müzik parçasının (örneğin yukarıda daha önce işittiğimizi söylediğimiz parçanın) bizim tarafımızdan her seslendirilişinde *do* sesinin tam 2 sn, *mi* sesinin tam 1 sn vb olması mantıksal olarak mümkün müdür? Bu parçayı kulak yoluyla değil, şematik okuma bilgisine sahip olarak seslendiriyor olsak bile eğer şemamızda başka gerekli bilgiler yoksa bu yine mümkün değildir. Örneğin Şekil -11'de bir parçanın giriş sesleri süreleriyle birlikte verilmiş haliyle gösterilmektedir. Bu-

rada seslerin incelik/kalınlık ve süreleri oldukça açık biçimde belirtilmiştir. Bu üç sesin ilkinde *do* sesi, ikincisine *mi* sesi ve üçüncüsüne *fa* sesi diyelim. Şekil-11'de belirtildiği kadarıyla seslerin süreleriyle ilgili anlaşılabilir şey şudur; *do* sesi, *mi* ve *fa* sesinin her birinin 2 misli oranında daha uzun olacak demektir. Şekildeki verilerle anlaşılan bütünüyle budur. Yani, *do* sesi 4 sn olursa *mi* ve *fa* sesleri 2'şer sn olmak zorundadır. Ancak *do* sesi 4 sn değil de örneğin 6 sn de olabilir. Üstelik belki de 4 sn den daha kısadır. *Do* sesinin (böylece diğer seslerin) gerçek süresi ne kadardır?

Müzik çalışmalarının her seslendirilişte aynı olması açısından bir eksen sürenin, asıl alınacak zamanın da belirtilmiş ya da biliniyor olması gerekmektedir. Yani $\phi = x \text{ sn}$ ya da $\phi = \frac{x}{2} \text{ sn}$, $\phi = 2x \text{ sn}$ gibi. Bu, çalımda ve söylemede ortaklığın gerçekleşebilmesi için zorunludur.

Özellikle Batı Klasik Müziğinde besteci, bir müzik çalışmasında sesleri yanyana getirirken her bir sesin süresinin ne olması gerektiğini son derece dikkatli bir biçimde saptamaktadır. Çünkü müzikte sesler birbirlerine bağlanırlarken 2 sn'lik bir sestten sonra 4 sn'lik bir sesin gelmesi ile 3 sn'lik bir sestten sonra 1.5 sn'lik bir sesin gelmesi ayrı ayrı etkiler yaratmaktadır. Bunu bildiğimiz bir müzik parçasının seslerini yanyana getirerek çalarken/seslendirirken sesleri çok değişik sürelerle yanyana getirerek yaptığımızda daha açık bir biçimde anlamak mümkündür. Bu sözü edilen, sürelerin net olarak bilinmesiyle ilgili boyut, müzikte oldukça önemli bir yere sahiptir. Çok dikkat edilirse seslerin süreleriyle o seslerin oluşturduğu müziğin hızı arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Çünkü sesler hangi belirlenmiş sürelerle yanyana getirileceklerse müzik çalışmasının hızı buna göre olacak demektir.



Daha önce ritmle ilgili bazı bilgilere değindiğimizde verilmiş bir örneğe dönersek süre/hız ve ritm'in birbirinin içine geçmiş kavramlar olduğunu rahatlıkla anlayabiliriz.*

Müzikteki seslerin şekillerinin süreyi belirttiğini biliyoruz. Örneğin Şekil-11'de yeralan seslerin her birisinin saat *ti-ki-tak*'ı biçiminde görmemiz mümkündür. Yani her bir ses saatin *ti-ki/tak*'ı ya da *tak* 1 biçiminde düşünülebilir. Saatin *tik-tak*ları, *ti-ki/tak*'ları ya da *ti-ki/ta-ka* ları hızlı ve yavaş bir biçimde olabilirler. Seslerin süreleri hızlılık ya da yavaşlık gösterebilirler. Ritm, sesler birbirlerine bağlanırlarken ortaya çıkan bir periyod'la yakından ilgilirdi. Demek ki sesler birbirlerine hızlı sürelerle bağlanırlarsa ortaya çıkan periyod (ritm) hızlı, yavaş bağlanırlarsa yavaş olacaktır. Gerçekte de bir müzik parçasının hızından sözedilirken konuşulan şey Ritminin hızı olmaktadır.

Hızlı bir ritm ile daha yavaş bir ritm farklı farklı etkiler yaratmaktadır demiştik. Bunu yine bildiğimiz bir müzik parçasını hızlı, yavaş, çok hızlı ya da çok yavaş seslendirerek/çalarak net bir biçimde anlayabiliriz. Bu nedenle besteci, çalışması hangi ritmi gerektiriyorsa buna önceden karar vermek durumunda olmaktadır. Ayrıca bir sıralama yaparsak, 2 vuruşlu ritimler 1 güçlü vuruş + 1 zayıf vuruştan, 3 vuruşlu ritimler 1 güçlü vuruş + 2 zayıf vuruştan, 4 vuruşlu ritimler 1 güçlü vuruş + 1 zayıf vuruş + 1 az güçlü vuruş + 1 zayıf vuruştan oluşurlar. Bu ve burada sözü edilmeyen değişik ritmlerin çok farklı etkiler yaratacağı ortadadır. Besteci bu yüzden müziğindeki seslerin süreleri ile bu sürelerden oluşan ritmi son derece özenle belirlemek zorundadır.

*Bkz.syf48.

Bir müzik parçasının kaç vuruşlu bir ritme sahip olacağı besteci tarafından portede (dizekte) *sol* anahtarının yanında $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$ vb sayılarla ve işaretlerle ifade edilir.* Ayrıca ritm vuruşlarının düzeninin sağlanabilmesi için her periyodun bitiminde porte dikine çizgilerle bölünmektedir.** Seslendiriciye ve yöneticiye (orkestra şefine) bildirilmiş olan bu bilgiler bir müzik çalışmasının seslendirilebilmesi için gerekli olan bilgiler arasındadır.

*
* *

Bir müzik parçasının ...her seslendirilişinde *do* sesinin tam 2 sn, *mi* sesinin tam 1sn olması mümkün müdür? Eğer daha önce sorduğumuz bu soruyu hatırlıyorsak cevaplama zamanının şimdi olduğunu söyleyebiliriz. Müzikte bir *eksen sürenin, asıl alınacak zamanın**** belirtilebilmesinin mümkün olduğu bilinmek durumundadır. Böyle bir bilginin müzik parçasının en başında bildirilebileceğini söylemek, bir müzik parçasının *hızının* söylenebileceği anlamını da taşımaktadır. Müzik çalışmalarının hızı ile o çalışmayı oluşturan seslerin

Şekil-12



* Bkz. Şekil-10 / a.b.c.

** Bkz Şekil-10 / a.b.c ve Şekil-12

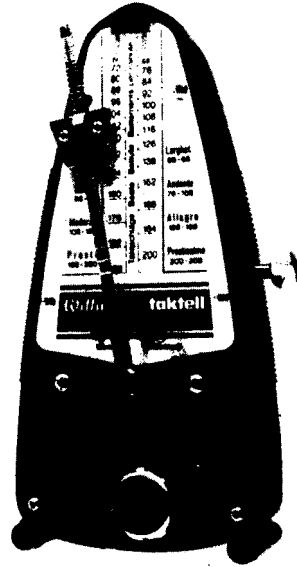
***Bkz. syf54.

sürelerinin net bir biçimde bilinmesi aynı şeyler değil midir?

Bir Batı Klasik Müzik bestecisi, eserinin en başında yazdığı *Allegro, Adagio, Largo...* vb türünden terimler ile eserinde yer alan seslerin süreleriyle (böylece eserinin ritm hızıyla) ilgili bilgilerin seslendiriciye sunulması sorununu çözmüş olmaktadır. Bir müzik çalışmasının hızının ne olması gerektiğini bildiren bu terimler, çoğu zaman eğer eser çok bölümlüyse eserin her bir bölümünün başında yer alırlar ve o bölümün hızını belirlerler. Eser tek bir bölüme sahipse, bu terimler eserin başına yazılırlar.

Müzik çalışmalarının hızıyla ilgili olan bu terimlerin hız ölçüsünün (eksen ses süresinin ve ritm hızının) belirlendiği *Metrenom* denilen ve saat sarkacının salınımı düzenine sahip bir araç özellikle Batı Klasik Müziğinde son derece önemli bir işleve sahiptir. (Resim-2) Metrenom sayesinde her bir terimin hangi tür bir hızı içerdiği rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Metrenom, bir notanın (sesin) hangi süreyle çalışacağını/seslendirileceğini ölçülü (metrik) bir biçimde ilgiliye bildirebilme düzenine sahip olup kullanımı basit bir bilgiyi gerektirmektedir.

Bir müzik dinleyicisinin bu araçla ilgili olarak bilmesi gereken şudur: Özellikle Batı Klasik Müziğinde hız rastlantısal ola-



Resim-2 : Metrenom

rak değil, kontrollü bir biçimde gerçekleştirilmektedir ve bestecilerin, seslendiricilerin elinde bu kontrolü olanaklı kılan *Metrenom* bulunmaktadır. Bu araç aracılığıyla daha önce sözünü ettiğimiz bir sesin süresinin bilinen bir ölçüye, zamana dönüştürülebilmesi mümkün olabilmektedir.

Batı Klasik Müzik dinleyicisinin eserlerin hangi hızlara sahip olduklarını metrik olarak önceden bilmelerinin pratik bir değere sahip olmadığını söyleyebiliriz. Ne var ki bestecinin eseri için hangi tür bir hızı arzuladığının ana hatlarıyla önceden bilinmesinin gerekli olduğu düşünülebilir. Bu nedenle hızlarla ilgili terimlerin aşağıda verilmiş olan anlamları taşıdığını bilmek yeterli olacaktır.*

- Allegro** : Çabuk, akıcı, parlak ve sevinçli bir biçimde çalınacak anlamına gelmektedir. Çalınacak eser kıvrak olacak demektir. Metrenomdaki sayısal sınırları ise (132-144)'tür.
- Allegretto** : Allegro'ya göre daha yavaş ancak yine de çabuk çalınacak anlamına gelmektedir. Andante ile Allegro arasındaki bir hıza sahiptir. Metrenomdaki sayısal sınırları (104-120)'dir.
- Adagio** : Ağır çalınacak anlamına gelmektedir. Ancak ağırlık son derece rahat bir biçimde ve gösterişli olacak demektir.
- Andante** : Yine ağır anlamına gelmektedir. Ağırca

* Bu terimlerin içerdiği hızlar metrenomlarda yer almakta olup ölçülebilir özelliğe sahiptirler. Ne var ki, tüm seslendirmelerde/çalmalarda her terimin gerektirdiği hız ölçüsüne son derece dikkatli bir biçimde sadık kalınabilmesinin yine de mümkün olmadığının, üstelik bir tercih olarak da zaman zaman ölçülerde toleranslı olunduğunun bilinmesi gerekmektedir. Ayrıca bu terimleri destekleyici *çok, oldukça, biraz, daha...* gibi başka niteleyici terim ve deyimlerin olduğu unutulmamalıdır.

biçiminde düşünülmesi daha doğrudur diyebiliriz. Metrenom sayısal sınırları (66-72)'dir.

Andantino : Andante'den daha hızlı demektir.

Largo : Geniş ve çok ağır çalınacak anlamına gelmektedir. Adagio'dan daha ağır olacak demektir. Müzikteki en ağır hareketi anlatmaktadır. Metrenom hızı sayısal sınırları: (44-507).

Larghetto : Largo ile Andante arasındaki bir hıza sahiptir. Andantino'dan biraz daha ağırdır. Metrenom (58-66)'dir.

Conmoto : Kızgınlık gösteren bir hareketle çalınacak demektir.

Mosso : Canlı çalınması istenen çalışmalar içindir.

Moderato : Orta çabuklukta demektir. Metrenom (88-104)

Lento : Largo'ya yakın derecede ağır anlamını taşır.

Presto : Hızlı ve çabuk demektir.

Prestissimo : Çok çabuk çalınacak demektir.

Vivace : Canlı anlamına gelir.

Velce : Hızlı demektir.

Yukarıda yazılmış olan terimler Batı Klasik Müziğinde oldukça çok kullanılanlardır. Hepsisi de müzik çalışmasının ritm hızında ortak olunması işlevini üstlenmişlerdir.

*
* *
*

Bir Batı Klasik Müziği ile hemen hemen diğer tüm müzikleri karşılaştırdığımız zaman bu müziğin içinde çok sık karşılaşılan seslerin *volümüne* ait bir yanından yararlanma özelliği dikkat çekmektedir.

Bütün sesler ayrı ayrı birer frekansa sahip oldukları gibi sesin kaynağından çıkış (ya da çıkarılış) gücüne bağlı olarak *sesin gücü* olgusu da sözkonusudur. Bu, bir sesin frekansı ne olursa olsun o sesin frekansına bağlı olmayan *yüksek* ya da *düşük* işitilmesi/işittirilmesidir. Daha önceki bölümlerde sözünü etmiş olduğumuz sesin çıktığı yerle ilişkili olan bu durumu şöyle örneklemek mümkündür.

Bir radyo yayını sırasında radyomuzun ses düğmesini ister çok açık turalım ister hafifçe açalım yayın sırasında işitilen tüm seslerin incelik ve kalınlıkları değişmeyecektir. Ne var ki, değişen birşeylerin olduğu da tartışmasızdır. Radyodan duyulanlar ses düğmesinin açılış oranına göre güçlü ya da hafif olacaktırlar. Tıpkı aynı seslerle bir şarkıyı çok hafif ya da bağırır gibi yüksek sesle söylememiz gibi bir durumdur bu. Bizler konuşurken "Daha sessiz olun!" gibi bir uyarıyla karşılaşabiliyorsak bu, "Konuşma sürebilir ancak daha az işitilir olmalıdır" anlamına gelmektedir. Bu da gerçekte şunu anlatmaktadır; seslerin güçlü ya da zayıf bir biçimde duyulabilme özellikleri vardır. Bu doğrudan doğruya sesin çıktığı yeri ilgilendiren bir durumdur. Ses radyodan duyuluyorsa o sesi radyonun düğmesi ile güçlü ya da zayıf yapabiliriz. Ses eğer bir insandan geliyorsa o sesin sahibinin sesi zayıf ya da güçlü çıkarması mümkündür. Belki de sesler bir çalgıdan çıkmaktadır. O halde çalgıyı çalan kimse çıkardığı sesleri güçlü ya da zayıf hale getirebilir. Ama nasıl? Buna daha sonra ayrıntısıyla değineceğiz. Şimdi bir soru daha sorarak asıl konumuza, Batı Klasik Müziğine dönüp öyle devam edersek bu müziğin bir başka önemli özelliğini daha kavramak kolaylaşacaktır. Soru şu: Müzikte seslerin güçlü ya da zayıf ol-

masının etkiyi değiştirici anlamda bir önemi var mıdır?

Bir romantik aşk şarkısını bir marş gibi söylersek etki ne olur? Böyle bir biçimde söylenmesi mümkün değildir diyemiyoruz. Ancak etkinin kesinlikle değişeceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Birkaç örnek sıraladığımızda durum daha belirginleşecektir:

"...Ama umudu var büyük insanlığın..." sözlerine sahip bir şarkıyı son derece zayıf bir üslupla söyleyen bir şarkıcı müziğiyle nasıl bir etki uyandırmaktadır? Karşılığını "umutsuzluk" ve "güçsüzlük" ya da her ikisini bağlayarak "edilgen" olarak verebiliriz. Bu etki, yukarıdaki sözler şarkı biçiminde söylenirken "....Ama umudu var" ,"ama"dan başlayarak "var"ın "r"sinde sonlanan bir düşüşle yani bir Descrescendo* () ile söyleniyorsa yine de çok değişmeyecektir. Devamı için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Şarkının diğer sözleri yine bir "Descrescendo" içeriyorsa etki ilk sözlerdeki müziğin yarattığı etki gibi olacaktır.

İkinci örneğimiz yine bir şarkı olsun. Bu kez şarkının sözleri biraz daha umutsuz olarak düşünülebilir. Örneğin "...Batsın bu dünya...". Eğer *dünyanın batmamasını* söylemek istiyorsanız bu şarkıyı bir *Crescendo*** ile seslendirmeniz yeterli olacaktır. Sözlerin melodisi ne olursa olsun, melodiyi sesleri güçlü bir biçimde ya da zayıf bir biçimde ya da giderek güçlenerek/zayıflayarak söylemekle etkiyi tam anlamı ile değiştirebilmek mümkündür.***

Yalnızca çalgılarla seslendirilen müzikler için de seslerin

* Descrescendo: Gittikçe sesin gücünü(kuvvetini) düşürerek()

** Crescendo : Sesin gücünü gittikçe arttırarak.() Krescendo olarak okunmaktadır.

*** Arabesk müzik tartışmalarında Arabesk'in ne olduğu ve bu müziğin etkisiyle ilgili olarak bu özellik hiç konuşulmamaktadır. Ses ve sözün beraberliklerinde etki farkı boyutu bu kitabın yazarı tarafından son derece önemli bulunmaktadır.

güçlü ve zayıf çıkartılmasının etki açısından son derece önemli bir yeri vardır. Bu yüzden Batı Klasik Müziğinde, sözü edilen bu durumun dikkatli bir biçimde düşünülerek kurgulamalarda önem verildiğini görmekteyiz, seslerin kuvvetli/zayıf (güçlü/güçsüz) çıkartılabilmeleriyle ilgili özellik bu müzikte *nüans* olarak adlandırılmaktadır. Nüanslar bestecilerin ve seslendiricilerin üzerinde yoğun bir biçimde durdukları ve ilgilendikleri bir konudur. Şunu söylemek büyük bir iddia olmayacaktır; Batı Klasik Müziği ile tüm diğer müziklerin arasındaki en önemli farklılıklardan birisi de bu müziğin nüanslara çok duyarlı olması ve seslendirmelerin nüanslara özen göstererek yapılmasıdır.

Batı Klasik Müziğinde her bir sesin diğer ses ve seslerle arasındaki incelik/kalınlık, süre vb ilişkisinin yanı sıra *nüans farkı* ilişkisi ile de bir anlam aktarma özelliği kazanabilmektedir. Nüans için sese verilen hayat yakıştırması yapabiliriz. Çoğunlukla Batı Klasik Müziği eserlerinde dinleyiciye o eser hakkında bilgi vermek açısından gerekli olduğu düşünülerek broşürler, yazılı metinler vb hazırlanmaktadır. Bu yazılı metinlerde sözü edilen birçok terim aslında nüanslarla ilgili bir içeriğe sahip olmaktadır. Bu yüzden bestecinin istediği türden bir etkiyi oluşturabilmesi için eserinin şemasında (notaların ve daha birçok başka bilginin yazılı olduğu partiyonlarda) seslerin değişik yerlerine yazılarak ifade edilen nüans terimlerinin bir kısmını bilmekte yarar vardır. Bu terimler sürüp gitmekte olan bir müzik eserinin değişik zamanlarında değişik yerlerine yazılır,* seslendirmeciler bu terimlerin anlamını vererek çalmak/seslendirmek durumundadırlar.

Batı Klasik Müziği eserlerinde fazlaca kullanılan nüans te-

(*) Örneğin Şekil-9/b'de yer alan (f), (p) gibi terimlerin harflerle ifade edildiğini kısaltılarak yazıldığını ya da (<), (>) gibi şekillerle aktarıldığını görmek mümkündür. Çoğunlukla portelerin altlarında yer alırlar.

rimleri ve bu terimlerin anlamları şunlardır;

Forte	(f)	:	Kuvvetli bir biçimde
Mezzoforte	(mf)	:	Orta kuvvette
Fortesimo	(ff)	:	Çok kuvvetli
Piano	(p)	:	Hafif
Mezzo piano	(mp)	:	Orta hafiflikte
Pianissimo	(pp)	:	Çok hafif
Sforzando	(sfz)	:	Bir sesi ya da ses demetini aniden belli ederek ve güç- lendirerek
Dolce		:	Tatlı bir biçimde
Estinto		:	Sönük, cılız bir biçimde.
Rinforzando	(rinf.)	:	Kuvvetleşerek
Crescendo	(cresc.)	:	Sesin gücünü gittikçe art- tırarak
Decrescendo	(decrec.)	:	Sesin gücünü gittikçe azaltarak
Diminuendo	(dim.)	:	Hafifleşerek, gücü azalta- rak
Smorzando	(smorz.)	:	Yavaşlayarak ve hafifleye- rek

Oldukça çok sayıdaki nüans terimleri yukarıda verilmiş olan türden içeriklere sahiptirler.

SONUÇ

Melodi, Ritm, Süre, Hız ve Nüans'lar; bütün bunlar Batı Klasik Müziğinde sesin ve hareketin kullanılmasının boyutlarından bazılarını oluşturmaktadır. Bu boyutlar yalnızca sözünü etmiş olduğumuz kadar mı kullanılırlar? Kuşkusuz böyle bir soruyu tam olarak cevaplayabilmek için bu boyutların üzerinde çok daha ayrıntısıyla ve gelişkin bir biçimde durmak, öğrenmek gerekir. Böyle olduğunda Klasik Müzikle ilgili daha üst bir bilgilenme çizgisine erişilebilir diyebiliriz. Ne var ki bu müziği bilinçli bir biçimde dinlemeye geçmenin hemen başında böyle bir düzeye gelmesi uygun bulunarak bu boyutlar üzerinde daha ayrıntılı ölçüde durulmuş olsaydı "dinlemeye katkı" amacının dışına çıkmış olabilirdi. Ayrıntı bilgiler hemen başlangıçta bu kadarıyla bile caydırıcılık ortaya çıkarabiliyor diyebiliriz. Caydırıcılığın büyük nedeni teknik içerikli bilgilerin zorlayıcılığı ve bir sanat alanında (örneğin müzikte) bu nitelikli bilgilere pek alışılmış olmaması yüzünden denilebilir.

Gerçekte dinlemeyi bilinçlendirmede söylenmesi gereken ile müzik eğitimi birbirine karıştırılmamak durumundadır. Müzik eğitiminin gerekliliği müziği üretme durumunda olanlar için sözkonusudur. Oysa dinlemek müziği üretmek değil, bir ölçüde "tüketmektir". Böyle bir "tüketme" için ise bu bölümde verildiği kadarıyla bir ön bilgi kaçınılmaz olarak gerekmektedir.

Müzik, onu yalnızca dinleyen bir birey ile onu üreten bir bireye farklı farklı etkilemelerde bulunmaktadır. Bir müzikte dinlemeyi aşırıp üretme düzeyine erişerseniz daha önce vurguladığımız gibi müzik ile aranızda teknik düzeyde bir ilişkiyi sokmuş olursunuz. Bunun, bireyi "yalın dinleme hazzı"nın

dışında bırakması gibi bir tehlikesinden sözedilebilir. Gerçekten, çalanlar ve besteleyenler tek başına dinleme ile yakalanabilen bir hazzı kaçırmaktadırlar. "Yalın dinleme" müziğin bütününe algılanmasıdır. Bir Batı Klasik Müziği eseri bir *bütündür*; tek tek parçalardan (elamanlardan-boyutlardan) oluşmuş bir bütün. Bu müzikte tüm parçalar bütününe yapılandırılması için vardırlar. Melodi, Ritm, Süre, Hız, Nüanslar ve daha birçokları; bunlar ancak birarada kullanıldıkları zaman bir anlam kazanmaktadırlar. Özellikle Batı Klasik Müziğinde bu böyledir. Müzikle ilişkisi bu tür teknik düzeyde süren bir birey kaçınılmaz olarak her bir parçanın nasıl olduğu ve hangi ayrıntı özellikler taşıdığını sorgulamaktadır. Çünkü bir üretimi olarak onun uğraşı, parçalardan ve parçaların biraraya getirilişlerinden ibarettir. Dinlerken üretiminden edindiği alışkanlıklar hiç kuşkusuz baskın gelecektir. Bu, sözünü etmiş olduğumuz dinleme hazzını, bütününe kazandırdığı *özel bir hazzı* kaçırmaktır. Ancak böyle olduğunda, müzikle ilişki teknik düzeyde sürdüğünde başka bir tür özel haz yaşanmaz mı? Elbette. Ama bu tür haz ile diğeri ayrıdır; söylemeye çalıştığımız budur.

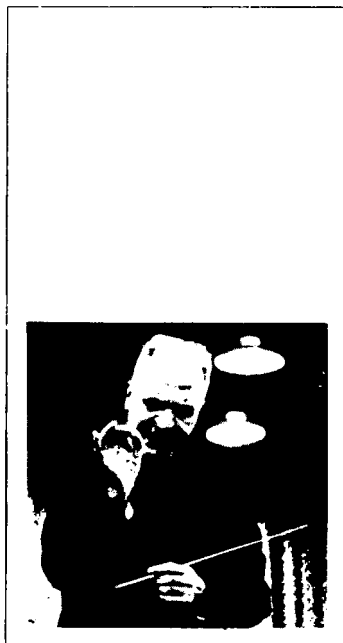
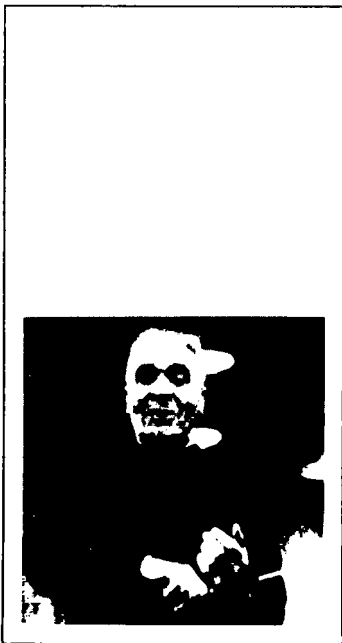
Kitabımız dinlemeyi, *bütün algılayabilmeyi* destekleme işgörisi ile sınırlıdır. Bu nedenle, Batı Klasik Müziğini "yalın dinlemek" için başlarda bu müziğin dilinden yalnızca haberdar olmak yeterlidir. Çünkü "haberdar olma" ile "ileri düzeyde bilgilendirme" Klasik Müziğe yukarıda belirttiğimiz farklı tutumlarla yaklaşmayı getirmektedir.

Bu bölümde yalnız Melodi, Ritm, Süre, Hız ve Nüans'lardan söz ettik. Batı Klasik Müziğinde daha birçok başka boyutlar vardır. Ne var ki değindiğimiz kadarıyla yalnız bunlar bile bu müziğin farkına varılması gereken bir dile (semboller, kod'lar vb ile örülen bir anlaşma, bir anlatma diline) sahip olduğunun kanıtıdır. Dinlemeye bunu bilerek girmenin yararı şudur; bu müzik dinlenirken bir çaba, bir uğ-

raş gerektirmektedir ve bu çaba/uğraş verilmeden bu dilin anlamını kavramak mümkün değildir.*

Şimdi Batı Klasik Müziğinin dilini "cisimleştiren", onu elle tutulur şekle dönüştüren biricik araçlara, bu müziğin *Çalgı-larına* geçebiliriz.

* Bir çaba ve uğraş olmadan hayatı da değiştirmek mümkün değildir. Hayatın değiştirilebilir olduğunu kavramayan, onu olduğu gibi kabul etmek zorunda olduğunu sanan bir bireyin Klasik Müzikten haz duyması mümkün mü? Arabesk ve Popüler müziğe ilgiyi bir de bu açıdan gözlemlemek gerekmiyor mu? Dinleyebilmek için verilmesi gereken, bir çaba bir uğraş, kendisini değiştirebilmek için verilmesi gereken bir çaba bir uğraş; çaba ve uğraşın gerekliliği açısından birbirine oldukça yakın görünüyorlar.



Üçüncü Bölüm

BATI KLASİK MÜZİĞİNDE ÇALGILAR

Vurmalı Çalgılar ●

Harp ●

Org ●

Nefesli Çalgılar ●

Yaylı Çalgılar ●

Piyano ●



Ruhig schreitend
Canon I Horn II

Canon I Horn II
 p
 Horn I
 p
 Canon II
 Harp
 Cello pizz.
 p
 Harp
 p

Clar. II
 mp
 p
 Bass Cl.
 pp
 arco
 Vln. II
 mp
 Harp
 p
 Viola pizz.
 mp
 arco
 Vln. I
 pp

Cello
 pp
 Bass Cl.
 pp
 Viola
 p
 Horn II
 pp
 Harp
 Horn I
 p
 Horn II (muted)
 mp

Müzikte hangi sesler düzeni hangi tür bir çalgıyla seslendirildiğinde ne tür bir etkiyi yakalamak mümkün olabilmektedir? Çalınmakta olan sesler, nasıl bir etkiyi oluşturacak biçimde çalınmalıdırlar? Bir çalgı çalınırken çıkartılan seslerin arzulanan türden bir etkiyi verebilmeleri için o çalgıyı çalan kimse çalarken nelere dikkat etmek zorundadır? Erkeksi ve olgun bir üslupla çalınarak oluşturulmak istenen duygunun aktarımını sağlamak için hangi çalgılar seçilmek durumundadırlar?

Bu soruları arttırmak ve başka biçimlere dönüştürmek mümkündür. Eğer bir Batı Klasik Müziği bestecisi olsaydınız eserinizi yaratırken bütün bu soruları kendi kendinize sormak ve karşılıklarını bulmak zorunda kaldırdınız. Bu müzik içinde üreten bir müzikçinin belki de en önemli sorununun çalgılarla ilgili bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Batı Klasik Müziğinin en canalcı uğraş alanının çalgılar ve çalgıların oluşturduğu orkestralar olduğunu söylemek pek abartı olmayacaktır. Batı kültürü çok uzun yıllar müziğini geliştirebilmek için çaba gösterirken bu çabasının büyük çoğunluğunu çalgılar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Burada yoğunlaşmak zorunda kalmıştır, çünkü bugün müzikte kullanılan birçok çalgının kökeni olarak bu kültürün geçmişine dayandığı söylenememektedir. Gerçekte müziğin kökleri açısından da aynı şeyler söylenebilir. Ne var ki başka topraklardan kaynaklanmış hem müzik hem de onun araçları bu kültürde en gelişmiş çizgisine eriştirilmiştir.

Müziğin ve onun araçlarının (çalgılarının) Batı kültürü-

nün eline gelişmeye elverişli bir biçimde gelmezden önce nasıl bir tarihsel gelişim ve göç izlediğini özet olarak bilmek yararlı olabilir. Bu yüzden Klasik Müziğin çalgılarını tanıırken insanbilim yöntemleriyle ortaya çıkarılmış bulgular ışığında o çalgıların tarihine de bakmak gerekecektir.

Erken zamanlarda yaşamış olan insanlar doğadaki seslerin müzikal anlamda bir etkiye erişebilmeleri için ilk önce iki yolu keşfetmişlerdi. Önce seslerin değişik sürelerle yanyana getirilişleri sırasında hep aynı frekansta, yani aralarında incelik ve kalınlık farkı oluşmadan peşisıra getirilmeleri yolu. Bu tür söyleme, kuşkusuz seslerin yalnızca değişik sürelerle sahip olmasının ötesinde bir çeşitliliği içermemekteydi. Başlangıçta müzik dümdüz bir yol izliyor ve sesler birbirlerine bağlanırlarken ortaya çıkan ritmik oluşumdan başka bir özellik taşımıyordu. Bu tür bir müzikte sözler çok daha fazla önem taşımaktaydı.* Sonraları sözlerle aktarılan duyguların kurgulanışı sırasında yavaş yavaş da olsa küçük çaplı incelme/kalınlaşma eğilimlerinin başladığı saptanmaktadır. İkinci yol olarak sözedebileceğimiz bu tür söylemede bir sestten çok az uzaklaşılması (inceye ve kalına bir adım) durumu oluyordu. Böyle bir yolda gelişen anlatımın birazcık melodiye doğru gelişme görülmesinin ipuçlarını taşıdığı söylenebilir.

Yalnızca ritmik yanın ağırlık taşıdığı müziksel yolun en fazla karşılaşıldığı yerin Afrika bölgesi olduğu görülmektedir. Diğer tür olan melodiye doğru yönelişle büyük ölçüde Uzak Doğu ülkelerinin bulunduğu topraklarda karşılaşılması önemli bir bulgu olmaktadır. Çünkü müziğin bugün bizim anladığımıza biraz daha yakın olanı diyebileceğimiz melodikleşme eğiliminin buralarda varlık göstermesi müziğin

* Birinci Bölümde sözünü ettiğimiz "Heyemolalar" asıl olarak bu özelliği göstermektedirler.

ilk toprağı saptamalarında önemli bir yer işgal eder. Ancak başlangıçta buralardaki söylemenin söz ağırlıklı ve çok küçük incelik/kalınlıklar içerdiği unutulmamak durumundadır.

Müziğin oldukça uzun bir zamana yayılmış olan gelişimi sırasında başlangıçtaki dar kalıpların, melodinin basitliği ve sınırlılığının sonraları birçok kültürün karşılıklı alış-verişi yüzünden yavaş yavaş geliştiğini görmekteyiz. Bu gelişim çizgisi yaşanırken müzikle beraber onun çalgılarının da gelişmeler gösterdiği bilinmektedir.

Çalışma süreci, dans (oyun), büyü ve müziğin hep beraber birbirlerinin gelişim çizgilerini etkiledikleri kesin olarak saptanmış bulunmaktadır. Örneğin müzikteki melodilerin eski küçük yapısını terketmesinde, seslerin birbirlerine göre incelik/kalınlık oranlarının çoğalmaya başlamasında yapılan iş sırasındaki hareketliliğin ve oyunun biçiminin önemli bir yeri vardır. Çalışma süreci sırasında vücut büyük hareketler yaparken ona eşlik eden müziğin küçük aralıklı seslerden oluşması mümkün değildi. Yine dans ederken ortaya çıkan sıçramalar sırasında onunla birlikte sürdürülen müzik de sıçramalar göstermeliydi. Böyle de olmuştur. Bu dansın ve çalışmanın hareket biçimi oranında müziği oluşturan seslerin birbirlerine göre son derece küçük adımlı olan incelleme ve kalınlaşmalarının yavaş yavaş insan sesinin en kalın ve en ince ses sınırlarına doğru gelişme gösterdiğini anlatmaktadır. Bu yolla insan, coşku ve hüznün türünden duygularını daha da rahat aktarabiliyordu. Ne var ki herşeye karşın insan coşkusu, sevinci, üzüntüsü gibi duyguların o zamanlarda yeteri kadar aktarılabilmesi yine de mümkün olamıyordu.

İnsanoğlunun yaşamında üretmiş olduğu ilk müzik çalgısının bugünkü derili vb vurmali çalgıların ataları olduğunu görmekteyiz. Vurmali Çalgıların ilkleri insanoğlunun elindeki ses çıkarma özelliğine sahip hemen tüm sert cisim-

lerdi. Odun parçaları, taşlar bir boşluğun üzerine gerilmiş olan hayvan derileri vb gibi herşey.

Bugünkü Vurmalı Çalgılara baktığımız zaman geçmişte kullanılanlar ile aralarında oldukça büyük farklılıklar olduğunu söylememek mümkün değildir. Ne var ki biçimsel ve yapısal özellikleri açısından çok fazla değişim geçirmiş olsa da bu tür çalgılardan sesin çıkma tekniği hiçbir zaman değişmemiştir. Temelde melodi oluşturma özelliği çok sınırlı olan bu çalgıların ilk çalgılar olmasının anlaşılabilir bir mantığı vardır. İlk müzik, melodik anlamda sığ ve az gelişmiş olsa da hareket kökenine dayanan seslerin yanyana getirilişleri biçiminde ritmik özellikler taşıyordu. Ritm ise seslerinin bağlantıları sırasında oluşan vurgular, periyodlar olmaktaydı. Bu açıdan bakıldığında bir müzik uğraşında insanın ilk gereksinmesinin ritmik gidişi destekleyerek ona eşlik edecek bir çalgı türü olması kaçınılmazdı. Üstelik gelişmiş ya da gelişmemiş hemen tüm müziklerde ritm boyutu gerçekten azımsanamayacak bir yere sahip olmaktadır. Özellikle Klasik Müzik ile ritm, hele müzik çalışması orkestral bir tür ise kaçınılmaz olarak birlikte düşünölmek durumundadır. Birçok insanın periyodlarda beraber olabilmemesi bir Klasik Müzik Orkestrasında yer olan Vurmalı Çalgılar aracılığıyla tek başına sağlanmıyor ama örneğin bir orkestra yöneticisinin (şefin) bulunma zorunluluğu bile gerçekte ritmik ortaklığın aksamasız yürümesi amacını taşımaktadır.* Dünün ritm çalgıları olan vurmalılar ise artık bugünkü Klasik Müziğe gelindiğinde ritm ortaklığı ve çeşitliliğine katkıdan çok başka işlevlere bürünmüşlerdir diyebiliriz. Ancak insanoğlunun müziği üretme sürecinin başında bu çalgılar doğrudan doğruya tek bir görevle yüklüydüler; çalışırken, dans ederken, şarkı

* Bir orkestra şefinin varlık nedeni olarak ilkin bunu söylememizden, O'nun yalnızca bu işlevi yerine getirdiği anlaşılmalıdır. Daha ilerde bu konuya dönülecektir.

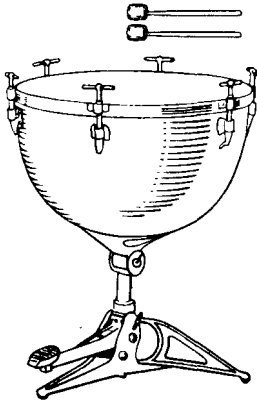
söylerken kendi sesine ritmik bir katkı ve çeşitlilik sağlaması. İnsan, bu çalgılara bu yüzden muhtaçtı ve bu yüzden ilk olarak bu çalgıları keşfetti.

Vurmalı Çalgıların ilklerinin çıkardığı sesler tok, sivri, boğuk, çınlayan, hırıltılı vb türdeydiler. Bu çalgıların çıkardığı seslerin karakteri ile söylenen sözler ya da yapılan işler bir beraberlik sergilemekteydi. Örneğin taş kırarken söylenen şarkılara çınlayan bir sese sahip Vurmalı Çalgılardan çok, diğerlerinin daha iyi eşlik edebileceği bir varsayım olarak düşünülebilir. Yine, büyü törenleri, av partileri, ölüm yakarışları vb hep kendisine uygun çalgılarla yapılmaktaydı.

Eylem ile eylemi destekleyen araçlar uygunluk göstermek zorundadırlar. Vurmalı Çalgıların seçimi bu anlamda düşünülmek durumundadır. İlk insanı sıçrayan, koşan, yakalayan ve kaçan bir yaşam biçimiyle birlikte düşünmemek mümkün değildir. Çalgılarını da öyle. Vurmalı Çalgıların temel ilkesinin sıçramakla, koşturmakla, hızlandırmakla vb ilintisi olduğu yani hareket özüne sahip olduğu düşünülürse insanın yaşam biçimiyle ürettikleri arasında bir bağın varlığı daha iyi anlaşılabilir.

Klasik Müziğin Vurmalı Çalgıları ilklerine göre çok büyük farklılıklar göstermektedir. Daha önce söylemiş olduğumuz gibi, sesin üretilmesindeki temel yöntem aynı olmasına karşın bugünün vurmalıları ile dününküler arasında biçimsel ve işlevsel olarak son derece fazla ayrılıklar bulunmaktadır. Örneğin bir Batı Klasik Müzik orkestrasının çoğunlukla sol üst köşesinde yer alan Vurmalı Çalgılardan *Timpani* bunlardan birisidir.

Timpani, bugünkü Klasik Müziğin en önemli Vurmalı Çalgıları arasında akla ilk olarak gelmek durumunda olandır. Bir kazanın üstüne gerili deriye tokmaklarla vurmak yolu ile ses üretilen Timpaninin artık yalnızca Vurmalı Çalgıların işleviyle donanık olduğunu söyleyemiyoruz. Alaşımli bir



Resim-3 : *Timpani*

nüldüğü için bir Vurmalı Çalgı için çok geniş diyebileceğimiz ses yalpazesinden sözdebilmekteyiz. Bu tür müzik orkestralarındaki Timpani *Büyük*, *Orta* ve *Küçük* olarak adlandırılan üç aynı tipteki çalgılardan oluşmaktadır. Bizler artık Timpani denince bu üçünü birlikte düşünmek durumundayız. Aralarında hacim farkı bulunan bu üç aynı çalgının en ince ve en kalın çıkarabildiği sesler arasındaki tüm seslerin sayısı biraz önce bildirdiğimiz gibi 15'tir. Bu bir Vurmalı Çalgı için çok ilginç olan bir özelliktir. Bu yüzden Timpani için bazı bestecilerin melodik ağırlıklı çalışmalar yazdıkları bile görülmektedir. Orkestralarda büyük çoğunlukla ilk ikisi yer alır. Üçüncüsünün, Küçük Timpaninin kullanımı Büyük ve Orta Timpaninin birlikte kullanımına göre daha ender görülmektedir. Bütün parçalarının altında yer alan pedal aracılığıyla ve gerili olan derisine tokmakların vuruluş şiddetinin ayarlanabilmesiyle bu çalgının müzikteki nüansları verebilmesi mümkün olmaktadır.

kürenin üstüne gerilmiş olan derisini oldukça geniş sınırlar içersinde gerip-gevşetme olanağına sahip düzeni taşımaktadır. Akort, yani sesin inceltip kalınlaştırılması bu düzen sayesinde mümkün olabilmektedir.(Resim 3 ve 4) Vurmalı bir çalgı olarak ritmik (hareketle doğrudan ilişkili) bir özelliğe sahip olmasının yanı sıra melodik işlevi yerine getirebilecek özelliği de vardır. Örneğin; birbirine göre incelik/kalınlık farklılıkları taşıyan yaklaşık 15 ayrı sesi çıkarabilme özelliği sözkonusudur. Ne var ki Klasik Müzik Orkestralarındaki Timpani toplam üç parça halinde düşün-

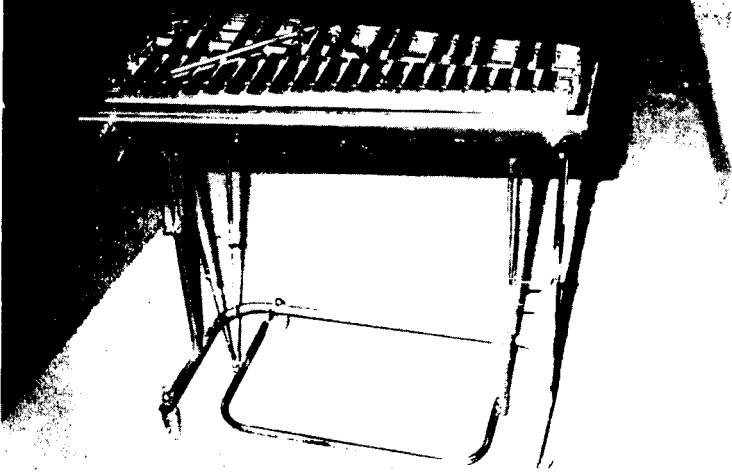
Klasik Müzik orkestralarında Vurmalı Çalgıların yer aldığı yerleşim bölgesinde (orkestranın en arkası ve çoğunlukla sol üst köşesinde) Timpaniden ayrı olarak Derili Çalgılar, Simbeller, Triyangl, Ksilofon, Çan dizisi ve Gong olmak üzere başka Vurmalı Çalgılar da yer almaktadırlar. Bunların arasında bu müzikte diğer önemli



Resim-4 : Orkestranın sol üst köşesinde yer alan Timpani ve diğer Vurmalılar

Vurmalı Çalgı olarak *Ksilefon* 'dan söz etmek gerekmektedir.

Yanyana dizilmiş, her birinin incelik ve kalınlığı diğerinden farklı olan tahta ya da metal alaşımlı parçacıklara tokmaklarla vurularak çalınan Ksilefon, melodikliğe elverişli düzeni yüzünden oldukça sık kullanılan Klasik Müzik çalgısıdır. Bütün sistemi yine vurmalılardaki yapıya uygun bir çalgıdır. Güney Asya toprakları Ksilefonun atalarının çıktığı yerler olarak saptanmıştır. İlk insanın sert cisimleri başka sert cisimlere vurarak üretmiş olduğu seslere göre çok daha uzayıp gitme özelliği (tınısallık) içermektedir. Vurmalı Çalgılar topluluğunun en işlevsel olanlardan birisidir diyebiliriz. Aynı yapıya sahip ancak farklı adlarla adlandırılan birkaç tür Vurmalı Çalgı daha vardır. Ne var ki Klasik Müzik bestecilerinin tercihi anlamında en çok bilineni kendisi olmaktadır. (Resim -5)



Resim-5 : Bir Ksilefon

Bu sözünü ettiğimiz iki çalgı ve diğer vurmalar müziğin insan yaşamında ortaya çıkmaya başladığı zamanların ilk türlerinin gelişmiş halleridir diyebiliriz. Gerçekten hareket boyutu son derece önemli bir yer işgal eden müziğin gelişme sürecinde vurmalar, insanın müziği geliştirebilmesinde önemli birer araç olmuşlardır. Ancak müzikteki gelişmenin seslerin hareketlerindeki gelişmeler ile sınırlı kaldığını söylemek hiçbir zaman mümkün değildir. Müzikteki asıl önemli adımın seslerin incelik/kalınlık ilişkilerindeki değişimlerde gerçekleştiğini ve bugüne gelirken müziğin asıl melodik boyutunda yaşanan farklılaşmaların önemli olduğunu söylemek zorundayız. Bu boyut nasıl bir çizgi izlemiştir ve çalgıların gelişmesinde hangi dozda etkilerde bulunmuştur? Bu soruya karşılık ararken aslında Batı Klasik Müziğinin çalgı elemanlarını tanımaya da doğru perspektiften devam edebileceğimizi söyleyebiliriz. Çünkü öylesine içiçe geçmiş bir

durum sergilemektedirler ki birisi diğ erinden kopuk ele alındığında eksik bırakmak kaçınılmaz olmaktadır.



Yaşam biçimiyle o yaşamda üretilenler arasında sıkı bir bağın olduğunu vurgulamıştık. Vurmalı Çalgılardan sonra karşılaşılan Üflemeli Çalgıların kökleri sanki bu saptamayı doğrular gibidir. Üflemeli Çalgıların usul usul geliştirilmeye başlandığı zamanların yaşam biçimi bunu göstermektedir diyebiliriz. Araştırmalar, bu tür çalgılarla ilgili buluntular, günümüzden 6000 yıl öncesi Mezopotamya'ya bakılması gerektiğini söylemektedir.

Mezopotamya, mistik bir atmosferin insanların yaşamının ayrıntısına kadar sokulmuş olduğu, dualı, yakarışlı topraklar belirtilerini göstermektedir. Sümerler ve Akadların tapınaklarındaki kazılarda bir kısım Vurmalı Çalgıların yanısıra flüt benzeri çalgılar da ortaya çıkmıştır. Bu Üflemeli Çalgılar, üflemelilerin ilkleri olmasa bile ilklerindendir diyebiliyoruz. Bu çalgılar insanların tanrılara yakarışları sırasında kullanılırlar ve duaya eşlik ederlerdi. Üflemeli Çalgıların en ilkelinden en gelişmiş olanına kadar hemen tümünün insan duygularına ait anlatımda vurmalılara göre çok daha avantajlı oldukları söylenebilir. Bu özellik onların yapısal özellikleri yüzündendir diyebiliriz. Mezopotamya'da insanlar bu çalgıya üfleyerek melodik sesler çıkarırlarken çıkan sesin tanrılarının nefesi olduğuna inanmaktaydılar. Sesler şaşıracak kadar güzeldi ve bu güzellikteki bir nefese ancak tanrılar sahip olabilirdi; inanç buydu ve bu inanç bir hayli yaygındı.

Yalnızca çalgıda değil, sözlü müzikte de Mezopotamya'daki gelişmeler çok ilerletici olmuştur diyebiliriz. Sümerler, Babiller, Asurlular, Kaldeliler, Mezopotamya topraklarının

daki bu uygarlıkların hepsi de müziğin ve onun çalgılarının oldukça büyük adımlarla gelişme göstermesinde önemli olmuşlardır. Örneğin MÖ 600-500'lü yıllara gelindiğinde varlık göstermiş olan Kaldelilerde müziğin armoniklerine ait bilgileri üretmeye başlamışlardı. Kaldeliler'de bir felsefik saptayış olarak kabul gören "Evren ve insan uyumu en mükemmel görüntüsünü müzikte sergilemektedir" yaklaşımı müzikteki birçok boyutun sayısal döküme ulaştırılmasını, araştırılmasını zorlamıştır. Gerçekten de bu uygarlığın, seslerin birbirine göre olan incelik/kalınlık oranlarının matematiksel çözümüne doğru yol alışı hızlandırdığını söyleyebiliriz.

Mezopotamya topraklarında yaşanan mistik öze sahip müziği geliştirme uğraşı başka topraklardan gelen bilgilerle karışarak ve kendisi başka topraklara göç ederek daha da gelişti, ilerledi. Örneğin Mezopotamya gibi tarihi MÖ 4000 yıllarına uzanan Mısır uygarlığında da çalgıların kullanılış amaçları ve müzik bilgileri benzerlikler göstermektedir. Mezopotamyalı uygarlıklar üflemelilerden çıkan sesleri tanrıların nefeslerindeki güzellikle tanımlarlarken, Mısır büyük ölçüde tarıma dayalı bir yaşam biçimine sahip olduğu için tarlalarına dadanan zararlı hayvanları çalgılarla kovmaya çalışıyordu. Eski Mısır uygarlığındaki çalgılar diğer yerlerde kullanılanlarla birleşerek daha da gelişti.

Mısır'daki rahiplerin tanrılarına dualar için kendi sesleriyle ve Üflemeli Çalgılar benzeri çalgılarla şarkılar söyledikleri bilinmektedir. Arkeoloji buluntularında karşılaşılan kabartma resimlerdeki rahipler ellerinde bazı Üflemeli Çalgılarla görülürler. Burada da müzik ve duanın yanyana yol aldığını söyleyebiliriz. Mısır'daki yaşam biçimi ayrıntısı ile çözüldüğünde ortaya dua ve müzik ilişkisiyle ilgili daha değişik sonuçlar çıkmaktadır. Kesin olarak bilenen şudur; Mısır, zenginler ve fakirler olmak üzere çok farklı iki tür yaşam sürmekteydi. Dinsel etkinlikler ise zenginlerin koruması altında

yürütölürler ve rahipler bu sınıf tarafından korunurlardı. Rahiplerin ellerindeki algılar, birşeylere tapma zorunluğu mesajlarını bu topraklardaki tüm insanlara kanıksatabilmek için araç olma işlevine sahiptiler. "İşte şu işitilen sesler ne kadar güzel ve etkileyici. Bunlar tanrıların sesleri..."; aktarılan buydu ve bu anlayışın etkin olmasında algılar son derece önemliydimler. Oysa bu topraklardaki tüm algılar bunlar değildi. Fakir insanların özellikle Mezopotamya kültüründen aldıkları bilgilerle üretmiş oldukları başka tür algılar da vardı. Bu algılar daha sonra Mısırlı rahip-kral Firavunların ellerindekilerden daha da etkili hale geleceklerdir. Örneğin bu çalgıların içerisinde bir tanesinin bugünkü Klasik Müzik algılarından Yan Flüt ve Klarnetin çok benzeri olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir.

Kesin olarak saptanmış birşey vardır; Mısır uygarlığında da müzik ve onun algıları özellikle Mezopotamya kültüründen etkilenererek dinsel ve din-dışı karaktere sahip bir biçimde büyük gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmeden en fazla etkilenenler müziğin Üflemeli algıları olmuştur. Yeryüzünün birçok başka yerinde de üflemelilerle karşılaşıldığını söyleyebiliriz. Ne var ki eski Mısır uygarlığında kullanılan birçok Üflemeli algı bugünkü Batı Klasik Müzik algıları olan Klarnet, Obua, Yan Flüt ve diğerlerinin atası kabul edilmektedirler.

Eski Mısır uygarlığınca üretilmiş olan daha birçok çalgı bugünkü Klasik Müzik çalgılarından bir kısmının ilkleri olarak görölmektedirler. Örneğin Harpin ve Kilise Organının bilinen ilk örneklerinin araştırma bulguları sonucunda Eski Mısır kültürü tarafından bulunarak kullanılmış oldukları artık tartışılmamaktadır.

*

* *

Batı Klasik Müziği çalgılarının en önemli işlevlerine ana hatlarıyla bakarsak, bu müziğin seslendirilmesi sırasında, önplana çıkan ve diğerlerinden çok daha belirgin biçimde işitilen melodiler/geçici armoniler çalabilen yapıya sahip *solistik* özellikler gösteren ya da solistik bir seslendirme yapan, bir ya da birkaç çalgının seslendirmesine *eşlik* ederek geri planda onu destekleyen çalgılar görürüz. Gerçekten Klasik Müzik çalgılarının bir kısmını çoğu kez solist olarak dinlemek mümkün olabilmektedir. Ne var ki bu müziğin çalgılarından bir kısmını ise solist olarak çok az görür ya da hiç görmeyiz. Bu büyük ölçüde çalgıların solistik yeterliliğe sahip olup olamamaları yüzündendir. Bir kısım çalgıların solist olduklarında seslendirdikleri müziği etki gücü yüksek bir düzeye çıkarabilme özellikleri varken, diğerlerinin yalnızca eşlik konumunda kalmalarının eşliği yapılmakta olan bütün bir müziği güzelleştirmede rolü olabilmektedir. Eşlik çalgısı olarak görev yaptıklarında seslendirilen eseri gerçekten daha etkili kılabilmeleri yüzünden bu çalgıların besteciler tarafından eşlik yapmaları için tercih edildiklerini sık sık görürüz. Örneğin *Harp* bunlardan biridir.

Daha önce söylemiş olduğumuz gibi Mısır kökenli bir çalgı olan **Harp** Batı Klasik Müziğinin etkili bir eşlik çalgısıdır diyebiliriz. Zaman zaman kendisi için yazılmış eserlerde ya da küçük bir çalgı topluluğu için yazılmış eserlerde önplana çıkarak solistik örnekler gösterebilse de Klasik Müziğin bu çalgısı müzikte destek işlevini gereği gibi yerine getiren bir özellik taşımaktadır.

Harp, iki nokta arasında gerilmiş birçok telin parmak ucu ile çekilerek ses çıkarması sistemine sahip bir çalgıdır. (Resim- 6) Telleri metal kaplama ya da bağırsaktan yapılır. Seslerin tınladığı sandık (kasa), pedaller ve pedallerin tutturulduğu bölüm, sütun ve konsol parçalarına sahiptir.

Harp, iki elle, iki elin parmak uçlarıyla çalınmaktadır. Tel-

lerin gerilerek bırakılması sonucu sesin ürettiği bu çalgıdaki her ses uzunca bir süre devam eder ve hemen tükenmez. Son derecederin ve etkili sesler üretme özelliği göstermektedir. Diğer birçok çalgı gibi Harpin de müzikteki nüansları gerçekleştirebilme özelliği vardır. Bu çalgı için söyleyebileceğimiz son şey onun bir orkestrada nerede yer tuttuğudur; Harp eğer bir eserde seslendirme yapmak üzere orkestraya katılmışsa duracağı yer orkestranın şefinin sol tarafında kalan bölümün arkasındadır. Eserin özelliğine göre tüm çalgılarda olduğu gibi Harpte de oturma yeri değişikliği olabileceği unutulmamalıdır.



Resim-6 : Harp

Bir Klasik Müzik eserinde Harp ve aynı işleve sahip bazı çalgıların büyük ölçüde eşlik rolünü üstlendiklerini söylemiştik. Bunu söylerken başka çalgıların da eşlikten çok solistik özellikler gösterecek biçimde kullanıldığı söylenmişti. Bu, solistik yanı çok daha önplanda ele alınarak kendisi için ya da kendisinin de içinde yer aldığı bir çalgılar topluluğu için birçok eserin yazılmış olduğu çalgıya örnek olarak "Org"u rahatlıkla söyleyebiliyoruz. (Resim -7) Gerçekten Batı Klasik Müziğinde Org için yazılmış ya da içinde Orgun da yer aldığı çok sayıda eserle karşılaşilmektedir. Köken olarak Harp gibi Eski Mısır kültürüne kadar uzanan bir geçmişe sahip Org, özellikle Klasik Müziğin netleşmiş kuralları ve



Resim-7 : Bir Orgun tuşlarının yer aldığı bölüm ve bir kilise orguna ait ses boruları

özellikleriyle belirginleşmeye başladığı zamanların en gözde çalgılarından olmuştur.

Batı Klasik Müziğini din-den ya da daha açık bir ifadeyle Kilise'den çok bağımsızca düşünmek mümkün değildir. Kilise'nin büyük desteği ve sahip çıkmasıyla oldukça geniş olanaklara sahip olduğunu saptadığımız birçok besteci ve seslendiricinin varlığı ya da bunun tam bir zıddı durumla Kilise'nin felsefesine ve yönlendiriciliğine karşı bir tutum izlediği gözlenen besteciler ve diğer müzikçilerin varlığı Batı Klasik Müziğinin yapılandığı ve gelişmeye başladığı zamanların gerçeğidir.

Kilise, üretilen müziğe sahip çıkarak bestecileri kendi bünyesinde korumaya almış olmasaydı bugün bildiğimiz bir Batı Klasik Müziği türü bu kadar gelişme göstererek bu boyutuna ulaşabilir miydi? Bu soru son derece önemli ve öğretici bir içeriğe sahiptir. Neden, nasıl türünden soruları bir yana bırakır-

sak bunun böyle olduğunu, Klasik Müziğin çıkışı ile Kili-se'nin yanyana düşünölmek zorunda olduğunu görmemek mümkün değildir. Ne var ki bu durum fazla birşey ifade etmemektedir. Çünkü Batıda Kili-se'nin müziğı sahiplenmesi-nin Klasik Müziğın gelişimindeki ağırlığı hangi boyutta ise Kili-se'ye bir tepki olarak üretilen Kili-se dışı müziğın de katkı-sı aynı boyuttadır. Bütün bu söylenenlerin bu müziğın baş-langıç zamanları için geçerli olduğunu unutmadan bu duru-mun ortaya çıkardığı başka bir gerçeğı dile getirmek gerek-mektedir; Batı Klasik Müziğının yapılanmaya başladığı za-manların insanları Kiliselerdeki "Org" a hep yakın olmuşlar-dır. Bu da hem Orgun başından ayrılmayan birçok bestecinin hem de Org sesini arayan dinleyicilerin çoğalmasını getirmiştir. Böylece Org için yazılmış eser sayısı bu müzikte azımsan-mayacak kadar fazla olmuştur.

Gerçekte Org için yazılmış eser sayısının en azından bu müziğın başlangıç yıllarında çok olmasının da anlattığı önemli birşey yoktur. Böyle bir gerçeğın aktardığı en önem-li başka birşeyin şu olduğunu iddia etmek mümkündür; Batı Klasik Müziğının yapılanmaya başladığı zamanların he-men tüm bestecileri ya din adamıydılar ya da dinselliği yaşamalarının derinliklerine dek duyumsayan insanlardılar. Bu, Klasik Müziğın anlatım tarzını çok üst çizgide etkilemiş bir durumdur. En azından Klasik Müziğın başlangıcında bu böyledir denilebilir. Bu müziğın çalgıları açısından bakıldı-ğında ise başka önemli bir görüntü ortaya çıkmaktadır; Batı Klasik Müziğının ilk bestecileri ya Orgla besteliyorlardı ya da Orgun ses özelliklerinin etkisiyle besteler üretiyorlardı. Eğer Orgun ses özellikleri tanınıyorsa Batı Klasik Müziğının ci-simleştiğı yıllar olarak gördüğümüz 1600'lü yılların bestele-rine bakıldığında durum daha da açık biçimde saptanabilir. Sözü edilen zamanların bestelerinde yer alan seslerin birbir-lerine bağlanışları, nüansların aşamalı geçişleri içermemesi

yani çok hafif çalmadan kuvvetli türden çalmaya yavaş yavaş değil de aniden geçilmesi (nüansların uçlarda, ya "P" ya da "f" olması), birbirinin peşinden hızlı ya da yavaş ama kovalarcasına gelen seslerin çoğunlukta oluşu Orgun ses özellikleriyle paralellik göstermektedir.

Org, üzerinde her birine basıldığında ayrı bir sesin çıkarılabildiği tuşların yer aldığı klavye, klavyedeki tuşlara bağlı olarak içinden hava geçerek sesin üreyebildiği borular dizisi, bütün elemanlarının bağlı olduğu gövde ve borulardan geçen havanın verilmesini sağlayan pedallerden oluşan parçalara sahip bir çalgıdır. Başka ayrıntı parçaları taşıyabilmeleri söz konusu olsa da ana yapısı yukarıdaki elemanlardan kuru- ludur.

Üzerindeki tuş sayısının fazlalığı yani çıkarabildiği farklı ses sayısının çokluğu nedeniyle Batı Klasik Müziğinin yapısına uygun özellikler gösteren Orgun orkestradaki işlevine göre yeri değişebilmektedir. Ne var ki çoğunlukla şefin tam karşısında ve orkestranın en arkasında yer almaktadır. Orgu seslendiren kişinin tüm orkestra üyelerine göre konumu farklıdır. Bir Org seslendiricisi orkestra ile birlikteyken sırtı orkestra şefine dönük bir biçimde oturur. Müziğin organizasyonu içinde kalabilmek, şefi görebilmek için ise Orgun gövdesine yerleştirilmiş küçük bir aynadan yararlanır.

Bu çalgıyla ilgili son olarak şunu söyleyebiliriz; Klasik Müziğin gelişim çizgisi içerisinde daha sonra nüansların önemi, çeşidi ve aşamalı geçişler, örneğin crescendo () ve decrescenda () biçimleri geliştikçe Orgun bu müzik için önemi de azalma göstermiştir.



Batı Klasik Müziği eserlerinde ve orkestralarında daha önce saymış olduğumuz Vurmalı Çalgılar, Harp ve Orgdan başka Nefesli Çalgılar dediğimiz grupta yer alan çalgılar da vardır. Bir borunun içinden üflenlen havanın o borunun üzerindeki deliklerin açılıp kapatılması ya da borunun boyunun değiştirilmesi yolu ile hacmi farklılaştırılarak sesler üretebilme özellikleri yüzünden bu çalgılara *Nefesli Çalgılar* adı verilmektedir. Çok değişik boyutlara ve tiplere sahip olan Nefesli Çalgılar genellikle gövdelerinin yapılmış olduğu malzemenin türüne göre gruplandırılırlar. Malzemelerine göre yapılmış ayrımı esas alarak Nefesli Çalgıları iki ana grupta toplayabiliriz: (1) Tahta Gövdeli Nefesli Çalgılar ve (2) Maden Gövdeli Nefesli Çalgılar.

Her iki grupta yer alan çalgıların neler olduklarına baktığımızda ise aşağıdaki dağılımın ortaya çıktığını görürüz;

1- Tahta Gövdeli Nefesli Çalgılar;

a- Flütler

b- Obualar

c- Klarnetler

d- Fagotlar

2- Maden Gövdeli Nefesli Çalgılar;

a- Trompet

b- Trombonlar

c- Korno

d- Tuba

Yukarıda bildirilmiş olan gruplar içerisinde bulunan ve Batı Klasik Müziğine ait eserlerde zaman zaman yer alan daha başka birçok Nefesli Çalgının olduğu da bilinmektedir. Ne var ki bu müziğin özellikle büyük orkestralarda ve orkestralardan daha küçük topluluklar için yazılmış eserlerde büyük ölçüde yukarıda sıralanmış olan olan Nefesli Çalgıların

görüldükleri kesindir. Bu çalgıların diğerlerine göre daha çok tercih edilme nedenleri arasında Batı Klasik Müziğin orkestral tınısına elverişliliklerini ve çıkardıkları seslerin karakterlerinin diğerlerine göre daha etkili olduklarını sayabiliriz. Bunlar ve sayılmayan başka özellikler yüzünden bu müzikte yoğun bir biçimde karşılaşılan bu çalgıların yapılarıyla ilgili bazı temel bilgilerden haberdar olmak bu müziği dinleme etkinliğinde önem taşımaktadır. Ayrıca, gruplandırmalarda karşılaşılan terminolojik bir kargaşanın da ilgililer tarafından farkında olunması gerekmektedir. Örneğin; özellikle Tahta Gövdeli olarak sayılmış bulunan bir kısım çalgıların bugün artık madeni olarak yapılabildikleri bir gerçektir. Bu tür çalgılar Tahta Gövdeliler arasında sayılırlarken gözetilen ilke bu çalgıların gelişmiş ilk örneklerinin tahta gövdeli oluşları, tahtadan yapılabilmeleri ve kendisinin de içinde yer aldığı diğer çeşitlerinin çoğunlukla tahtadan oluşudur. Bu yüzden sözü edilen çalgıların bu grupta yer almalarında herhangi bir sakınca bulunmamaktadır.

Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi Nefesli Çalgıların birçoğu bugünlere göre daha az gelişmiş özellikler taşıyor olsalar da Mezopotamya ve Mısır'da kullanılmaktaydılar. Sonraları büyük gelişmeler göstererek Batı kültürünün eline geldiğinde çalgılarla ilgili teknik birçok özelliğin bu kültürde iyi değerlendirilerek kullanılması sonucunda bu çalgılar çok değişmişler ve daha da etkili hale getirilmişlerdir. Örneğin, üflenilen basınçlı bir havanın bir tahta borudan geçerken o borunun iç duvarlarına çarpması sonucu çıkan seslerin karakterleri ile aynı şeyin madeni bir boruda oluşmasıyla çıkan seslerin karakterlerinin aynı olduğu söylenebilir mi? Batı, bu olguyla ilgili bilgiyi son derece tutarlı bir biçimde geliştirip eriştiği yeni bilgilerle çalgıları yeniden ele alarak yapılarında ve biçimlerinde birtakım değişiklikleri gerçekleştirmiştir. Birçok çalgının madeni yapısındaki maddelerin ala-

şım ve türleri bugün artık kusursuz bir boyuta ulaştırılmıştır diyebiliriz. Kusursuzluktan, o çalgı tınlarken etki gücü yüksek sesleri üretebilmesi, volümünün (ses kuvvetinin) orkestral seslendirmelere uygun hale getirilmesi ve diğer çalgılar ile birlikte çalarken bileşimin ayrı bir tat oluşturabilecek olanaklara kavuşturulması anlaşılmalıdır. Bu boyut gerçekten önemlidir. Batı Klasik Müziğinde her çalgının mükemmel ses renklerine sahip olması yanında çalgıların beraber işitildikleri sırada oluşan seslerin de mükemmel renklere erişebilmesinin hesabı ayrıntısına varıncaya dek yapılmaktadır. Gerek o çalgıyı çalan insanların seslendirmeler sırasında duyarlı oluşları gerekse bestecilerin bu konuya son derece dikkat etmeleri Klasik Müzikte çok karşılaşılan bir durumdur. Küçük bir örnek birçok şeyi daha iyi açıklayabilir; bir Yan Flüt ile Klarnet birarada işitilirken ortaya çıkan seslerin çoğunluğu sevecen duyguları çağrıştırmaya özelliğini taşımaktadırlar. Doğaldır ki bu her zaman ve her koşulda böyledir denemez. Ancak eğer bestecinin ısrarlı bir biçimde sertlik etkisi yaratma çabası sözkonusu değilse genel olarak bu etki ortaya çıkar. Bunu başka bir biçimde söylersek; Yan Flüt ile Klarnet beraber çaldırılırsa yumuşak karakterli duyguların aktarımı için verilmesi gereken uğraşı pek yormayacaktır. Bu ve benzer bilgiler, deneyimler bir Batı Klasik Müziği bestecisinin farkında olduğu ve üst düzeyde duyarlı olduğu konular arasındadır.

Klasik Müziğin Nefesli Çalgılarına yukarıda değindiğimiz ve benzer türden özellikleri perspektifiyle bakmamızın dinleme açısından kuşkusuz birçok yararı bulunmaktadır. Bu düşünceyle Tahta Gövdeli Nefesli Çalgılardan başlayarak şunlar söylenebilir:

Flüt adıyla altında sayılabilecek birçok çalgıyla karşılaşmaktayız. Bunların arasında Blokflüt karakterini içerenler en bilinenleri olmaktadır. (Resim- 8) Özellikle eğitimde yaygın kul-



Resim-8 : Blokfl t ailesi

 fleme deliğine sahip ve çalanın sağ omuzuna doğru uzatarak tutmak zorunda kaldığı bir çalgıdır. Borusunun  apı yaklaşık 2 cm, uzunluğu ise 67 cm'dir. Borusunun üzerinde bulunan deliklerin tümü doğrudan doğruya parmak tarafından kapatılıp a ılmamakta, bu işlem parmak aracılığıyla çalışan ve deliklerin üzerinde onların kapanıp açılmasını sağlayan mekanizmalar yoluyla yapılmaktadır. Birbirine göre çok farklı incelik/kalınlıklara sahip çok sayıdaki sesi üretebilme özelliği göstermektedir.

Bu çalgıyı  alacak kişilerde ince, düzgün dudaklar ve k sursuz di ler olması gerekmektedir. Kendisinde müzikal niteliği yüksek sesler çıkartılabilmesi pek kolay olmayan bir çalgı olduğunu söyleyebiliriz. Sesinin kuvveti pek fazla de-

lanıma sahip Blokfl t n  alınma ve ses üretme özelliğine sahip olan değişik boyuttaki 6 tanesi Klasik Müzik eserlerinde son derece ender kullanılmı lar ve dikkate değer bir ağırlık olu turmamı lardır. Flüt türleri içerisinde bu müzikte en fazla tercih edileni ve gerek tek başına kendisinin solistik seslendirmelerde bulunduğu gerekse orkestra ya da çalgı topluluklarının diğerlerinde eşlik etme rolü üstlendiği eserlerin bol miktarda yazılmış olduğunu gördüğümüz  algı *Yan Flüt* olmaktadır.

Yan Flüt, uzunca bir borunun üst bölümünde dudakların yapı tırılmasına elverişli

ğildir. Kalın, orta ve ince karakterde birçok sesin dümdüz değil de daha dalgalı (vibrasyonlu) olarak çıkarılabilmesi mümkün olan bu çalgı, sesinin etkililiğine karşın kuvvet eksikliği yüzünden eşlik görevi görmesi için tercih edilir.

Klasik Müzik bestecileri beste çalışmalarında bu çalgı aracılığıyla kırsal bir atmosfer etkisinin yaratılabildiğinin farkındadırlar. Başka çalgılarla yanyana getirilişlerinde ise yalnızca bu türden değil başka etkileri de içeren ses renklerini taşıyabildiği bilinmektedir. Örneğin Trompetle yanyana uygun bir biçimde kullanıldığı zaman Trompetin metalik ve çınlama içeren sert etkisinin azaltılabilmesi ve yumuşak karaktere büründürülebilmesi mümkün olabilmektedir. Klarnet ve Obua ile kullanıldıklarında tok, dolgun, oturaklı bir etkinin yakalanabildiği söylenebilir. Bütün bunlar Yan Flüt için söylenebilecek ilk ama önemli bilgiler olmaktadır. (Resim -9)



Resim-9 : Yan Flüt

Yan Flüt kadar olmasa da Klasik Müzik içinde, özellikle bu müziğin başlangıç zamanlarına ait bestelerde fazlaca karşılaşılan aynı türden özellikler gösteren bir başka çalgı daha vardır. Bu çalgı tipolojik olarak tam anlamıyla bir Yan Flüt gibi görülse de boyutlar her iki çalgıda önemli farklılıklar göstermektedir. *Piccola Flüt* olarak bilinen bu çalgı çoğu zaman *Küçük Flüt* adıyla da anılmaktadır.

En yaygın adıyla *Piccola Flüt*, çalınış, tutuluş ve ses üretiliş açılarından yukarıda Yan Flüt için söylediğimiz tüm özellikleri üzerinde taşımaktadır. Yan Flüt ile bu Flüt arasındaki en büyük ayrımın iki flütün ses genişlikleri ve incelik/kalınlık özelliklerinde yattığını söyleyebiliriz. Çoğunlukla ince seslerin fazlaca yer aldığı melodilerin çalınmasında kul-

lanılmaktadır. Küçük yapısı, kolay kontrol edilebilirliği vb özellikleri yüzünden son derece çabukluk isteyen seslerin birbirlerine bağlanışlarında bu çalgı hiç zorluk göstermez. Diğer tipdaşı Flütte karşılaşılan çobansı etkinin bu Flütte olmadığını görüyoruz. Ne var ki bir eserde askersi bir etki yaratılmak istendiğinde Piccola Flüt ideal bir araç olabilmektedir. Özellikle bir vurmali çalgı olan ve askeri bandolarda kullanılan Trampet ile birlikte çaldığı zaman ortaya çıkan etkinin askersi olmaması mümkün değildir. Yaklaşık 32 cm uzunluğunda ve yine yaklaşık 1 cm çapında olan bu flüt için yazılmış solistik eserlerle karşılaşılsa bile Klasik Müzik Orkestra ve diğer çalgı topluluklarında çoğunlukla eşlik etme işlevini yerine getiren bir çalgıdır.

Bu çalgı için de son olarak melodi seslendirebilmekle ilgili bir özellikten söz edilebilir; hemen her çalgının daha kolay ve güzel çalabilmesine elverişli melodiler vardır. Bu melodiler yazılışlarında istenilen hareketlilikleri, çoğunlukla kullandıkları sesleri vb yüzünden en iyi biçimde bir ya da birkaç çalgı tarafından seslendirilmektedir. Piccolo Flütün ise kolaylıkla seslendiremeyeceği melodi yok gibidir. Tüm melodileri, kullanılıştaki kolaylık ve boyutunun sağladığı olanaklar yüzünden rahatlıkla seslendirebilmektedir.

Daha önce söylediğimiz gibi hem Yan Flüt hem de Piccola Flüt Tahta Gövdeli Nefesli Çalgılar arasında sayılmış olmasına karşın bugün artık çoğunlukla metal alaşımlı olarak yapılmaktadırlar. Bu tür bir bilginin çalgılarla ilgili kavram kargaşasına girmemek için unutulmamasının yararı vardır.

*
* *

Klasik Müzik eserlerinde bir Keman romantik içerikli bir melodiği seslendirirken bu melodiği dinlemekte olan kişiler nasıl bir izlenim edinmektedirler? Özellikle çalınan melodi uzun uzun seslerden kurulmuşsa? Bu soruyu gerçekte romantizmin ne olduğunu çizgilendirerek söylemiş olmasak da belirli birşeyi anlatmak için kullanabiliriz. Duygulu, dokunaklı bir melodi çalan keman, bazen bizi duygulandırmayı başaramasa bile izlenim olarak kaçınılmaz bir biçimde "duygulu çalıyor" yargısını hakedebilir. Çeşitlilik gösterdiğini bilmemize karşın hemen tüm insanların romantik birşeyler çalan Kemanla ilgili benzer önyargıları vardır demek pek de yanlış olmasa gerek. "İçli", "romantik", "duygulu" ya da "dokunaklı" bir çalma düşünöldüğünde Keman hemen ilk akla gelen çalgılardandır. Bütün bunlar şunun için söylenmektedir; duygulu bir Keman çalındığında nasıl bir etki oluşuyorsa bu etkinin çok benzerini bir başka nefeslide de görebilmekteyiz. Obua; onun için "nefeslilerin Kemanıdır" yakıştırması gerçekten bir hayli doğrudur. Nefesli Çalgılar içerisinde Obua kadar romantik anlatımı aktarmayı rahatlıkla becerebilen bir başka çalgının daha olmadığı bir gerçektir. Her bir çalgı birbirine göre farklı etkiler yaratma özellikleri yüzünden önemlidir. Görevleri bir bestecinin elinde doğru biçimde dağıtılsa gereği gibi yerine gelebilir. Ne var ki Obuanın hemen hiç değişmediğini söyleyebileceğimiz bir görevi bulunmaktadır; orkestral çalışma içerisinde kısacık birşeyler çalarak geçip sussa bile o kısacık zamanda duygusal bir etkilenimi yaratması mümkün olabilmektedir. Bu yüzden içli anlatım arayışlarında bestecilerin elindeki en gözde çalgıların başında geldiğini söylebiliriz. (Resim-10)



Resim-10 :
Obua

Obua Tahta Gövdeli Nefesli Çalgılar arasında sayılan 60 cm uzunluğunda bir çalgıdır. Çalınırken tutuluşu tıpkı Klarinet gibi dudaklardan dizlere doğrudur. Pek kuvvetli olmayan ama etkili bir ses özelliğine sahiptir. Melodik seslendirmelere son derece elverişli bir yapıya sahip olsa da Klasik Müzik bestecilerince çoğu zaman eşlik görevi verilerek kullanılmıştır. Birçok besteci onun sesini tutumlu diyebileceğimiz biçimde ele alarak zaman zaman önplana çıkarmayı uygun bulmuşlardır. Bu öne çıkma sırasında ise biraz önce söylediğimiz gibi eğer uygun şeyler çalmışlarsa duygulu bir etki bırakabilmektedirler. Bu duygululuktan romantik, edilgen bir anlatımın anlaşılması gerekmektedir. İstenildiğinde özellikle ince seslerde sert etkiler yaratması da mümkün olan bir çalgıdır.

Bu çalgı diğer çalgılarla birleşerek çalınıyorsa ortaya çoğu kez yumuşak etkili bir ses rengi çıkar. Klasik Müzikte zaman zaman arzulanan acıklı anlatımların vazgeçilmez çalgılarından biridir.

*
* * *

Tahta Gövdeli Nefesli Çalgılar arasında diğer bir önemli ve Batı Klasik Müzik orkestralarında oldukça ağırlıklı bir işlevle görev yapan çalgı da **Klarnett**(Resim-11). Bu çalgı tip olarak birçok başka Nefesli Çalgıya göre daha kolay tanınmaktadır. Bunun nedeninin bu çalgının çok işlevli kullanılabilirliği olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de gerek Batı Klasik Müziğinde gerekse ülkelerin bir kısmının ulusal nitelikli müziklerinde ve oyunlarında bu çalgıyla çok bol biçimde karşılaşabilmektedir. Ne var ki örneğin Klasik Mü-



Resim-11 :
Klarnet

zikte kullanılan Klarnetler ile diğer birçok müzikte kullanılan Klarnetin aynı olmadıkları belirtilmek zorundadır.

Klarnet denildiği zaman birbirlerine çok benzeyen birçok çalgı düşünölmek durumundadır. Bunlar kendi aralarında ses incelik/kalınlıkları, çıkarttığı seslerin özellikleri, küçük çapta yapı (tip) değışiklikleri vb ile ayrılmaktadırlar. Müzikte hepsi kullanılmaktadır. Ne var ki örneğın Batı Klasik Müziğinde başlangıçta dört tanesi kesin olarak tercih edilmiş ve eserlerde bu Klarnetlere görevler verilmiştir. Klasik Müzikte kullanılan Klarnetlerin sayısı bu müziğın gelişimi sırasında ikiye inmiş ve çoğunlukla bu ikisi kullanılır olmuştur. Bugün sözü edilen bu dört Klarnetin de görev aldığı Klasik Müzik eserleriyle karşılaşmak mümkün olabilmektedir.

Bir solo çalgısı olarak kullanılabilirliğe elverişli yapıya sahip çalgıdır diyebiliriz. Gerçekten zor hareketleri içeren melodiler Klarnette rahat bir biçimde seslendirilebilmektedirler. Parlak ve aydınlık etkiye sahip sesleri üretebilme yeteneğiy vardır denilebilir. Birçok bestecinin solist olarak bu çalgıya görevler verdiğini söyleyebiliriz. Özellikle müzikteki nüansları gereğiy gibi verebilme potansiyeli bu çalgının solo olarak kullanılmasında rol oynamaktadır. Yumuşak etkiler yaratacak anlatımlarda bu çalgının çok başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Klasik Müzik orkestrasında eşlik işlevini yerine getirecek biçimde ve solistik tarzda yoğun olarak kullanılmaktadırlar.

*

* *

Klasik Müzik seslendirmesini gerçekleştiren bir büyük orkestrada çalgıların yerleşim düzenleri zaman zaman seslendirilen eserin özelliklerine göre küçük değışiklikler gösterebiliyor olsa da bir çalgı grubu genel olarak belirli bir bölge-

de bulunmaktadır. Bu yalnızca bir büyük orkestra için değil hemen tüm çalgı topluluklarında da böyledir. Örneğin çok özel bir seslendirme değilse Nefesli Çalgılar genellikle Yaylı Çalgıların arkasında yer alırlar. Bunun böyle olması bu müziğin beste özelliklerinin gerektirdiği birşeydir demek şimdilik yeterlidir.

Orkestranın yerleşim düzeninin genel kabul görmüş biçimine göre kalın sesli çalgılar hemen her zaman kendisine göre daha ince sesler çıkaran ya da kendisine göre ince sesleri daha etkili olan çalgıların arkasında ve çalanın oturuşuna göre solunda yer alırlar. Yani bir orkestra şefi karşısındaki çalgıların sağ tarafında kalanlarının kalın sesleri daha uygun biçimde çalan çalgılar olduğundan emindir.

Eğer bir Klasik Müzik orkestrasının şefi olsaydınız genellikle viyolaların arkasında sıralanan arka plandaki çalgıların Nefesli Çalgılar, onların sağ tarafındakilerin de kalın Nefesli Çalgılar olduğunu bilirdiniz. Yine eğer Nefesli Çalgılar aynı sırada değil de birkaç sıra oluşturacak biçimde yerleşmişlerse genellikle ikinci sıranın sağ başında yer alan yaklaşık dört çalgının *Fagotlar* ol-



Resim-12 : Bir Senfoni Orkestrasındaki Tahta Gövdeli Üflemeli Çalgılardan bir grup ve Fagot'un görünüşü

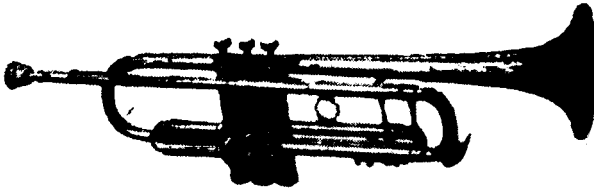
ma olasılığı yüksek olurdu. Bunlar 3 tane *Fagot*, 1 tane *Kontrfagottur*. Aralarında çıkardıkları seslerin daha kalın olma farkından başka pek büyük ayrılık olmayan bu çalgılardan söz ederken akla ilk önce kalın nitelikli sesleri rahat ve güzel çıkarmaları gelmektedir. (Resim-12)

Fagot, bir Klasik Müzik eserinde bestecinin Nefesli Çalgı etkisiyle çıkmasını istediği kalın/çok kalın sesleri gereği gibi seslendirme özelliğine sahip bir çalgıdır. Tahta Gövdeli Nefesli Çalgılar arasında yer almaktadırlar. Bu çalgıdan çoğu kez söylemiş olduğumuz gibi kalın seslerin çoğunlukta olduğu ama ağır yürüyüşlü melodileri çalması beklenir ve çoğunlukla da böyledir. Uzun uzun seslerden kurulu melodiler bir Fagotla çok etkili bir biçimde rahatlıkla seslendirilebilmektedir.

Fagot, uzunluğu bir hayli fazla (yaklaşık 1 metre 35 cm). Çapı geniş büyük bir çalgıdır. Bu çalgı için olumsuz bir vurguyla düşünmeden ağır, hantal karakterli müzikler seslendiren çalgıdır. Örneğin bu çalgı ile ölüm, yitış, dramatik içerikli duygular son derece etkili bir biçimde seslendirilebilmektedir. Müzikte oldukça fazla diyebileceğimiz oranda karşılaşılan bu türden anlatımlar için Fagot ideal bir çalgı olmaktadır. Eserlerin seslendirilmesinde çoğu zaman solo (zaman zaman önplanda duyulan melodiler seslendirme) özelliği gösterecek görev alırsa da eşlik yapma işleviyle kullanılmaları daha çok tercih edilmektedir. Solo çalışmalarında ve eşlik etmede bestecinin yazacakları ve seslendirmecinin yetkinliği oranında son derece başarılı ve etkili bir çalgı türü olduğu söylenebilir. Çalgının bu yanıyla ilgili bilgilendiriciliği açısından bir Klasik Müzik bestecisi olan M. P. Mussorgsky'nin üretmiş olduğu "Bir Resim Sergisinden Tablolar" adlı eserde yer alan birçok kesit örnek olarak gösterilebilir. Sözü edilen bu eserde bir Fagotun anlatım gücü ve yetkinliği oldukça çarpıcı bir biçimde görülebilmektedir.

Çeşitli türden malzemelerle yapılabilen nefesli çalgıların değişik maden alaşımlarıyla örneğin; bakır, gümüş, pirinç vb ile oluşturulanları **Maden Gövdeli Nefesli Çalgılar** olarak adlandırılmaktadır. Bu çalgılar, Batı Klasik Müziği orkestralarında ve diğer çalgı topluluklarında çoğu kez Trompet, Trombonlar, Korno ve Tuba olmak üzere dört önemli çeşidiyle yer alırlar. Bu çalgılar arasında ses genişlikleri, tınlama değişiklikleri, tipolojik ayrılıkları vb farklılıklar olduğu söylenebilir. Her birinin kendine özgü özellik içerdiği bilinmektedir. Bu özellikler yüzünden her bir çalgı değişik işlevlere sahip olacak biçimde kullanılmaktadır diyebiliyoruz. Örneğin metalik içerikli, parlak ama ince seslerle bir anlatıma erişilmek durumunda bu gruptaki tüm çalgılara değil de içlerinden bir tanesine (Trompete) daha çok görev yüklemek bir besteci açısından en akılcı ve işini kolaylaştırıcı bir seçim olmaktadır.

Maden Gövdeli Nefesli Çalgılar arasında çalınırken tutuluşu ve nasıl bir tipolojiye sahip olduğu en fazla bilineni **Trompet** olmaktadır. Bu çalgı gerçekten yaygın bir biçimde tanınıp görülmektedir. (Resim-13) Çoğunlukla sarı renkte, dudaklara dayanan kısmı dar ve uzun, en alt bölümü geniş çaplı ve kıvrımlı bir yapıya sahip Trompetin aralarında küçük farklılıkları olan değişik türleriyle karşılaşılabilir.



Resim-13 : Trompet

Trompet, kendisinden çıkan seslerin üfleme-yi yapma biçimiyle ve özellikle gövdesinin üzerinde yer alan üç pistonun değişik oranlarda basılıp kaldırılması yoluyla incelti-lip kalınlaştırılabildiği bir çalgıdır. Diğer Nefesli Çalgılarda gerektiği gibi, çalan kişinin dudakları son derece düzgün ve dişleri biçimli olmak zorundadır. Ağız kısmına (dudakların yapıştı-rıldığı bölüme) özel bir biçimde üfleme gerektirmektedir. Kendisinden herhangi bir sesin çıkarılması oldukça uzun ça-lışmaları ve özeni zorunlu kılmaktadır. İyi bir üflemenin ger-çekleşmemesi durumunda sesin çıkarılması, özellikle iyi bir sesin çıkarılması mümkün değildir.

Trompetin baş bölümünden üflen-en hava kıvrımlı olan boruyu dolaşması sırasında çalanın parmakları aracılığıyla pistonların basılıp kaldırılması yüzünden hacim ve hız de-ğişirmektedir. Hacmi ve hızı değişen hava böylece belirli bir incelik/kalınlık kazanarak *kalak* olarak adlandırılan son bölümden gür bir biçimde dışarıya çıkar. Bu şekilde çıkan sesler, havanın çalgının sahip olduğu madeni alaşıma çarp-masıyla oluşturduğu metalik bir karakterle işitilmektedir. Sözü edilen metalik karakterli sesler aracılığıyla erkeksi, di-namik türden bir etkinin aktarılması bu çalgı ile oldukça rahat eldeedilebilmektedir.

Müzikteki çok ince sesler Trompette çıkarılması çok güç olan seslerdendir diye bilmekte yarar vardır. Bu yüzden çok usta bir Trompet çalıcısı çalmadaki ustalığını kanıtlamak için çıkarılması güç olan bu sesleri doğru ve bozuk olmayacak bi-çimde üretmek ister. Bu gerçekten öylesine güçtür ki bazı us-ta Trompet çalıcılarının geçmişte çıkarabildikleri saptanan bazı sesler bugün henüz hiçbir çalgıcı tarafından çıkarılamamaktadır. Bu çalgıdan çıkarılabilen bazı seslerin bir kadehi kı-rabilecek incelikte (tizlikte) oldukları bir gerçektir. Ne var ki her bir çalgının müziğin aktarılma aracı olduğu düşünül-düğünde sözünü ettiğimiz bu çalgıdan çok ince sesler çıkara-

bilme yeterliliği son derece teknik bir ustalık, belki bir canbazlık olarak görülmelidir. Bir çalgıyı çalmadaki gerçek ustalığın (virtüözlük düzeyinin) o çalgının yapısına uygun seslerle müziksel bir anlatımı en mükemmel biçimde gerçekleştirebilmekle ilgili olduğu unutulmamalıdır.

Trompet için insan sesine çok yakın olmasından söz edilmektedir. Böyle bir tanımın abartılı olduğunu unutmadan belirli bir gerçeklik taşıdığını da belirtebiliriz. Trompetten çıkan seslerin büyük bir bölümü gerçekten bir insan gırtlığından çıkartılabilen birçok acılı haykırıyla benzerlik gösterir. Zaten bu çalgının bu özelliği yüzünden son derece acı içerikli müziksel anlatımların çok ideal biçimde, bir besteye aktarılabilmesinin mümkün olabildiğini söyleyebiliriz. Özellikle kuvvetli (gür) sesler çıkarması bu çalgının o tür bir anlatımda tercih edilen bir çalgı olduğu ve Klasik Müzikte gerek solo çalması için gerekse eşlik üstlenmesi için yoğun bir biçimde kullanıldığı bilinmektedir.

Trompetin yer aldığı orkestral eserlerde çoğu kez eşlik konumundayken sesinin kuvveti diğer çalgıları örtüp onların etkisini kırmaması diye bu çalgının sesini azaltan ve yumuşatan bir susturucu (sürdin) kullanılmaktadır. Susturucular bu çalgıyı çalan kişinin sesi inceltme/kalınlaştırma işlemini yapmadığı sol elinin aracılığıyla çalgının sesinin büyüyerek çıktığı alt bölümde (kalak üzerinde) kullanılır. Bu bölümü zaman zaman yalnızca elle kapatıp açmak ya da sürdin'i sözü edilen bölümü kapatacak biçimde takmakla hem bu çalgıdan çıkan sesleri yumuşatmak hem de azaltmak (zayıflatmak) mümkün olabilmektedir.

Çok ince ve çok kalın olmayan orta incelik/kalınlık özelliği gösteren seslerle oluşturulmuş melodileri Trompet aracılığıyla yüksek düzeyde bir anlatımla aktarmak Batı Klasik Müziği bestecilerinin bol kullandığı ve tercih ettiği bir yol olmaktadır.

Bu algılar (Trompetler) Maden Gövdeli Nefesli algıların bir Batı Klasik Müzik Orkestrasındaki yerlerinin Őefe göre en solundadırlar. Bu da Trompetin diğerk Maden Gvdelilere göre daha çabuk hareketi gerektiren ve daha ince sesleri çıkarabildiğini anlatmaktadır.

*
* *

Bestecilerin nasıl bir kişiliğesahip olduğu ya da bestecilerde hangi tür bireysel özelliklerin açık bir biçimde görülebildiğini içeren bilgilere erişebilmek için yapılmış çok sayıda araştırma, yazılmış birçok kitap, makale vb ile karşılaşılır. Bütün bu çalışmalarda konu edilen bestecinin hayatıyla ilgili bilgilerin o bestecinin rettiğimziğidaha anlamlı dinleyebilmek için ne kadar etkili oldukları tartışılmalıdır diye iddia etmek mümkündür. Özellikle Klasik Müzik eserlerine büyük ölçüde konuya bağımlı kalarak yaklaşılmasının çok yaygınlaştığı düşünülürse böyle bir anlayışın dikkatli bir biçimde sorgulanması gerektiğini söylemek pratik öneme sahip bir iddia olarak ele alınmalıdır. Bir müzik eseri yalnızca konusundan ibaret midir? Bestecinin yaşam biçimiyle ürettikleri arasındaki ilişki doğrudan bir ilişki olarak dşnlebilir mi? Bir Klasik Müzik eseri büyük ölçüde neleri taşımaktadır ve ayrıca konunun ağırlığı bur tür eserlerde ne kadar yer işgal etmektedir? Bütün bu ve benzeri soruları çoğaltarak uzayıp gidecek tartışmalara sürüklenmek sözkonusu olabilir. Böyle bir ieriğesahip tartışmalara girilmezden önce hiç unutulmaması gereken bir konuya da açıklık getirilmesi gerekmektedir; bestecilerin hayatlarıyla ilgili bilgilerin yer aldığı yazılı çalışmalarda bir bestecinin yaşamının hangi boyutuna daha çok önem verilmektedir? Böyle bir soru elbette bir çırpıda açıklık kazanabilecek zelliğesahip değıl. Birçok ki-

şı, grup vb tarafından yapılmış birçok araştırma olması gerçeği bu soruya toptan bir yanıt verilmesine olanak vermemektedir. Her çalışmanın, her araştırmanın ilgi odağı değişebilmektedir. Bu da her çalışmanın, araştırmanın farklı farklı vurgulamalar yapabileceği gerçeğini getirmektedir. Üstelik yine değişiklik gösteren ilgi odağı varlığı araştırmaların yöntem farklılıklarını da getirmektedir. Durum bu olunca böyle bir içeriği taşıyan tartışmalarda hemen herşeyi bir keredede netleştirmek son derece güçtür.

Bütün bunlar neden söylenmektedir?

Özellikle ülkemizde Batı.Klasik Müziği ile ilgili bilgilendirici yazılı çalışmaların üzerinde son derece az durdukları ama haberdar olunmasının dinlemeyi destekleyici olması açısından gerekli olduğu bir eksiklik dikkat çekmektedir. Böyle bir eksiklik farkına varılmadığı sürece bu müzik ile ilgili yanlış bilgilennmelerin olması kaçınılmazdır. Eksiklik şudur; bestecilerin hayatlarında o bestecinin müziğini doğrudan etkileyen gerçek ögeler. Bu eksikliği daha da ayırıştırır ve yeniden formüle edersek şöyle söylemek de mümkündür: Bestecilerin "eserlerinde ifade ettiği duygular" olarak söylenenler ile o bestecinin kişilik özellikleri arasındaki ilişkinin gerçek boyutları.

Yukarıda ifade edilen "eksiklik" belki de en fazla Klasik Müziğin en bilinen bestecisi, Beethoven için yazılanlarda ve onun müziği için söylenenlerde karşımıza çıkıyor. Özellikle Batı Klasik Müziğinin Maden Gövdeli Nefesli Çalgılarından Trombonlara geçerken duraklayarak az önce sözünü ettiğimiz konuya değinmenedenimiz de burada yatmaktadır.

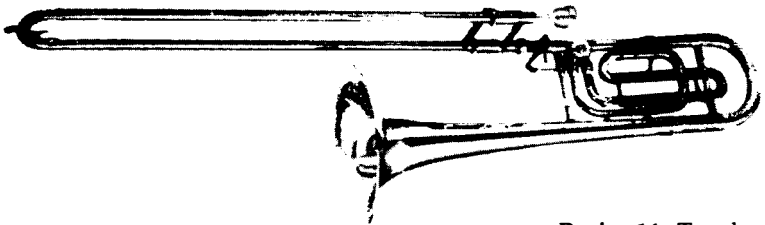
Trombonlar, Beethoven'ın hayatı, müziği ve bestecilerin hayatları için söylenenlerde eksik bırakılmış bilgiler (vurgular) arasında nasıl bir ilişki olabilir?

Trombon, son derece güçlü sesler çıkarabilme özelliğine sahip iki çeşitten oluşan oldukça büyük bir çalgıdır. (Resim -

14) Pistonlu ve Sürgüli olmak üzere birbirlerinden ayrılırlar. Batı Klasik Müziğinde özellikle orkestralarda sürgüli olan çeşidinin diğerine göre daha çok kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca bir Trombondan çıkan seslerin incelik/kalınlık farklılıkları yüzünden tenor ve bas yani orta incelikte sesleri çıkaranlar ve kalın sesleri çıkaranlar diye iki ayrı gruba sahiptirler. Bir orkestrada çoğunlukla Trompet çalanların solunda yer alırlar.

Üflenilen havanın boruda dolaşması sırasında borunun boyunun değiştirilmesi yöntemiyle incelik/kalınlık oluşturulmaktadır. Seslerin inceltip kalınlaştırılması için çalanın yaptığı işlem son derece dikkat gerektirmektedir. Birçok çalgıda her sesin, çalan kişi tarafından bilinen ya da görülebilen çıkarılabileceği bir yer varken bu çalgılardan herhangi bir sesin nereden çıkarılacağı büyük ölçüde seslendirenin kulağı ile bulunmaktadır. Bu da bu çalgıyı çalan kişide üst düzeyde müziksel işitme yeterliliği olmasını gerektiriyor.

Bir eserde son derece görkemli ve yüksek gürlüğe sahip seslerle bir anlatıma erişilmek istenildiğinde Trombonlar buna olanak verebilme özelliği gösterebilmektedirler. Uzaklara, şiddetle ve baskın bir biçimde bir çalış düşünüldüğünde akla hemen geliveren bir çalgı olarak Trombondan söz etmek



Resim-14 : Trombon

mümkün olmaktadır. Ancak bu çalgı ile ilgili unutulmaması gereken en önemli özellik, seslerin çabuk yer değiştirmeleri yani hızlı geçişlerin olduğu melodilerde çok başarılı olamadıklarıdır. Ağır, uzun, kıvraklık istenmeyen çalışmalar için etkili bir çalgıdır.

Trombonun ses özelliği ile ilgili söylenmiş olanlara bakıldığı zaman gürlüğü yeri diğerlerinden bir hayli farklıdır diyebiliriz. Yani bu çalgı gür (yüksek) sesler için ideal bir çalgıdır.

Kulaklarında işitme problemi bulunan insanlar doğaldır ki düşük volüme (zayıf sese) karşı daha az tepkilerdirler. Eğer az işitme rahatsızlığını yaşayan kişi bir müzik eseri dinliyor sa bu kişinin o müzikten etkilenebilmesi onu işitebilme oranıyla doğrudan ilintili olmaktadır. Yine doğaldır ki bu kişi dinleyebilmek için yüksek seslerin çoğunlukta olduğu müzik çalışmalarını daha çok tercih edecektir. Kulaklarındaki rahatsızlığı ileri boyutlara erişmiş bir kişi için bunu daha rahat söyleyebileceğimiz açıktır. Belki tek başına Trombonun çaldığı bir müzik böyle bir insan için aranan bir müziktir diyebiliriz.

Şimdi bir başka kişiyi, örneğin bir sağır besteciye düşünelim. Bu ikinci örnek kişinin yalnızca sağır olmadığını üstelik (belki de giderek sağırlaşmasından kaynaklanan) son derece sinirli ve başkaldırıcı olduğunu da düşündüğümüzde o kişinin üreteceği müzik için müziğini dinlememiş olsak bile belirgin birşeyler söylenemez mi?

Ludwig van Beethoven bir sağır, sinirli ve başkaldırıcı besteci olarak anılmaktadır. Beethoven'ın hayatını anlatan tüm yazılı çalışmalar onun sağırılığından söz etmektedirler. Ancak çoğu zaman bu bestecinin müziği aktarılırken onun sağırılığı ile besteciliği arasındaki ilişki dramatik bir senaryoyu çağrıştıran üslup tercih edilmektedir. Besteci sağırlaşmıştır bu yüzden kederlidir. Özet olarak verilen budur. Ancak böyle

bir içerikle donanmış anlatımların onun besteciliğine açıklık getirebilecek öze sahip olduğunu söyleyemiyoruz. Çünkü, çok kaba boyutuyla düşünülmüş olsa bile Batı Klasik Müziğinin en kederli bestecisi olmadığı vurgulanmak zorundadır. Gerçekten Beethoven Klasik Müziğin ne en kederli bestecisi ne de en üzgün anlatımlı bestecisidir. Tersine, bu besteci için belki de en cesaret dolu anlatıma sahip bir besteci denebilir. Tabii ki böyle bir saptamayı ancak onun sağırlığı ile kederliliği arasında ilişki kuran mantığın perspektifiyle yapabiliyoruz.

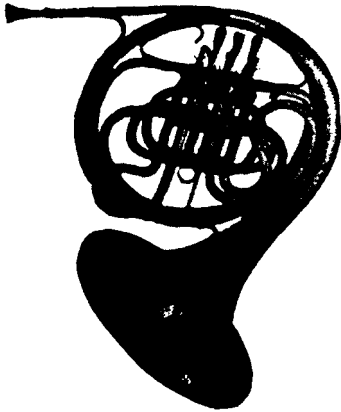
L.V.Beethoven'ın müziği ile hayatı arasındaki bağı kökleri çok daha doğru yerlerde ve doğru perspektifle aranmak zorundadır. Örneğin bu bestecinin tüm çalışmalarının analizi yapıldığında ortaya çıkan sonucun kederli bir hayatla pek ilgisi olmayacağı kesindir. Dinlemiş olanlar ya da bilenler onun Beşinci Senfonisi ile Dokuzuncu Senfonisinin özellikle son bölümündeki koral kesiti karşılaştırdıklarında ikisi arasındaki anlatım karşıtlığını rahatlıkla farkedebileceklerdir. Beşinci Senfoninin bütününe bir edilgen, romantik ve acılı üslubun hakim olduğu kesindir. Ancak bir başka gerçek daha vardır: Batı Klasik Müziğinin en etkin ve görkemli anlatıma sahip eserlerinin arasında özellikle son bölümüyle Dokuzuncu Senfoni kesin olarak katılmaktadır. Oradaki anlatımın umut doluluğu ile Beethoven'ın sağırlığı yüzünden girdiği duygusallık saptaması arasında bir çelişki yatmaktadır.*

Şimdi Beethoven, Trombon ve diğer söylediklerimiz arasındaki ilişkiye geldiğimizde iletilecek küçük bir bilgi birçok şeyi açıklar özellik göstermektedir. Trombon, Batı Klasik

(*) Bunlar, ayrıntısına girilmeden ana hatlarıyla bakıldığında söylenebilen bulgular olarak düşünülmek durumundadır. Eğer ayrıntısına girerek ve daha bilimsel bir perspektifle araştırılırsa sonucun söylemiş olduklarımızı kanıtlar türden olabileceğini bildirmekle yetiniyoruz.

Müziği Orkestrasına ilk kez (sağır) Beethoven'ın Beşinci Senfonisinde kullanılarak girmiştir.*

*
* *
*



Resim-15 : Korno

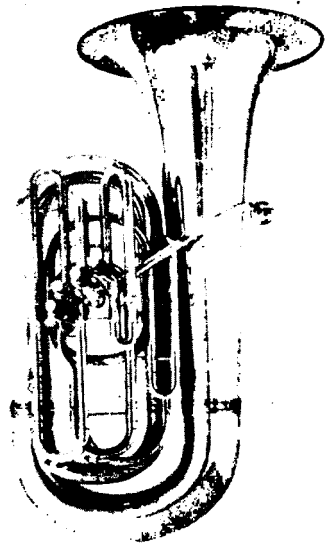
Korno ve Tuba Batı Klasik Müziğinde bestecilerin gerek eşlik göreviyle gerekse solo görevleriyle tercih ederek kullandıkları Maden Gövdeli Nefesli Çalgıların son ikisidir. İkisi arasında Kornonun ağırlıklı olarak kullandığı sesler Tubaya göre daha incedir. Bu yüzden Kornoyu bir solo çalgısı olarak da işitmek mümkündür. (Resim-15) Çok fazla kıvrımlı borulardan oluşan bir yapıya sahip olan Korno kendisinden çıkan seslerin çalıcı tarafından pistonlara basılarak üretilebildiği bir çalgı olup kalak, yani çalgı içindeki havanın en son çıktığı bölüm yine çalgıcının eliyle kapatılıp açılarak ses rengi, karakteri değiştirilebilmektedir. Gerçek-

te pek sert etkiler uyandıran sesler çıkmamasına, aksine oldukça yumuşak nitelikli etkili seslere sahip olmasına karşın

* Burada, Birinci Bölümün sonuç kısmında yer alan en son soruyu daha somut kılıcı açısından geliştirerek şöyle kurgulamak gerekmektedir; Trombon ve Beethoven; hangisi hangisini güzelleştiriyor?

bu çalgının diğ er algılar kadar fazla kullanıldığını s  yleyemiyoruz. Romantik içerikli anlatımlarda oldukça başarılı olan Korno da işitildiğinde bu b  l  mde Yan Fl  t   anlatırken s  z  n   ettiğimiz kırsal atmosferleri çağrıştıran sesler çıkarmaktadır. Bu çalgıdan m  zikal niteliğ i başarılı seslerin çıkarılabilmesi için iyi bir eğitim g  rm  ş olmak ve fazlaca çalışmak kaçınılmazdır.

Tuba ise Maden G  vdeli Nefesli algılar içerisinde en kalın seslere sahip b  y  k bir çalgıdır. Özellikle başarılı olarak çıkardığı seslerin çoğunluğunun kalın/çok kalın olması y  z  nden



Resim-16 : *Bir Senfoni Orkestrasındaki Maden G  vdeli   flemeli çalgılardan Bir Grup ve Bir Tuba'nın G  r  n  ş  *

bu çalgıyı solo olarak görmek hemen hemen hiç mümkün de-
ğildir diyebiliriz. Uzun sesler ve ağır akışlı almalar için ideal
algılardan birisi de Tubadır. Bu algı büyük lde orkest-
rada yer alan diğerk çalgıların aldıklarını destekleme işlevini
yerine getirmektedir. Tipik bir eşlik çalgısı olarak bilinmesi
gereken Tuba için son olarak onun bir eşlik çalgısı olması ya-
nında dolgun ve etkileyici bir sese sahip olduğunu söylebili-
riz. (Resim-16)



Klasik Müzikten szedildiğı zaman hiç tartışılmaz biçim-
de hemen konuşulan bir kavram daha çıkıyor karşımıza: *Çok Seslilik*. Gerçekten bu müzikle birlikte, aynı anda böyle bir kavramın da konuşuluyor olmasının önemli bir anlamı var mıdır? Çok Seslilik ve Klasik Müzik arasındaki bağ bu kadar sıkı ve önemli midir? Bu sorular eğer *Çok Seslilik* kavramı tam anlamıyla kavranmamış ya da öğrenilmemişse rahatlıkla cevaplanamazlar. Çok Seslilik kavramının kavranabilmesi ve öğrenilmesi de müzikle, özellikle Klasik Müzikle ilgili temel bazı bilgilerden haberdar olunması ile doğrudan ilişkilidir. Ayrıca bu kavramı oluşturan iki terim yani "çok" ve "ses" biraraya geldiklerinde oluşturdukları yeni kavramı yeterli düzeyde açıklayamamakta üstelik çoğuk kez görüldüğü gibi bu iki terim de yanlış algılanabilmektedir. Bu yüzden eksik bir bilgi ile bu kavramın anlamının anlaşılabilmesi kesinlikle mümkün değildir.

Müzikte Çok Seslilik kavramı gerçekten son derece önemli bir yere sahiptir. Müzik yoluyla hayata geçen "*estetik alış-veriş*", müziğın bu boyutu ile (çok seslilik ya da tek seslilik boyutu ile) çok büyük değışiklikleri içerebilmektedir. Birçok Sesli Müziğın estetik düzeyi ile Çok Sesli bir öze sahip olma-

yan müziğin estetik düzeyi büyük farklılıklar taşımaktadır. Bu farklılıkların, hangisine ne tür bir değer yüklediğini ise biz ancak *Çok Seslilik* kavramının tam kavranmasıyla anlaşılabilceğini söylemek durumundayız. Bu anlayışla bu yazılı çalışmamıza Çok Sesliliğin kavranabilmesine hizmet etme işlevi de yüklediğimizi söyleyebiliriz. Çalışmamızın başından buraya kadar olan bölümlerinde sözüedilmiş olan birçok bilgi gerçekte Klasik Müzik ile ilgili haberdar olunması mutlak gerekli temel bilgilerin bir kısmını oluşturmaktadır. Bu geldiğimiz kısımda ise bundan sonra aktarılacak bilgilerin çoğunun Müzikteki Çok Sesliliğin daha somut algılanabilmesine olanak verme özelliği taşıması yüzünden Çok Sesliliğe küçük de olsa bir giriş yapma zorunluluğu açığa çıkmıştır. Bu yüzden Klasik Müzikte kullanılan çalgılardan en önemlilerinin aralarında bulunduğu **Yaylı Çalgılardan** sözetmeden önce Çok Sesliliğin nasıl bir özellik içerdiği üzerinde kısaca duracağız.

Müzikte Çok Sesliliğin kavranabilmesine yukarıda da değindiğimiz soru yardımcı olma özelliğine sahip olduğundan böyle bir soruyla giriş yapabiliriz. Soru şu; Çok Seslilikten ne anlaşılmalıdır? Böyle bir sorunun cevabına ise bir başka soru oluşturarak devam etmek bir hayli yararlı olacaktır; Çok Seslilikten ne *anlaşılmamalıdır*? Çok Sesliliğe bu iki içiçe geçmiş soru ile bir giriş yaparsak birçok kavram ve terim açıklık kazanacaktır.

Özellikle Birinci Bölümde değindiğimiz konuların aktarılması sarısında çoğunlukla *Melodi* kavramı birçok dinleyici tarafından çok daha rahat anlaşılabilmiş olması yüzünden sık sık tekrarlanarak örneklerde bu kavrama fazlaca ağırlık verilmişti. Oysa özellikle Batı Klasik Müziğine bakıldığında Melodiden ayrıca *Melodilerden*, daha doğrusu aynı anda işitilen birçok melodiden söz etmek gerekmektedir. Klasik Müzikte Melodi önemli bir ağırlık taşıyor olmasına karşın taşıdığı

bu ağırlığın onların (Melodilerin) biraraya gelebilmeleri yüzünden olduğu unutulmamalıdır. Melodilerin biraraya gelmeleri ne demektir?

Bir resim çalışmasının temel olarak, akla ilk geliveren kavramının "Renk" olduğu tartışmasız ortadadır. Gerçekte bir resim yalnızca renklerden kurulu olmasa da Renk kavramının bu sanattaki yeri önemlidir. Rengin var olmadığı resim çalışmasını akla getirmek hayli güç olmaktadır. Renk ise ancak "görmek"le doğrudan ilişkili bir özelliğe sahiptir. Bakmanın bulunmadığı yerde rengin algılanabilmesi, görülebilmesi mümkün olamamaktadır. Gerçekte bakana karşın, ondan bağımsız olarak rengin varolabileceğini söylemek zorunda olsak bile bakan kişiye göre bir renk onun tarafından görüldüğü zaman bir anlam içermektedir. Tıpkı bir işitenin olmamasına karşın bir yerde müziğin olabileceğini söylemek zorunda olmamız gibi birşeydir bu. İşitene göre müziğin varolması ise ancak onun sesleri algılamasıyla, daha doğrusu en azından o kişinin ilk olarak sesleri algılayabilmesiyle mümkün olabilmektedir. Müzikteki ses ile resimdeki renk arasındaki bağ bu şekilde anlaşılırsa Çok Sesli Müziği biraz daha kolay kavrayabiliriz.

"Çok Ses", hiçbir zaman aynı frekansa, yani aynı incelik/çalınlığa sahip fazla sayıda "aynı ses" olarak düşünülmemelidir. Nasıl ki bir resimde yalnızca bir renkten (aynı renkten) ibaret boyanmış bir yüzey tek renkli tanımına sahip olmak zorunda kalıyorsa, müzikte de birçok aynı sesin yanyana getirilmesinden kurulu bir melodi "tek sesli" olarak tanımlanmak zorundadır. Örneğin Klarnetin, Fagotun, Trombonun ve Flütün çıkardığı "mi" sesi aynı sestir. Bu çalgılar böyle aynı sesleri çıkararak bir melodi çalabilirler. Çalınan melodide sesler değişik sürelerle sahip olarak yanyana getirilmiş olabilirler. Örneğin, mi, fa, mi, re, mi, si, si, seslerinin her biri değişik süreye sahip biçimde yanyana (peşisıra) getirilerek bir melodi ku-

rulmuş olabilir. Her bir sesin çıkarıldıkları sırada aynı anda birçok başka çalgıdan işitilmesi bu melodiyi "çok sesli" yapmaya yetmemektedir. Belki birkaç başka çalgı çalıyor diye ses sayısı arttığı için bir "çok"luktan söz etmek mümkündür ancak bu çokluk aynı seslerin çokluğu olarak düşünülme durumundadır. Yukarıda sözü edilen çalgıların aynı anda çaldığı "mi" sesi, yine aynı anda çaldığı "fa" sesi vb yanyana getirilerek oluşan melodi ses kaynaklarının (çalgıların) çokluğuna karşın tek sesli bir melodi olmaktadır. Bir çalgının çaldığı bir melodi ile o melodinin aynı anda birçok çalgı tarafından çalınması aynı şeydir. Ne var ki bir melodinin bir çalgı tarafından çalınması ile birçok çalgı tarafından aynı anda çalınmasının melodinin etkisini değiştirmeyeceğini kimse söyleyemez. Bütünü sarıya boyalı bir yüzeyin değişik kesitlerinin değişik "sarı tonları" taşımasının verdiği etki ile o yüzeyi sarının "bir tek tonu" ile boyamak aynı şeyler midir?

Müzikte tüm çalgıları her biri diğerinden farklı tonları taşıyan (farklı renkleri değil, aynı renklerin farklı tonlarını) renkler üreten kaynaklar olarak düşünmek gerekmektedir.* Her biri diğerinden *farklı özelliklere* sahip aynı sesleri çıkarma nitelikleri olmasaydı insan oğlunun bu kadar çok sayıda çalgıyı üretmesi de gerekmezdi. Gerçekten de çalgıların her birinin değişik etkiler oluşturma nitelikleri vardır. Bu yüzden değişik çalgılarla üretilen bir müziğin hangi çalgılardan işitildiğinin önemi azımsanamayacak kadar fazladır. Ancak değişik çalgıların aynı anda aynı müziği (melodileri) çalmasının yarattığı etki ile aynı çalgıların aynı anda farklı melodileri çalarken oluşan bir "bütün müziğin" yarattığı etki oldukça değişiktir. "Çok Seslilik" ile "Tek seslilik" arasındaki ayrım

* Çalgıların farklı tonlara sahip sesler çıkarma özelliklerinin daha iyi anlaşılabilmesi için yazımızın bu kesitinde bu kitabın Birinci Bölümüne dönerek "Sesin Selenleri" için yazılmış olanlara bir kez daha bakmakta yarar vardır.

bu noktada açığa çıkmaktadır.

Şöyle düşünölmelidir; içinde aynı şekillerin yer aldığı ve şekillerin yüzeye aynı türden yerleştirildiğı birçok resim düşünelim. Bu resimlerin ortak yanı şekillerin aynılığı ile bu şekillerin birbirlerine göre oranlarının, uzaklıklarının, açılarının aynı olmasıdır diye kabul edelim. Bu resimlerin bir tanesi yalnızca sarı rengine (karışimsız bir sarıya), diğerinin sarının değişik tonlarının resmin değişik kesitlerine (örneğin farklı şekiller üzerinde) dağıldığı ama yine bütün olarak bakıldığında sarı renge, üçüncüsünün ise içinde değişik tonlarda ya da saf bir biçimde birçok renklerin de yer aldığı (bu arada belki sarının da karışım ya da saf halde bulunduğı) renklere sahip olduğu düşünölebilir. Bu üç resme bakan birçok kişi her bir resim için farklı farklı güzellik/çirkinlik tanımını yapabilirse de tüm resimlere bakanların ortak olarak söylemek zorunda olduğu birşey vardır; ilk iki resim tek (sarı) renkli üçüncü resim ise çok (farklı) renkli olarak yapılmıştır. Birinci resmi bir tek çalgı ile çalınan ve tek tek farklı seslerin yanyana getirilmesiyle oluşturulmuş bir melodinin seslendirilmesi olarak düşünmek gerekmektedir. İkinci resmi, birçok çalgı tarafından çalınan yine aynı melodinin seslendirilmesi olarak üçüncüsünü ise farklı farklı çalgılarla çalınan ancak aynı anda bir grup çalgının ya da her bir tek çalgının değişik melodileri seslendirmesi olarak görebiliriz. İlk ikisi tek (aynı) sesli/renkli, diğeri çok (farklı) sesli/renkli bir çalışmadır. Çok ve Tek sesli müzikler arasındaki ayrım bu kadar belirgin ve değişik etkiler yaratma özelliğine sahiptir.

Çok Sesli bir müzik aynı anda çalan birçok çalgının farklı farklı melodiler seslendirmelerine karşın aynı bütünü (eserin) oluşturulması olarak ele alınması gerekmektedir. Bu müzikte birçok eleman (çalgı) bir yapıyı (eseri) ortaya çıkarmak için değişik melodileri seslendirerek o yapının (eserin) bir parçasını üretirler. Bu açıdan bakıldığında birçok Sesli Müzi-

ğın ortak üretimle paralelliği belirgin biçimde vurgulanabilir. Çok Sesli Müzikte bir bina örülür. Bu binanın ortaya çıkmasında emeği olanların her biri yetenekleri, potansiyelleri, özel nitelikleri ölçüsünde çalışmaktadırlar. Birileri (ya da biri) beton dökerken diğeri/diğerleri harç karmaktadır. Bina önceden (besteci tarafından) projelendirilmiştir. Çalışanların birlikteliğini sağlayanlar (orkestra şefleri) ise yapının projeye en uygun haliyle ortaya çıkmasına çalışmaktadırlar. Üretimi seyredenler (dinleyiciler) yapı ortaya çıktığında çalışmadaki uyumun ve sonucun güzelliği karşısında biraz şaşkın, biraz takdir edici, biraz haz duyucu biraz da düşünerek değerlendirilmelerde bulunmaktadır. Çok Sesli Müziği bu kitaptaki verilen bilgiler ölçüsünde ana hatlarıyla ancak böyle somutlaştırabiliriz.

Kitabımızın bu bölümü bir yapı oluşturulmasında çalışanların ellerinde kullandıkları araçlar ile ilgili olmaktadır. Şimdi böyle bir (çok sesli) yapının oluşturulmasında "ağırlığı belki de en fazla olandır" diyebileceğimiz araçlar grubuna geçebiliriz.



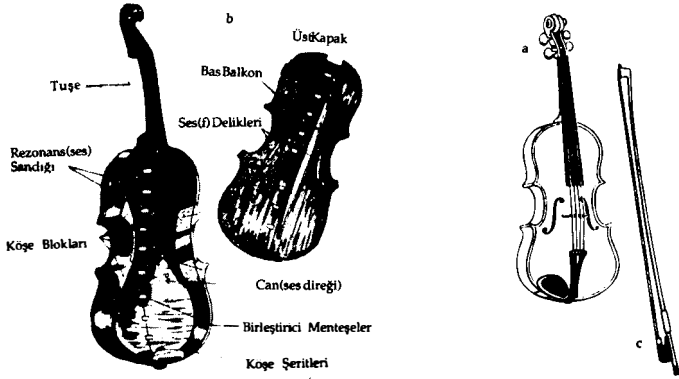
Bir Batı Klasik Müziğinde özellikle orkestra için yazılmış eserlerin seslendirilmesi sırasında eğer o eser büyük orkestra (Senfoni Orkestrası) tarafından çalınıyorsa gerek sayısal olarak gerek çaba yoğunluğu açısından ağırlığın en fazlası **Yaylı Çalgılar** tarafından taşınmaktadır. Bu çalgıları çıkardıkları seslerin en ince ve kalınları farklılıkları yüzünden ve boyut (hacim) ayrımlarına bakarak dört gruba ayırabiliriz; *Kemanlar*, *Viyolalar*, *Viyolonseller* (Çellolar) ve *Kontrabaslar*. Tüm bu gruptaki çalgıların tellerine bir yayın sürtülmesi yoluyla sesin üretilmesi yüzünden bu ad, Yaylı Çalgılar adı verilmekte-

dir.* Bu çalgılarda yayın üzerine gerilmiş olan kıllar tellere srtlr ve sürtünme sonucu kesin çıktığı tel/teller sol elin parmaklarıyla değişik oranlarda bölünerek sesler inceltirilip kalınlaştırılır.

Keman, yaylı algılar grubunu oluşturan çalgıların içerisinde en çok bilineni, tanınanı ve en yaygın kullanılanıdır diyebiliriz. (Resim-17) Gerçekten birçok ulusal nitelikli müzik dahil hemen her tür müzikte ve Batı Klasik Müziğinde Kemanın çok fazla yer aldığı görülmektedir. Klasik Müzik bestecileri bu çalgıyı oldukça yoğun ve yaygın biçimde ele alarak onun gerek solist olarak gerekse eşlik işlevine sahip olarak görev yerine getirmesini tercih etmektedirler. Bunun sebeplerine geçmezden önce bu çalgının ve diğer Yaylı algıların tarihsel köklerine göz gezdirmenin syleyeceklerimizden ipuçlarını vermeleri yüzünden yararları olacaktır.

Özellikle Nefesli algıların ilk örneklerinin büyük ölçüde görüldüğü topraklar olan Mezopotamya ve Mısır, kültürel difizyon (yayılma) yoluyla ellerindeki kullandıkları çalgıların çoğunu gelişme göstermek üzere eski Yunan topraklarına eriştirmişlerdir. Kültürel, dolayısıyla kültür ürünleri alış-verişlerinin, etkileşimlerinin ve değişimin toplumlar/topluluklar arası gelişim sürecinin bilimsel i mantığı gereğince bu olgunun (Mezopotamya ve Mısır'dan Nefesli algıların Yunan kültürüne eriştirilmesinin) tersine bir akışı içerdiği de tartışmasız ortadadır. Nitekim Yunan kültürünün en eski ve bilinen en ünlü müzik bilimcisi Pisagor'un (Pythagoras) saptanabildiği kadarıyla Mezopotamya okullarındaki Mısırlı Rahip-öğretmenlerle çalışmış olması bir hayli öğretici bir bilgidir. Çalgıların ve müziğin Eski Yunan kültürünün yaşıandığı topraklarda büyük adımlarla gelişme gösterme-

* Yaylı çalgılarda bir ses yalnızca bu yolla değil, tellerin parmaklarla çekilip bırakılması ile de retilabildiği unutulmamalıdır.



Resim-17: a) Keman b) Kemanın Bölümleri c) Kemanın yayı

sinin akla getirdiği ilk isim Pisagor'dur. Batı Müziği kendi gelişmesinin en önemli ve anlamlı köklerini Yunan müzik teorisinin kurucularından Pisagor'un ürettiği bilgilerde bulmaktadır. Bir kültürel ürünün değişip gelişmesinin tek ve biricik nedeninin bir bilge müzik teorisyenine bağlanmasının açıklama için yetersiz kalacağı ilkesini saklı tutarsak bu bilginin müzik için ürettiği ve açığa çıkardığı birikimlerin Batı Klasik Müziği için önemini teslim etmemiz gerekmektedir. Örneğin müzikteki seslerin birbirleriyle olan ilişkilerindeki sayısal (ölçülebilir) oranlarına ait bilgilerin yaratıcısı Pisagor'dur. Böyle bir ölçülebilirlik boyutuna erişilmiş müzik bilgisinin ise anlamı en azından şudur: Böylece bir çalgıdan arzu edilen türde sesler üretilebilmesinin mekanik yöntemi daha kolay bulunabilmektedir.

Yunan kültürünün müzik teorisyenlerinin eline Yaylı Çalgılar en fazla Hindistan ve Uzak Doğu topraklarında ya da topraklarından geçmiştir. Çünkü buraları özellikle Telli Çalgıların ve Yaylıların gelişmeye elverişli örneklerinin ilk görüldüğü yerlerdir. Örneğin Çin'de uzak geçmişte insanların konuşma eylemleri son derece yoğundur. Çünkü buralarda yine aynı zamanlarda konuşma ve dinleme temeline dayandığı tartışmasız ortada olan "Felsefe" oldukça ağırlıklıdır. İnsanların topluca bulundukları ortamlarda yapılacak konuşmalara, dinlemelere ve düşünmelere Nefesli Çalgılar diğerleri kadar fazla izin vermemektedirler. Nefesli bir çalgının konuşarak çalınması mümkün müdür? Oysa vurmaları ve telliler bu eylemler için son derece elverişlidirler. Derin içerikli bilgi/düşünce alış-verişlerinin sözü edilen bu çalgılarla (belki de bu çalgıların desteğiyle) daha rahat sürdürülmesi vurgusu pek kolaylıkla söylenemese de azımsanabilecek varsayım olarak algılanamaz. Çin'de Vurmalı Çalgılar olan Gonglar ve Telli/Yaylı Çalgılar bir hayli yaygın bir biçimde kullanılmaktaydı. Hindistan'da da öyle.

Hindistan bugünkü Kemanın ilk benzer örneğinin ortaya çıktığı topraklardır. Yakarışın, duanın, acılı duyguların, ağlayışların topluca ve tek tek yapıldığı ve yoğun bir biçimde yaşandığı bir atmosfer; Hindistan denince onun geçmiş kültürü için akla en fazla gelen bunlardır.

Bir Yaylı Çalgıyı çalarken tellere sürülen yayın hızı ve teller üzerindeki baskısını eğer yetkin ve eğitimliyseniz son derece istediğinize yakın bir dozda gerçekleştirebilirsiniz. Yayın baskısının ve sürülüş hızının sesler çıkarken onun karakterini doğrudan etkilemede çok önemli olduğu bilinmek durumundadır. Seslerin karakterinin ise özellikle Birinci Bölümde "Nüanslar" konusuna değinirken söylemiş olduğumuz gibi müziğin etki gücünü bire-bir değiştirme özelliği bulunmaktadır. Yani hangi sesi hangi karakterde (güçlü, edil-

gen, sert, yumuşak, vb) istiyorsanız o şekilde çıkarabilmenin müzikteki anlatımın başarılılığını gösteren bir boyutu bulunmaktadır. Hemen tüm çalgılarda ses için istenilen karaktere erişebilmenin yolları vardır. Ne var ki bir Yaylı Çalgının duygu aktarımının ses karakteri yolu ile gerçekleştirilmesinin en elverişlisi olduğu tartışılmaz. Örneğin bir Nefesli Çalgıda bir sesin müzikal düzeyde çıkabilmesi için o Nefesli Çalgının içini doldurması gereken en az bir hava miktarı bulunmaktadır. Bu hava miktarına eriştikten sonra ancak sesin karakteri için üfleme dozunuza değiştirebilmektesiniz. Bunun için ise diyaframınızın sürekli belirli bir gerginlikte bulunması gerekmektedir. Bu durum o çalgının ses kalitesine etki etmektedir. Ne var ki Yaylı Çalgıda müzikal bir sesin oluşturulması için gösterilmesi gereken enerji ve tutum hele belirli bir yetkinlikten sonra çok daha az gerginleştirici ve ses karakterinin istenilen düzeyde gerçekleştirilmesini pek etkilemeyecek dozdadır. Böylece gırtlığınızdan çıkana çok yakın bir ağlayış, yakarış, sevinç ve hüznün türünden sesler üretmeniz Yaylı Çalgılarla daha mümkündür. Bir melodi çalarken eğer melodinin sesler ilişkisi de elverişliyse dua edebilirsiniz, yakarabilirsiniz ve büyük ölçüde hüznü verebilirsiniz.

Yaylı Çalgıların böyle bir nitelik göstermesi ile Hindistan topraklarındaki yaşam biçimlerinin belirli bir uyumundan sözedilebilir mi? Bu soruya verilecek cevabın olumlu olabileceği düşünülürse Yaylı Çalgıların yaygın biçimde kullanıldığı yerler (başlangıçta) bu çalgıların kullanılmasına elverişli ortamlar olmaktaydılar diyebiliriz. Bu da belki Yaylı Çalgıların hangi sebeplerle ortaya çıktıklarını açıklamamaktadır ama kullanılma işlevleri hakkında belirli bilgiler içermektedir.

Bugün için bir Kemanın kullanılma işlevi yukarıda aktarmış olduğumuz boyutun çok üzerinde bir düzeye ulaşmıştır. Artık bu çalgıyı yalnızca yoğun duygu aktarımı işlevini

yerine getiren bir çalgı olarak görememekteyiz. Ne var ki bu çalgının Yaylı algılar için söylenmiş bulunan bu olanakları taşıyor olmasının Batı Klasik Müziğindeki yeri açısından önemi küçümsenemez. Batı Klasik Müziğinde Yaylı algılar, özellikle Keman, yapısal olarak, kullanılma çeşitliliğİ ve ses potansiyelinin sınırları açısından erişebileceğİ en st seviyeye "Romantik Dönem" diye tanımlanan evrede kavuşmuştur. Bu dönemin müziğine ait özellikler mlenip içerikleri doğru tanımlanırsa ortaya çıkan sonucun Keman ve diğerk Yaylı algıların kökenlerine ait bilgiler ile uyuruşuğ görülecektir.

Genel anlamıyla Romantizmin kişiliğın açılımı, ben'in sunulması ve i dünyalardaki kargaşa, çatışma vb nin eldeki araçların izin verdiğİ ölçüde üretilenlere yansıtılmasıdır" biçiminde tanımlanmaktadır. Batı kültürünün geçirmiş olduğ sözü edilen evreye ait müzikte tüm bunların yansımına Kemanın bir hayli yardımcı olduğ söylenebilir. Gerek Keman ve diğerk yaylıların seslerin duygu yüklü anlatımına elverişli yapıları gerekse bu kültür insanının geçmişten getirdiğİ özellikle Keman için taşıdıkları sempati bu çalgıyı bu müzikte oldukça büyük adımlarla geliştirmiş ve çok daha ileri düzeylere eriştirmiştir.

Keman bireysel anlatımlara yatkın bir çalgıdır. Ancak yle bir zellikğın bu çalgıda yoğın biçimde olması o çalgıyı toplu almada işlevsiz bırakmamış aksine bu çalgı başta Batı Müziğinin büyük orkestralarında olmak üzere bu müziğın tüm topluluklarında önemli görevler yüklenmiştir. Bunun en önemli nedenleri arasında bu çalgının yukarıda anlatmış olduğumuz özellikleri yanısıra bestecilerin fazlaca tercih etmeleri ve belki de en önemlisi diyebileceğimiz bu çalgının ses gücünün diğerk çalgıların birçoğuna göre daha az olması sıralanabilir. Bu boyutuyla da Keman bir büyük orkestrada en çok sayıya sahip bir çalgı olmaktadır. Genellikle bir büyük

(senfonik) orkestrada yaklaşık olarak 34 Keman, 12 Viyola, 12 Viyolonsel ve 8 tane Kontrabas bulunmaktadır. Batı Klasik Müziği eserlerinin özelliği gereği hemen her bir çalgı grubunun değişik işlevler yüklenmesi yüzünden farklı farklı yerlerde oturdukları daha önce vurgulanmıştı. Orkestranın yerleşim düzeni içerisinde Klasik Müziğin çok seslilik yapısına uygun olarak Kemanlarda kendi arasında 1. *Kemanlar* ve 2. *Kemanlar* olarak adlandırılmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadırlar. Bu ayrımın bu müziğin yapısı gereği olduğu unutmamalıdır. Bu yapı yüzündendir ki genellikle eserlerde 1. Keman olarak adlandırılan grup diğer Keman grubuna göre solistik özelliği daha fazla olan ve yine diğerine göre daha hareketli melodileri seslendiren olarak düşünölmek durumundadır.

Kemanlardan ve diğer Yaylı Çalgılardan sesin müzikal nitelikte çıkışıyla ilgili sistem aynı özellik göstermektedir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, iki nokta arasına gerilmiş teller ve tellere sürölen Yay; Keman, Viyola, Viyolonsel ve Kontrabasin çalınışları bu sistem üzerine kurulmuşlardır. Yayın üzerine gerilmiş bulunan kıllar tellere süröldüğünde onları titreşime uğratmaktadırlar. Teller titremeye başladığında üzerinden geçmiş oldukları köprüyü de titreştirirler. Çalgının üst tablası üzerinde yer alan köprünün titreşimi ise üst tabla aracılığıyla içerdeki (çalgının alt ve üst tablası arasında dikine durmakta olan) "ses" ya da diğer bir adıyla "Can" direğini etkileyerek onun da belirli bir titreşime girmesini sağlar. Ses (Can) direğinin titreşimi sırasında o zamana dek oluşmuş olan sesin gücü ve ham niteliği değişiklik göstererek artar ve olgunlaşır. Bunu sesin müzikal özellik gösterecek niteliğe bürünmesi olarak düşünmek mümkündür. Çalgının malzemelerinin özelliği yüzünden böyle bir değişimin olduğu bilinmek durumundadır. İçeride müzikalleşen ses üst tabla üzerinde yer alan "f" deliklerinden dışarıya çıkarak din-

leyicinin kulağına ulaşır. Bu değişikliklerin olduğu bölüm genellikle "Rezonans Sandığı" ya da "Müzik Kutusu" olarak adlandırılmaktadır. Gerçekten hemen tüm telli çalgılarda da yer alan bu bölüm bir kutu özelliği göstermektedir. İçi boştur ve son derece hassas ölçüler taşımaktadır.*

Yaylı Çalgıların telleri metal alaşımlı ya da çoğu zaman koyun bağırsaklarının soyulup kıvrımlaştırılmasıyla oluşturulurlar. Gövde ve Rezonans Sandığı'nın içindeki "Ses Direği" yumuşak olma özelliği gösteren ağaçlardan yapılmaktadır. "Köprü" genellikle çınar ağacından, parmakların tellerin boyunu değiştirmek için basıldıkları kısım ise çok sert olan abanoz ağacındandır.

Yaylı çalgılarda "Yay"lar (Resim-17/c) eğer ideal bir biçimde yapılmak isteniyorsa Güney Amerika'dan getirilen Pernambuca ve Yılan ağacından yapılan esnek ve sağlam olması gereken bir çubuk ve At Kuyruğu kıllarından yapılan ipliklerden oluşturulmalıdır. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi çıkan seslerin etki gücünü doğrudan ilgilendiren Yayların ideal olması gerektiğinden yola çıkılarak iyi bir Yaylı Çalgı oluşturmak için "Yay"a çok önem verilmektedir. Bu yüzden iyi çalgı yapımcıları Yayın saydığımız malzemelerden oluşması yönünde tercih kullanmaktadırlar. Yayın iplikleri Keman, Viyola ve Viyolonselde beyaz, Kontrabaslarda siyah olarak bırakılırlar. Bunun büyük ölçüde nedeni çalgıların telleri arasındaki kalınlık farklılıkları ve o tellerden çıkan seslerin incelik/kalınlık özellikleridir. Eğer bir büyütle bakılacak olursa sürüleceği teli titreşime ulaştırabilmesi için bulunması gereken çok sayıda dikenin kıllar üzerinde yer aldığı görülecektir. Bu çalgıyı çalan kişiler zaman zaman Yayın kılları üzerine "reçine" sürmek zorundadırlar. Sürdükleri bu reçine kıllar üzerindeki dikenlerin dikliklerini korumalarına ve böyle-

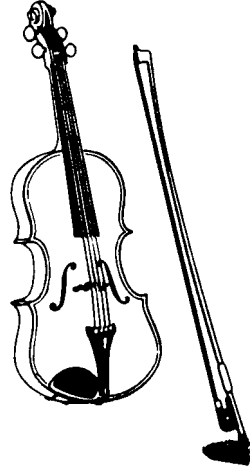
* Yaylı çalgıların bölümleri için bkz. Resim-17 / b

ce teli daha iyi ısırarak titreştirmelerine yaramaktadır. Siyah kıllar çok kalın tellerin titreştirilebilmeleri için kılların kalın (böylece dikenlerde kalın) bırakılmak zorunluluğu yüzündendir.

Yaylı Çalgıların arasında boyut olarak en küçük olanının "Keman" olduğunu söylemiştik. Keman, çalanın çenesinde tutularak çalınmaktadır. Onun bir büyüğü olan Viyola da çenede tutularak çalınır.

Keman ile Viyola arasındaki en temel farklılık onların ses kapasitelerinde bulunmaktadır. Viyola, Kemana göre daha kalın sesleri çıkarma özelliğine sahiptir. Ne var ki Kemanın çıkarabildiği birçok ince sesin ise Viyolada olmadığını görüyoruz. Çıkan seslerin uzayıp sürme özelliği açısından Viyolanın az süreli olduğunu söyleyebiliriz. Viyoladan çıkartılan sesler kısa bir süre sonra tükenme özelliği göstermektedirler. Bu yüzden solistik çalışmalar için bu çalgının çok elverişli olmadığı ve çoğu kez eşlik işleviyle kullanıldığı söylenebilir. Ancak solo çalmalarda da kısa süreli sesler çıkarıyor olsa da Viyolanın son derece duygu aktarıcı bir çalgı olduğu unutulmamalıdır. (Resim-18)

Viyolonsel, Viyolaya göre daha büyüktür. Bu yüzden çenede tutularak değil de çalanın dizleri arasında durdurularak bir sandalyede çalınmak durumu vardır. Viyolaya göre daha kalın seslere sahiptir. Viyolonsel için iki önemli özellikten söz etmek onlu tanımlamaya yetecektir; Viyolonsel, bir Viyolaya göre büyük (dolayısıyla Kemana göre çok büyük) bir çalgı olmasına karşın bir Keman gibi solistiktir, hareketli ça-



Resim-18 : Viyola



Resim-19: *Bir Seslendirici Sanatçının Elinde Viyolonsel*

lılara elverişlidir ve insan sesinin özelliğine sahip tek çalgıdır. Trompetten söz ederken bu durum için (çalgının insan sesine yakınlığı için) fazla abartılmamalıdır demek zorundaydık. Ancak Viyolonsel sesini insan sesinin "çok yakınlığı" bir abartı değil gerçektir. Bu yüzden gerek Batı Klasik Müziği bestecilerinin gerekse Klasik Müziğin tutkun dinleyicilerinin en çok aradıkları ve etkilendikleri çalgı olarak Viyolonsel ayrıcalıklı bir yeri vardır. Bir bü-

yük orkestrada Şefin hemen sağında yer almaktadırlar. Orkestral çalışmalarda solo ve eşlik işlevini yerine getirerek kullanılırlar. (Resim-19)

Bir Batı Klasik Müzik orkestrasının en büyük, yaylı çalgıların en kalın sesleri çıkarabileni için akla hemen **Kontrabas** gelmelidir. (Resim-20) Gerçekten bu büyük çalgı yaklaşık 1.82'lik boyu ile ancak ayakta ya da ayaktaymış gibi oturarak çalınabilmektedir. Tamamen bir eşlik çalgısı olduğunu söyleyebiliriz. Çok ağır ve çok kalın sesler bu çalgının rahatlıkla çıkarabildiği seslerdir. Solo çalışmalar için çok etkili olduğu söylenemese de Kontrabas eşliğinden yoksun bir büyük orkestra da düşünülemez. Şimdiye kadar çalgılar için söyle-

diklerimize dikkat edilirse Batı Klasik Müziği bestecilerinin çok kullandıkları diye vurguladıklarımız çoğunlukla solistik özellikler gösterenleriydi. Ancak Kontrabasa geldiğimizde durum tam ters düşünül-



Resim-20 : Orkestrada Bulunan Kontrabas grubundan bir kesit

mek durumundadır. Kontrabas solist bir çalgı değildir. Ne var ki bestecilerin vazgeçemeyecekleri bir çalgıdır da. Bu tamamen Batı Klasik Müziğinin "Çok Seslilik" özü yüzündendir diye düşünülmelidir. Çok Seslilikte her bir çalgının değişik işlevleri yerine getirecek biçimde kullanılması söz konusudur. Farklı işlevliliğe ise çıkarılan seslerin incelik/kalınlıkları, çalınan melodilerin hareketlilikleri ve seslerde aranılan (besteci tarafından aranılan) renk özelliklerinin yolaştığı örnek olarak sıralanabilir. Bir Çok Sesli müziğin yapılandırılabilmesi için üretilen müziğin üstüne oturduğu bir temel sesler desteğinden söz etmek gerekmektedir. Bu bir bina'nın üstüne oturduğu temel gibi düşünülmek durumundadır. Kontrabasin işte buna benzer bir işlevi bulunmaktadır. Böyle olunca Kontrabasin kendisi bir solo çalgısı olmasa da bestecilerin vazgeçemeyecekleri bir çalgı olması daha anlaşılır hale gelmektedir. Her biri değişik olan ama hepsi bir bütünün parçasını oluşturan çok sayıdaki melodininin çok sesli

müzikte tüm melodilerin özetini (belki de özünü) oluşturan temel bir melodinin üstünde çalınmaları durumu vardır. Kontrabas bu öz melodilerin çalınması işleviyle donanık çalgı olarak düşünülmelidir.*

*
* *

Batı Klasik Müziği ve Çok Sesliliği hiçbir zaman ayrı düşünüp birbirlerinden koparamıyoruz. Bu müziğin yapısı, araçları, araçlarının kullanımı ve bestelerin biçimi tamamen bir *Çok Seslilik* özü ile donanıktır. Bir çalgının çaldığı melodiler, ancak onunla birlikte çalan diğer çalgıların katkılarıyla tam anlamına kavuşabilmektedir. Gerçekte her bir çalgının çaldığı melodiler tek başlarına anlamsızdır diyemiyoruz. Ne var ki birlikteliğin ortaya çıkardığı bütünün erişmiş olduğu anlam tek tek olanlardan çok değişik ve daha *asıl anlama* yakındır diyebiliriz. Çünkü eserler kurulurlarken bir bütün düşünülerek oluşturulmaktadırlar.

Bir Batı Klasik Müziğinin yapısına en uygun çalgı hangisidir? Böyle bir soru ancak o çalgının yapısından son derece iyi haberdar olunması ile mümkündür. Daha önce söylemiş olduğumuz gibi bütün sayılmış olan çalgılar Batı Klasik Müziğinin üretilmesine elverişlilik taşımaktadırlar. Ne var ki Piyano, bu müzikte çok ayrıcalıklı bir yere sahip olmaktadır.

Organ benzeri (ama ondan farklılıkları da içeren) tuşların yer aldığı ön bölüm, bir iç gövde, bu gövdede yer alan tokmaklar ve tuşlara bastıkça hareket eden tokmakların vurduğu gerili çok sayıda tel; Piyano ses çıkarma sistemi bu parça-

(*) Okuyuculara Batı Klasik Müziği dinlemelerinde yardımcı olması açısından yukarıda aktarılmış olan bilgilerin teknik düzeyde ve ayrıntısıyla verilmesi bu aşamada yetersiz olacaktır. Bu yüzden ana hatlarına değinmekle yetiniyoruz.

lardan kurulu son derece gelişmiş bir çalgıdır. Bu çalgı *tuşlu çalgı* olarak tanımlanmaktadır. Gerçekte tokmakları yüzünden vurmali, telleri yüzünden telli olma özelliği göstermiş olsa da onda herşey tuşlarla başlayarak tuşlarla bitmek zorunda kaldığı için ancak böyle tanımlanabilmektedir.

Bir Piyanonun tuşuna hangi dozda bir güçle basarsanız o tuşun vurduğu telden hemen aynı güçte ses elde edersiniz. Bu son derece gelişmiş "nüans" demektir. Aynı anda kaç tane tuşa dokunursanız, o kadar sayıda farklı sesi o anda işitebilirsiniz; bu çok gelişmiş "Çok Seslilik" demektir.

Piyano Klasik Müzikte on parmak ile çalınan bir çalgıdır. Bu on parmakla çalınma özelliği sayesinde istenildiğinde bir büyük orkestrada yer alan farklı çalgı gruplarının her birinin bir eser seslendirmesi sırasında yaptığı farklı şeylerin (örneğin solistlik, eşlik, farklı farklı melodiler çalma vb) tek bir çalgı ile yapılabilir demektir. Bu yüzden şunu rahatlıkla söyleyebiliriz; eğer Batı kültürünün elinde Piyano olmasaydı o kültürün bestecileri bu müzik içinde bu kadar kolay besteleme gerçekleştiremezlerdi.

Piyano, Batı kültürünün kendi Klasik Müziğinde ürettiği en özgün ve en gelişmiş çalgıdır (Resim-21). Geçmiş en uzak 1700'lerin İtalya'sına kadar gitmektedir. Elbette kendisine esin kaynağı olmuş başka çalgıların varlığından, örneğin Org ve Çembelodan sözdebiliriz. Ne var ki onlar ile Piyano arasındaki yapısal farklılık herhangi bir çalgının ilkleri ile kendisi arasındaki farklılıktan ol-



Resim-21 : Piyano

dukça çok fazladır.

Piyano hem eşlik hem de solo çalgısıdır. İki elin tüm parmaklarının kullanılarak çalınabilmesi bu çalgıya başka hiçbir çalgıda olmayan "*kendi çaldıklarına yetkin bir biçimde kendisinin eşlik edebilmesi*" özelliğini kazandırmaktadır. Çoğu kez sağ elin parmakları ile çalınanlar daha hareketli, sol elin parmakları ile çalınanlar ise daha az hareketli seslendirmeleri gerçekleştirebilmektedir. Bir Klasik Müzik Orkestrasında yer alan çalgıların tümüne bakıldığı zaman aralarında bu özellikle ilgili bir ayrımın da varlığı çıkarsanabilmektedir. Bir Piyano ile orkestrayla çalınan bütün bir Çok Sesli müziği seslendirebilmek mümkün olabilmektedir. Yalnız bir eksiklikle, Piyano-
dan çıkan her bir sesin özelliği (ses rengi, tınısı, etkisi, tonu vb) parmakların baskılarına bağlı olarak oluşan "nüans" farklılıklarının dışında aynıdır. Piyanodan duyulan her bir ses Piyanonun kendine özgü sesine sahiptir. Oysa bir orkestrada çok sayıda çalgı, dolayısıyla çok sayıda kendine özgü ses olduğunu bilmekteyiz.

Bu çalgı Klasik Müzik Orkestralarında o orkestraların bir elamanı olarak pek kullanılmamaktadır. Çoğu kez çalgıların eşlik desteğinde ya da kendi kendisinin eşliği desteğinde solistik bir çalgı olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu nedenlerle Batı Klasik Müziğinin en kişilikli çalgıları arasında Piyano ilk sırada düşünölmek durumundadır.



SONUÇ

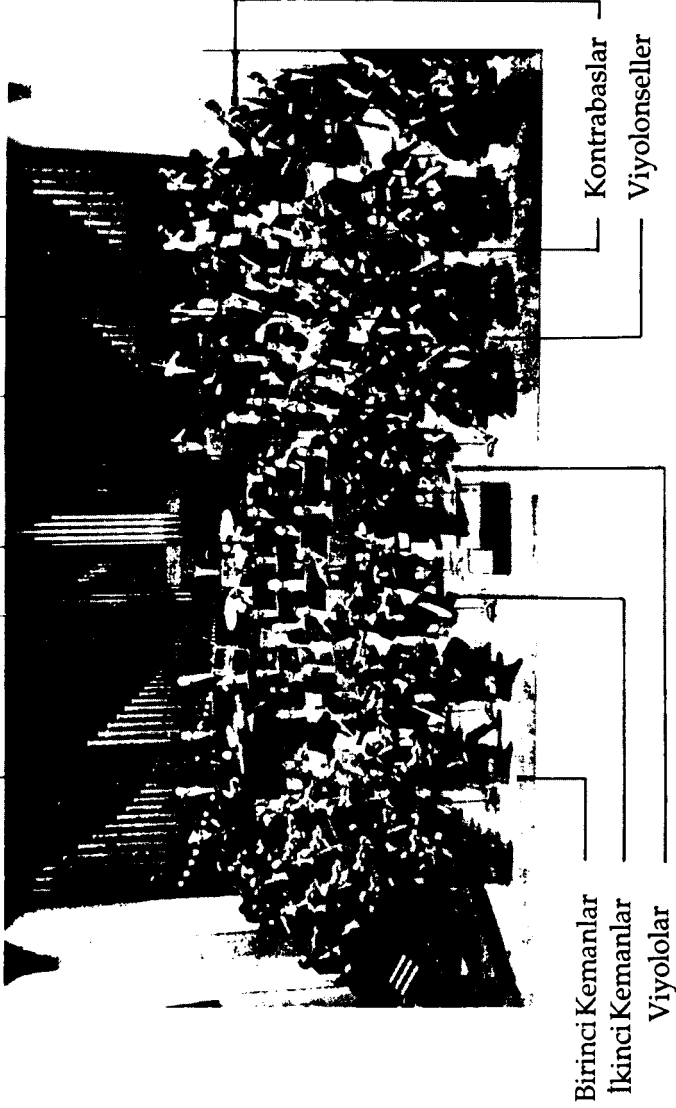
Batı Klasik Müziğinde yalnızca bu çalgılar mı yer alırlar? Kuşkusuz hayır. Ancak Klasik Müzik sözkonusu edildiği zaman akla hemen yalnız bu çalgılar gelir. Çünkü Batı Klasik Müziği, bestelenmesinden seslendirmesine kadar *Çok Sesli* yani *Orkestral* bir özü barındırmaktadır. Hiçbir çalgı yalın bir melodi seslendirerek bu müzikte yer almaz. Tek başına o çalgı için bestelenmiş bir eser de olsa bir *Çok Sesli* müzikte o çalgının bütün potansiyelinden yararlanılma, o çalgıdan elde edilebilecek en üst çizgideki verimin alınabilmesi gibi zorlamalarla karşılaşmaktadır. Böyle bir zorlamada en iyi karşılık yalnızca bu bölümde sözünü etmiş olduğumuz çalgılardan gelmektedir. Bu, o çalgıların geçmişten getirdiği yapısal özellikler ve Batı kültüründe ileri düzeyde geliştirilebildikleri için böyledir. Bu yüzden bu müzikte kendileri için eserler bestelenmiş küçük çalgı topluluklarında ki bunlar ikililer (düo), üçlüler (trio), dörtlüler (quartet) vb ile küçük oda müziği topluluklarıdır, büyük orkestralarda, örneğin bir Senfoni Orkestrasında (Resim-22), insan sesi ile seslendirilen eserlerin eşliğini yapan çalgı topluluklarında ya da tek bir çalgı olarak çoğunlukla bu çalgılarla karşılaşmaktadır.

Batı Klasik Müziğinin çalgıları için son söz olarak söylenebilecek en açıklayıcı ifade şudur; Batı Klasik Müziği bu çalgıları bu kültürün eline ulaştığı halinden çok ilerilere götürmeyi becermiştir. Ama bu çalgılar da Batı Klasik Müziğinin gelebilecek en ileri çizgiye taşınmasında azımsanamayacak bir yükü başarıyla kaldırmışlardır.

İnsan, çalgı ve müzik; hangisi hangisini güzelleştirmiştir?

Tahta Gövdeli Üflemleri Çalgılar
Maden Gövdeli Üflemleri Çalgılar

Vurmali Çalgılar



Birinci Kemanlar
İkinci Kemanlar
Violyolar

Kontrabaslar
Viyolonsel

Resim-22: Bir Senfoni Orkestrasının Yerleşim düzeni ve orkestradaki çalgı grupları

Amacım;
insan etkinliğinde erişilebilecek
en yüksek,
insanla doğrudan ilintili en gelişmiş
organizasyon örneği denilebilecek
Klasik Müziğin gereği gibi dinlenebilmesine katkıdır.
Klasik Müziğin
gereği gibi dinlenmesinden ne anlaşılmalıdır?

Busoruya verilecek karşılığın
kitaptayere aldığını söyleyebilirim.

Ancak bir ipucu olarak
şöyle ifade edilebilir;

Klasik Müzik bir ortak üründür
ve birlikte çalışmanın bir sonucudur.

Birlikte olunduğunda

erişilebilecek kazanımlar az değildir.

Klasik Müziğin hazzı yakalandığında bu kazanımları
kavrayabilmek çok daha kolay olacaktır.

Bu, tek başına

Klasik Müziğin başaracağı birşey değildir.

Ancak bu müziğin katkısını da
küçümsenemez buluyorum.

Duyarlı aydına,

düşünen insana

Klasik Müziği gereği gibi
dinleyebilmeyi öneriyorum.

