

İLKE BORAN
KIVILCIM YILDIZ ŞENÜRKMEZ

Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği



Kültürel Tarih Işığında ÇOKSESİLİ BATI MÜZİĞİ

İlke Boran 1972’de Roma’da doğdu. İlköğrenimine 1978’de Paris’te Ecole Chernovise’de başladı. 1981’de Türkiye’ye döndü ve ilkokulu burada tamamladıktan sonra Ankara’daki Charles de Gaulle Lisesinde eğitimine devam etti. Lise yıllarında özel ders alarak piyano eğitimine başladı. Liseden mezun olduktan sonra, 1992’de İstanbul’da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarının Müzikoloji Bölümüne girdi. 1996’da mezun olarak aynı yıl Müzikoloji Bölümünün yüksek lisans programına kabul edildi. 1998’de MSÜ Devlet Konservatuvarında müzik tarihi hocalığına başladı. 1999 Temmuzunda Müzikoloji Bölümünün yüksek lisans devresinden Prof. Filiz Ali danışmanlığında mezun oldu. Aynı yıl MSGSÜ Devlet Konservatuvarının Müzikoloji Bölümüne araştırma görevlisi olarak kabul edildi. 2007 yılında doktora programını “Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent Arel’in Stereo Electronic Music No.1 Adlı Yapıtı” başlıklı tezi ile tamamladı. Halen MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde Yardımcı Doçent ünvanı ile müzik tarihi ve çağdaş müzik dersleri vermektedir.

Kıvılcım Yıldız Şenürkmez 1976’da İstanbul’da doğdu. İTÜ Devlet Konservatuvarında başladığı müzik eğitimine Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Bölümünde devam etti. Yükseköğrenimini aynı kurumda Müzikoloji Bölümünde tamamlayarak, 1998’de mezun oldu. Lisansüstü çalışmalarına İngiltere’de King’s College Londra Üniversitesinde devam etti, 2000’de müzikte master derecesini aldı. 2002’de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde başladığı doktora programını “Tarihsel, Toplumsal, Ekonomik ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma ve Türkiye Örneği” başlıklı teziyle Temmuz 2006’da tamamladı. MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde Doçent ünvanı ile müzik tarihi ve opera tarihi konularında Lisans ve Yüksek Lisans dersleri vermektedir.

İlke Boran
Kıvılcım Yıldız Şenürkmez

Kültürel Tarih Işığında
Çoksesli
Batı Müziği



Yapı Kredi Yayınları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yapı Kredi Yayınları - 2445
Doğan Kardeş - 187

Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği
İlke Boran-Kıvılcım Yıldız Şenürkmez

Kitap editörü: Nurettin Pirim
Düzeltili: Korkut Tankuter

Tasarım: Nahide Dikel

Baskı: Promat Basım Yayım San. ve Tic. A.Ş.
Sanayi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34 Esenyurt / İstanbul

1. baskı: İstanbul, Şubat 2007
2. baskı: İstanbul, Mayıs 2010
ISBN 978-975-08-1185-2

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2002
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Yapı Kredi Kültür Merkezi

İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul

Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23

<http://www.ykykultur.com.tr>

e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr

İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

Başlarken • 9

Birinci Bölüm / Antik Yunan ve Ortaçağ Avrupası'nda Müzik • 11

Antik Yunan ve Roma • 11

Erken Ortaçağ'da Müziğin Gelişimi • 13

Ortaçağ'da Dindışı Müzik • 20

Müzikte Çoksesliliğin Başlangıcı ve Gelişimi • 24

İlk Çoksesli Müzik Biçimi: Organum • 26

Clausula'nın Türevi: Motet • 31

İkinci Bölüm / Rönesans • 33

Rönesans'a Doğru... • 33

1300'lü Yıllarda İtalya • 38

15. Yüzyılda İngiltere ve Burgonya'da Müzik • 43

15. Yüzyıl Müziğinde Burgonya Etkisi • 45

Rönesans • 50

Kuzeyli Besteciler • 52

Josquin des Près ve Çağdaşları • 54

16. Yüzyılda Müzik Alanındaki Gelişmeler • 57

İtalya'nın Özgün Stili • 59

İtalya Dışındaki Gelişmeler • 62

16. Yüzyılda Bağımsızlaşan Çalgısal Müzik • 63

16. Yüzyıl Avrupası ve Reform • 66

Dinî Reforma Doğru • 66

Lutherçi Reform ve Müzik • 68

Reform'a Tepki: Karşı-Reform • 72

Üçüncü Bölüm / Barok • 75

17. Yüzyılda Avrupa • 75

Müzikte Yeni Yönelimler • 78

İlk Opera • 84

Roma'da ve Venedik'te Opera • 90

Oda Müziği Geleneği • 94

17. Yüzyılın İkinci Yarısı • 96

XIV. Louis Döneminde Fransa • 98

İngiltere'de Opera • 101

Geç Barok Dönemde Çalgısal Müzik • 103

18. Yüzyılın Başında Müzik • 112

Antonio Vivaldi • 112

Jean-Philippe Rameau • 114

Johann Sebastian Bach • 116

George Frideric Handel • 122

Dördüncü Bölüm / Klasik Dönemde Müzik ve Toplum • 127

Aydınlanma • 129

Yeni Stil • 130

Opera Comique - Opera Buffa - Ballad Opera • 131

Opera Seria • 136

Gluck ve Operada Değişim • 1438

Gelişen Sonat Biçimi • 140

Bach'ın Oğulları • 141

Sturm und Drang ve Mannheim Okulu • 144

Beşinci Bölüm / Klasik Dönemin Sonu:

Haydn, Mozart, Beethoven • 147

Franz Joseph Haydn • 147

Wolfgang Amadeus Mozart • 154

Ludwig van Beethoven • 160

Altıncı Bölüm / Romantizm • 168

Müzik ve Romantizm • 168

Gelişen Burjuvazinin Müzik Kültürü • 171

Piyano ve Oda Müziği • 171

Lied Geleneği • 178

Romantik Opera: Fransa, İtalya, Almanya • 181

Fransa • 181

İtalya • 184

Almanya • 187

Yedinci Bölüm / Post-Romantizm • 198

1870-1914 Arasında Avrupa'da Müzik • 198

Alman Geleneği: Gustav Mahler ve Richard Strauss • 199

Ulusalcılık • 205

Fransa'da Yeni Akımlar • 210

Verismo • 217

Sekizinci Bölüm / 20. Yüzyıl • 218

1. İki Dünya Savaşı Arasında Müzik • 218

Halk Kaynaklarına Yönelim: Bela Bartok • 220

Sovyetler Birliği • 222

İngiltere • 225

Almanya • 227

Fransa'da Yeni Bir Yönelim: Yeni Klasikçilik • 229

Stravinski • 231

2. 1945 Sonrası Müzik • 235
 Müzikte Değişim Süreci • 235
 Arnold Schönberg ve İkinci Viyana Okulu • 236
 2. Dünya Savaşı Sonrası Sanatta ve
 Müzikte Parçalanma Düşüncesi • 244
 Serbest 12 Ton • 247
 Amerika'da Rastlamsal Müzik • 250
 Avrupa'da Rastlamsal Müzik • 255
 Gelişen Yeni Notasyon Teknikleri • 258
 Müzik Dokusunda Yeni Düşünceler • 261
 Müzikte Minimalizm • 265
 Teknolojinin Gelişimi ve Elektronik Müzik • 271

Dokuzuncu Bölüm / Türkiye'de Çoksesli Müzik • 278

- Osmanlıda • 278
Cumhuriyet'te • 279
Birinci Kuşak Besteciler: Türk Beşleri • 282
 Cemal Reşit Rey • 282
 Ulvi Cemal Erkin • 284
 Ahmet Adnan Saygun • 286
 Hasan Ferit Alnar • 288
 Necil Kâzım Akses • 289
Birinci Kuşağın Ardından • 291

Bitirirken • 297
Kaynakça • 299

Başlarken...

Müzik tarihinin, içine girildikçe genişleyen, öğrenildikçe farklı açıların keşfedildiği, ancak bilgiye ulaşıldığı anda yeniden kendini doğurduğu karmaşık bir doğası vardır. Bilgiye ulaştıkça daha fazlasını gerektiren ilginç bir döngüdür bu. Batı müziği tarihinin Antik Yunan'dan günümüze uzanan sürecin genel çerçevesiyle sunulmaya çalışıldığı bu kitap, tarihsel temel ayrımları ve müziğin karmaşık konularını sade bir dille açıklamaya odaklıdır. Batı müziği tarihinin diğer alanlarla olan bağlarıyla bütünsel olarak anlaşılmasına yönelik bir girişimdir. Temel amaç, okuyucuda sınırsız bir merakla, ipuçlarını yakalayıp ileriye dönük bilgiye ulaşma isteğini uyandırmaktır.

Çoksesli müziğin gelişiminde doğal olarak Batı merkezli bir yönelim söz konusudur. Bu nedenle kitabın başlangıcı, Batı müziğinin temel taşlarını oluşturan Antik Yunan-Roma müziğinin özelliklerine ayrılmıştır. Ardından, yaklaşık 1000 yılı kapsayan Ortaçağ döneminde Hristiyanlığın yayılışı, Avrupa kültürünün gelişim evreleriyle paralel olarak, dinî ve dindışı müziğin değişim süreçleri ele alınmaktadır. Ortaçağ'ın ardından, Rönesans döneminde değişen Avrupa'nın toplum yapısı, ekonomisi, siyaseti ve sanatı içerisinde gelişen yeni müzik biçimleri, önemli bestecilerin başlıca eserleriyle irdelenmektedir. Barok dönemde operanın doğuşu ile Avrupa'nın değişik merkezlerindeki gelişimi, halka açık ilk opera evleri, barok dönemin doğurduğu yeni müzik stillerinin gelişimi; 18. yüzyıl boyunca Klasik dönemi şe-

killendiren “aydınlanma” düşüncesi ve müziğin bu dönemdeki sosyal rolü genel çerçevesiyle ele alınmıştır. Ardından, Romantizm ile değişen dünyanın müziğe yansıması, genişleyen melodi stili, dramatik anlatım ve Romantik estetikle şekillenen yeni programlı müzik, çalgılardaki değişim, müzisyenlerin statüsünde yaşanan farklılıklar 20. yüzyılın başlangıcında yaşanan değişimlerle sunulmaktadır. 20. yüzyılda değişen parametrelerle 1. ve 2. Dünya Savaşı'nın kültürel etkileri, teknolojik yeniliklerle paralellik gösteren radikal değişimlerin müziğe yansıması besteci ve yapıtlar özelinde kısaca belirtilmektedir. Batı kanallı müzik gelişimlerine ek olarak, Türkiye’de “modernleşme” sürecinde gelişen müziğe, öncü bestecilere ve yapıtlarına da yer verilmiştir. Müzik tarihinin uzun soluklu yolculuğunu mümkün olduğu kadar çok yönlü biçimde ele almaya çalışan bu kitabın, müzisyenlere, müzikseverlere, öğrencilere ve tüm meraklılara yararlı bir kaynak olmasını dileriz.

Aralık 2006

Birinci Bölüm
**ANTİK YUNAN VE
ORTAÇAĞ AVRUPASI'NDA MÜZİK**

Antik Yunan ve Roma

Batı müziğinin yazılı tarihi Antik Yunan ve Roma dönemine dayanır. Daha önceki dönemler hakkında günümüze kalmış yazılı kaynaklar yok denecek kadar az olduğundan, Batı müzik tarihinin başlangıcını Antik Yunan ve Roma dönemlerinde aramak doğru olur. Avrupa kültürünün toplumsal ve düşünsel temellerinde olduğu gibi, müzik alanında da Antik Yunan kültürünün bağlantıları bulunmaktadır.

Müzik hakkında antik çağdan kalan yazılı kaynaklar o dönemlerden kalan mimari yapılar veya heykeller kadar şanslı değildi. 16. yüzyılda keşfedilen az sayıda ilahi ve şarkı örneklerinin dışında, Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu dönemine ait müzik eserleri günümüze kadar gelememiştir. Buna karşın, Yunan ve Roma'nın müzik kültürüyle ilgili bilgiler –heykel, mozaik, vazo, mezar ve başka yapılar üzerine resmedilen ya da oyulan eserler sayesinde– modern çağlara dek gelmeyi başardı.

Antik Yunan uygarlığından günümüze kalan müzik örneklerinin çoğu uygarlığın geç dönemine aittir. Antik Yunan müziğinin özellikleri ancak bu örneklerden ve yazılı kaynaklardan

yola çıkılarak tahmin edilebilmektedir: tek sesli fakat özellikle vurmali ve üflemeli çalgı eşliğinin sık sık kullanıldığı bir müziktir bu. Antik Yunan müziğiyle ilgili belgelerin azlığına karşın, Yunanlı düşünürlerin geliştirdiği kuramlar günümüze kadar gelmiş, özellikle de Ortaçağ Avrupası'nın müzik kültürünü derinden etkilemiştir. Platon ve Aristoteles müziğin doğası, evrendeki yeri, insanlar üzerindeki etkileri ve toplum içindeki uygulamaları konularında yazdılar. Ünlü Yunanlı düşünür ve matematikçi Pitagoras'tan itibaren Yunanlı kuramcılar sesler arasındaki sayısal ilişkileri keşfettiler. Müziğin fiziği konusunda olduğu kadar felsefesi üzerine de kuramlar geliştirdiler. Onların oluşturdukları temeller günümüzde halen geçerli olan ilkelere özünü oluşturur.

Pitagoras ve yandaşları müziğin fiziksel evrenin temel anahtarı olan matematikle çok yakın ilişkide olduğu kanısındaydılar. Pitagoras sesler arasındaki aralık ilişkilerin matematiksel bağlantılarını keşfetmiş, oran hesaplarını matematiğe dayanarak ortaya çıkartmıştı.

Müzikle şiir arasında çok yakın ilişki kuran Antik Yunan kültürü için bu iki terim neredeyse eşanlamıydı. Platon şarkıyı “konuşma, ritim ve melodinin birleşimi” olarak tanımlar. Yani bir anlamda müzik şiirin melodiyle okunmasıdır. Nitekim, tarih boyunca müzikte sıkça kullanılan “lirik” kelimesi Antik Yunan dönemine dayanmaktadır. “Lirik şiir” terimi lir çalgısı eşliğinde okunan şiir anlamında kullanılıyordu. Yüzyıllar içinde, bu ve buna benzer Antik Yunan şiirine dair terimler müzik terimi olarak kullanılmaya başlandı.

Antik Yunan'da Çalgılar

Antik Yunan uygarlığında çalgılar mitolojik tanrılarla bağlantılıydı. Bugün hâlâ Yunan uygarlığının en karakteristik çalgısı olan lir Apollon'un simgesiydi. Üflemeli bir çalgı olan *aulos* ise Diyonisos'a atfedilen bir çalgıydı. Her iki çalgının da Küçük

Asya'dan Yunanistan'a geldiği tahmin edilmektedir. Bu çalgılar şarkılara ve epik şiirlere eşlik olarak çalınırdı. Lir ve onun akrabası sayılan kithara ilk dönemlerde 5 ya da 8 tel, sonraki dönemlerde 11 tele sahipti. Tek ya da çift kamışlı bir üfle-meli çalgı olan *aulos* ise çoğu yerde çift gövdeli resmedilmiştir. *Aulos* çoğunluk-la Diyonisos'a atfedilen şiirlere eşlik etmek için kullanılırdı. Diğer yandan, Aishi-los, Sofokles, Euripides gibi yazarların ünlü tragedyalarında da kullanılmaktaydı bu çalgı. Böylece, koro ile *aulos*'un sesi arasında bazen bütünleşme bazen de di-yalog oluşmaktaydı.

Antik Yunan uygarlığında müzik dini törenlerde, eğlenceler-de ve tragedyalarda kullanılıyordu. Antik Yunan düşünürleri-nin özellikle ses sistemleri üzerine geliştirdikleri müzik kuram-ları Avrupa'daki çoksesli müzik kuramının temelini oluşturdu. Antik Yunan uygarlığının müzik kültürü Roma İmparatorluğu tarafından benimsendi ve sürdürüldü. Roma İmparatorluğu-nun güç ve görkeminin doruklarını yaşadığı 2. yüzyılda, kül-türlü Romalılar Yunanca ve Latince eğitimleri kadar müzik eği-timi de alıyorlardı. Ne var ki, Roma İmparatorluğunun zayıf-lamasıyla Antik Yunan ve Roma'nın müzik kültürü ve geleneği tümüyle olmasa da Ortaçağ Avrupası'na devroldu ve yaklaşık 1000 yıl boyunca kendi içinde dönüşüme uğrayarak Batı dün-yasının çoksesli geleneğine dönüştü.

Erken Ortaçağ'da Müziğin Gelişimi

Bir zamanlar bütün Akdeniz havzasını egemenliği altında tu-tan, Batı Avrupa ve Kuzey Afrika da dahil olmak üzere çok ge-niş topraklara hükmeden Roma İmparatorluğu 5. yüzyıldan iti-baren zayıflamaya başladı. Avrupa'nın ve Kuzey Afrika'nın ne-redeyse bütün Akdeniz kıyıları üzerindeki denetimini yavaş ya-vaş yitiriyor ve topraklar üzerindeki egemenliğini kaybediyor-

du. Uzun yıllar boyu dinmek bilmeksizin kuzeyden gelen kavimlerin saldırılarına karşı koyacak gücü artık kendinde bulamayan Roma İmparatorluğunun toprakları bölünmeye başladı. Bununla birlikte, İmparatorluğun çöküşe geçtiği bu dönemde, 400 yıl boyunca, büyük bir tehlike olarak gördüğü ve sürekli mücadele ettiği Hıristiyanlık yayılmaya ve güçlenmeye başladı. 476'da, son Roma imparatoru da tahttan indikten sonra Papalık sistemi artık temelini iyice sağlamlaştırmış durumdaydı. Hıristiyanlık, 5. yüzyıldan itibaren, yaklaşık olarak 14. yüzyıla kadar Avrupa'yı egemenliği altına alan tek güç haline geldi.

İsa'nın çarmıha gerilmesinden sonra havarileri onun öğretilerini yaymak için dört bir yana dağıldılar. Bu yeni dini benimseyen az sayıda insan kitlesi bir yandan Hıristiyanlığın yayılmasına katkıda bulunurken, bir yandan da inançlarını temsil eden törenler düzenliyorlardı gizlice. Bu törenlerde Musevi, Yunan ve Güney Akdeniz kültürlerinin müziklerini içinde barındıran ezgiler kullanılıyordu.

Hıristiyanlığın doğuşuyla ilk Hıristiyan kiliseleri Kudüs'ten Kuzey Afrika'ya ve Anadolu'ya, oradan da Avrupa'ya yayılmaya başladı. 395'te Roma İmparatorluğu Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölündü. Batı İmparatorluğunun başkenti Roma, Doğu İmparatorluğun başkenti ise Bizans oldu. 1453'te Osmanlılar tarafından alınana kadar Doğu Roma İmparatorluğunun başkenti olarak varlığını sürdüren Bizans şehri, bulunduğu coğrafi konumdan dolayı, Batı uygarlığının yanı sıra Kuzey Afrika ve Asya kültürlerinin etkilerinin birleştiği önemli bir merkez haline aldı. Bu kültürel zenginliğin bir yansıması olarak, Bizans topraklarında yayılan Doğu Hıristiyan kiliseleri hemen hemen her bölgede birbirinden farklı ayin biçimleri geliştirdi.

Batı kiliselerinde de, Doğu kiliselerinde olduğu gibi, merkezî bir denetimin olmaması, farklı bölgelerde farklı ayin uygulamalarının ortaya çıkmasına neden oldu. 5. yüzyıldan

itibaren, bölgelere bağı bu farklılıklar nedeniyle, çok çeşitli ayin biçimleri ve müzikleri türedi. 8. yüzyılın başlarına kadar, Batı Avrupa'nın farklı bölgelerindeki kiliseler, Latince ayin metinlerini okumak amacıyla, bölgesel farklılıklar içeren kendi ezgi dağarlarını geliştirdi. Bugünkü Fransa toprakları üzerinde bulunan Galya *Gallik Ezgileri* olarak adlandırılan ezgileri kullanıyordu. Roma *Eski Roma Ezgileri*'ni, Güney İtalya *Benevetan Ezgileri*'ni, Milano *Ambrosius Ezgileri*'ni kullanıyordu. İspanya'da kullanılan ezgiler ise Kuzey Afrika kültürünün etkisi nedeniyle *Mozarabik* olarak adlandırılıyordu. Ne var ki, yüzyıllar içinde, bu ezgiler yavaş yavaş yok oldu. Ayin uygulamaları da bu süreç içinde Roma'nın merkeziyetçi otoritesinin etkisiyle belirli bir standarda oturtuldu. Yaklaşık olarak 9. yüzyıldan itibaren Batı kiliseleri ayini, kuramsal ve pratik açıdan, Papalığın merkezi olan Roma'nın hegemonyası altına girdi.

Litürji: Kutsal kilise ayininin içeriğini oluşturan metinlerin ve geleneğin bütünlüğüne verilen isimdir. Kelimenin kökeni Latince'dir. Latince'de taş anlamına gelen *litos* kelimesinden türetilmiştir. Bu kök, kilise geleneklerinin ve kurallarının katılığını simgelemektedir.

Milano'da kullanılan ezgiler Roma'nın litürjik hegemonyası dışında varlığını sürdürebilmiş tek ezgi üslubu oldu. İtalya'nın kuzeyinde bulunan ve kültürel açıdan Bizans'la önemli bağları olan bu görkemli şehrin kilise ayinlerinde kullanılan *Ambrosius Ezgileri*, ismini 374-397 arasında Milano Piskoposu Aziz Ambrosius'tan almaktadır. Aziz Ambrosius Ortaçağ litürjisinin de çok önemli bir üslup olan *responsorium* biçimini Batı kilisesi litürjisine tanıtan kişiydi aynı zamanda. *Responsorium* tarzında, rahip duanın ilk yarısını söyler, dizenin ikinci yarısı da cemaat tarafından tamamlanır.

Ortaçağ Hristiyan litürjisinin repertuvarını oluşturan bu ezgiler manastırlar sayesinde varlığını sürdürüyor, bir nesilden diğerine aktarılabilirdi. Özellikle bugünkü Fransa İsviçre ve Batı Almanya'nın bulunduğu bölgeye yayılmış manastırlarda, keşişler el yazmalarını saklıyor ve bunları elle çoğaltarak yayılmalarını ve sonraki kuşaklara aktarılmalarını sağlıyordu. Kutsal Roma bütün Hristiyan litürjisinin denetimini elinde tuttuğu gibi, litürjik müziğin de ana merkezi halini almıştı. 6. yüzyıldan itibaren Papalığa ait bir koro bulunuyordu. Ayrıca, 8. yüzyıldan itibaren, yine Roma'da, kilise ayinlerinde kutsal ezgileri seslendirecek erkek çocukların yetiştirildiği merkez olan Schola Cantorum kurulmuştu. 5. ve 6. yüzyıllarda çok fazla çeşitlilik içeren ayin ezgilerinin standarda oturtulması ve düzenlenme çalışmaları, Büyük Gregor olarak anılan ve 590-604 arasında papalık görevinde bulunan I. Gregorius tarafından başlatıldı ve 100 yıl kadar sonra Papa II. Gregorius (715-31) tarafından sürdürüldü. Bu nedendir ki, Roma litürjisinde yer alan ve 7. yüzyıldan itibaren kullanılan kilise ezgilerine Gregoryen ezgiler adı verilmektedir.

Gregoryen ezgilerin temel özellikleri birkaç maddede özetlenebilir:

1. Sadece erkek sesiyle icra edilir.
2. Tekseslidir. Birden çok kişi tarafından söylendiğinde ünison olarak icra edilir. Çalgı eşliği içermez.
3. Ezginin temel amacı metnin anlamını vurgulamaktır.
4. Belirli bir ritmik yapısı yoktur. Notaların uzunluğu kelimelerin doğal ritmine koşut uyumdadır.
5. Ezgisel genişlik bir oktavın üzerine çıkmamaktadır. Zaman-sal bölünme içermez.
6. Ezgiler sakin ve durağan karakterdedir. Bu nedenle Latince *cantus planus* terimiyle adlandırılır.

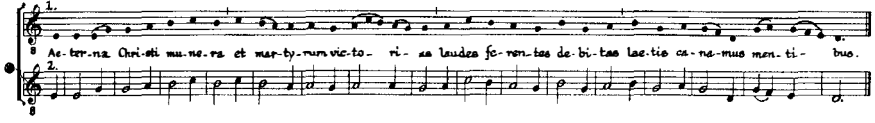
Cantus Planus: Latince *cantus* kelimesi **şan, ezgi, planus** ise **düz** anlamına gelir. Günümüzde bu Latince terimin Fransızca karşılığı olan *plain-chant* kullanılmaktadır.

Gregoryen ezgiler iki şekilde söyleniyordu. Her hece üzerine birer ya da yatay olarak ikişer notanın denk gelmesine “hecesel” (*syllabic*) doku adı veriliyordu. Bir hece üzerinde yapılan uzun ezgisel süslemelerin bulunduğu doku için ise *melismatic* terimi kullanılıyordu. Bir hece üzerinde 6-7 notalık ezgisel süslemelere de *talea* adı veriliyordu.

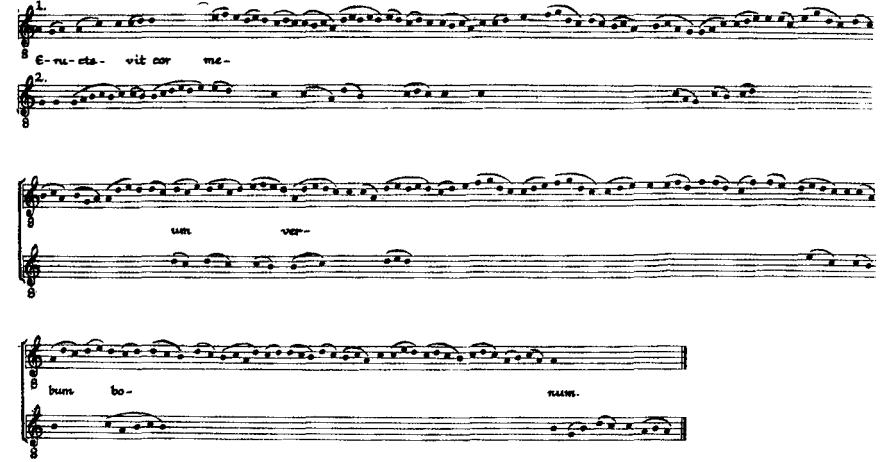
Kutsal Roma litürjisinde iki çeşit ayin biçimi yer almaktaydı. Bunlardan biri *office*, diğeri ise missa adıyla anılmaktadır. *office*’lerin kökeni Musevi kültüründeki toplu ibadet ve dua okuma geleneğine dayanmaktaydı. Missa ise, özünde, İsa’nın havarileriyle yediği son yemeğin temsil edildiği bir ritüel olarak tanımlanır.

Antik Yunancada *melos* kelimesi şarkı anlamına gelmektedir. Günümüzde kullanılan **melodi** kelimesinin kökü bu terime dayanır. Bir hece üzerinde söylenen uzun süslü ezgiler için kullanılan *melisma* terimi de yine aynı kökten türemiştir.

Office adı verilen törenler manastırlarda yaşayan keşişlerin ve rahiplerin her gün, günün belirli saatlerinde gerçekleştirdikleri dua saatlerinin bütünü oluşturuyordu, manastır hayatını yansıtan ritüel yapının önemli parçalarından biriydi. *Office*’lerin müzikal açıdan önem taşıyan öğeleri Eski Ahit metinlerini içeren mezmurlardır. Mezmur söyleme biçimi litürjinin en eski geleneği arasında yer alır ve kendine özgü bir ezgi yapısı vardır.



Silabik Doku



Melismatik Doku

Office içindeki her mezmur ezgisi yılın günlerine göre farklı bir antifon ezgisi içerebiliyordu. Bu söyleme biçimine, Eski Yunanca'da "karşı ses" anlamına gelen antifonal adı verilmesinin nedeni, mezmurun kesitlerinin koro ve yarım koro arasında paylaşılarak söylenmesidir.

Missa, yani ayin, Hıristiyan kilisesinin temel ve en önemli töreni olarak günümüze kadar süregelmiştir. Mezheplere bölünen Hıristiyan kiliseleri bu törenlere farklı isimler verebiliyordu. Kimi yerde litürji ya da Kutsal Toplantı, başka yerde Tanrının Yemeği olarak adlandırılabilirdi. Fakat özünde, ayinin amacı, İsa'nın son yemeğini sembolik olarak yeniden canlandırmaktı. Her hafta, olağan günlerde yapılan ayinler Olağan Günler Ayini; Paskalya, Noel gibi yortu günlerinde yapılan ayinler ise Özel Günler Ayini olarak adlandırılır. Bu iki ayin biçimi arasında bölüm ve uzunluk farklılıkları vardı.

Olağan Günler Ayini	Özel Günler Ayini
	Introit
Kyrie	
Gloria	
	Gradual
Credo	Alleluia
	Sequence
Sanctus	
Agnus Dei	Offertorium
	Agnus Dei
Ite, Missa est	Communion

5. ve 9. yüzyıllar arasında Batı ve Kuzey Avrupa'nın büyük bölümü Hıristiyanlaşmış, Roma Kilisesinin kural ve öğretilerini tümüyle benimsemişti. Roma Kilisesinin resmî ezgileri olarak kabul edilen Gregoryen ezgiler 9. yüzyılın ortalarından itibaren Frank İmparatorluğuna da yayıldı ve bu yüzyıldan itibaren Ortaçağ'ın bitimine kadar uzanan dönem boyunca, Avrupa müziğindeki bütün gelişmeler Roma ve çevresinde değil, Avrupa'nın kuzey ve orta kesimlerinde gerçekleşti. Bu durum kısmen toplumsal-siyasal nedenlere dayanıyordu: Kuzey Afrika ve İspanya'nın 719'a kadar Müslüman egemenliğinde kalması, Akdeniz kıyılarındaki Hıristiyan merkezlerin sürekli tehdit altında olması demekti. Bu nedenle sanatsal, toplumsal ve müziksel gelişmeler, doğal olarak, tehdit ve saldırılarla baş etmeye çalışan kıyı ülkeleri yerine Alpler'in kuzeyinde kalan topraklarda daha rahat gelişme gösterdi. Bu dönemde Batı ve Orta Avrupa'da çok sayıda önemli kültür merkezleri oluştu. 6. ve 8. yüzyıllar arasında İngiltere ve İskoçya'dan misyonerler –kendi ülkelerinde yaptıkları gibi– Kıta Avrupası'nda da okullar kurdular. Özellikle bu-

günkü Almanya ve İsviçre topraklarının bulunduğu bölgelerde kurulan okullardan en önemlisi ünlü Sankt Gallen manastırıydı. Sankt Gallen yeni kilise ezgileri üretilmesinin yanı sıra *trope* ve *sequence* gibi yeni ezgi biçimlerinin yeşerdiği bir merkez oldu.

I Ky-ri-e e-le-i-son. (Stimul) Chri-ste e-le-i-son. (s)

II Ky-ri-e e-le-i-son. (2) Ky-ri-e e-le-i-son.

I 1. Om-ni-po-tens ge-ni-tor, De-us om-ni-um cre-a-tor: e- ley-son. 1 Chri-ste, De-i fir-ma-vir-tus
 2. Fons et o-ri-ge-bo-ni, pi-e lux-que per-er-ni: e- ley-son. 2 Chri-ste, pa-tris splen-dor-or-bis
 3. Sal-vi-fi-er pi-e-tas tu-a nos, bo-ne rec-tor: e- ley-son. 3 Ne-tu-a dam-na-mur De-o

II pa-tris que so-phia: e- ley-son. 1 Am-bo-rum as-crum spi-ra-men ne-tus a-mor-que: e- ley-son.
 Ia-poi re-pa-ra-tor: e- ley-son. 2 Pro-ce-dens fo-mas vi-tae, fons pu-ri-fi-cans nos: e- ley-son.
 fac-tu-ra be-nig-nus: e- ley-son.

3. Pur-ga-tor cul-pae, ve-ni-as lar-gi-tor op-ti-me, of-fen-sas de-le, sanc-to nos mu-ne-re-ple: e- ley-son.

Kyrie-Trope

Sequence geleneğinin *alleluia* bölümlerine yapılan metin eklemeleriyle başladığı tahmin edilmektedir. Ne var ki, *sequence*, kısa süre içinde bağımsız bir müzikal biçim halini aldı ve 10.-13. yüzyıllar arasında çok tutuldu. Birçok *sequence* ezgisi Ortaçağ'ın ilerleyen yüzyılları süresince gerek vokal, gerek çalgısal olarak dindışı müzik biçimlerine uyarlandı. Sonraki yüzyıllarda, birçok *sequence* Hristiyan litürjisinden çıkarıldı. Ölüler Ayini olan *requiem* içindeki *Dies Irae* (Öfke Günü) bölümü, litürjideki az sayıdaki *sequence* örneklerinden biridir.

Ortaçağ'da Dindışı Müzik

Ortaçağ Avrupası'nda dini müzik Roma hegemonyası altında hükmünü sürdürürken, kilise dışında da müzik çok çeşitli bi-

çimlerde varlık gösteriyor ve geliyordu. Dindışı müziğin yazılı bir geleneği olmadığından, günümüze ulaşan örnekler, zamanında var olan bütünün çok küçük bir parçasını oluşturmaktadır. Dindışı müziklerle ilgili en eski yazılı kaynak 11. ve 12. yüzyıllara ait *Goliard Şarkıları*'dır. İsimlerini, hayali patronları olan piskopos Goliath'tan alan Goliard'lar değişik bölgelerdeki manastırlara seyahat ederek yaşayan göçebe keşiş öğrencilerdi. Üniversite kavramının henüz var olmadığı Ortaçağ döneminde manastırlar eğitim merkezi görevi görüyordu. Birçok el yazması manastırlarda kopya edilerek çoğaltılıyor, belgeler manastırların kütüphanelerinde saklanıyordu. Bir manastırdan diğerine gezen keşişler tanık oldukları olayları ve yaşadıklarını şiirlerle ve şarkılarla anlatıyor, bunlar yazıya dökülüyordu. Ne var ki eserler çoğunlukla ayrıntılı bir notasyonla yazılmadığı için bu müziğin özellikleri tam olarak günümüze ulaşamamıştır.

Aynı döneme ait başka bir şarkı türü de *conductus* idi. Bu biçim, dini ve dindışı müzik arasındaki çizginin çok belirgin olmadığı bir örnekti, dini tören esnasında keşiş ya da rahibin bir yerden başka bir yere yönelirken söylediği şarkılara verilen isimdi *conductus*. “Yönlendirme” veya “yöneltme” anlamına gelen “conduct” kökünü barındıran şarkılar genellikle Latince sözler ve ritmik bir doku içeriyordu. Fakat *conductus*'ların litürjiyle olan bağlantıları öyle zayıftı ki, 12. yüzyılın sonlarından itibaren, *conductus* terimi dini bağlantısı olmayan Latince sözlü ritmik şarkıların genelini tanımlamak için kullanılmaya başlandı.

Latince sözlü dindışı şarkılar Ortaçağ Avrupası'nın dindışı müzik geleneği içinde küçük bir yer tutar. Ortaçağ'daki dindışı müzik geleneğinin esas temsilcisi, konuşulan lehçelere ait metinler içeren dindışı şarkılardır. Günümüzde bilinen, konuşma dilinde yazılmış en eski şarkı türü *chanson de geste*'tir (hareket şarkısı). Bu şarkılar, büyük kahramanların hikâyelerini konu

alan ve basit melodik kalıplarla söylenen epik şiirlerdir ve gezgin şarkıcılar tarafından söylenerek yayılmışlardır. Yazıya geçirilmeleri ise daha geç bir dönemde gerçekleşir ve müziklerin hemen hemen hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Aralarında en meşhur olanı, bir Fransız epik şiiri olan *Roland'ın Şarkısı*'dır. Bu epik şarkı 11. yüzyılın ikinci yarısına ait olmasına karşın yazıldığı dönemin 300 yıl öncesine, Charlemagne dönemine ait bir destanı anlatmaktadır.

Charlemagne (I. Karl ya da Büyük Charles) (742-814)

Henüz 26 yaşındayken, kardeşi Carloman ile birlikte, Frank Krallığı tahtına geçti. Kardeşinin 771'de ölmesi üzerine tahtın tek sahibi olarak krallığı yönetmeye başladı. Bu dönemde Franklar eğitimlerine ve dinlerine önem vermeyen barbar kavimler gibi yaşıyordu. Kuzey Avrupa bölgelerindeki Saksonlar hâlâ pagan geleneğini sürdürüyordu. Güneyde ise Roma Katolik kilisesi gücünü her geçen gün artırmaktaydı? Böyle bir Avrupa ortamında Frank Krallığını tek başına yönetmeye başlayan Charlemagne ilk önce topraklarını genişletmek ve halkına çekidüzen vermek amacını güdüyordu. 772'de, yaklaşık 30 yıl sürecek bir askerî harekât başlattı ve 800'e gelindiğinde Batı Avrupa'nın en kudretli hükümdarı oldu. Sahip olduğu geniş topraklar bugünkü Fransa, İsviçre, Belçika ve Hollanda'yı içeriyordu. Batı Avrupa içinde merkezî bir yönetim sistemi oluşturan Charlemagne modern Avrupa'ya doğru yönelen adımları atan ilk hükümdar olarak kabul edilmektedir.

Trubadurlar (Troubadours) 12. yüzyılda Güney Fransa bölgesinde Provence lehçesi konuşan aristokrat kesimden müzisyenlerdi. Yaklaşık olarak 1100'de gelişmeye başlayan trubadur geleneği, uzun yıllar Arap yönetiminde kalmış olan İspanya'da gelişen aşk şiiri geleneğinden etkilenmişti. Bu etki hızla Fransa'nın kuzeyine, Champagne ve Artois bölgelerine doğru yayıldı. Böylece, Fransa'nın kuzey bölgesinde dindışı müzik geleneğini geliştiren aristokrat kesimden müzisyenler *trouver (Trovères)* adını aldı. Trubadur ve trouverlerin belirli bir kesimin temsilcisi

olduğu söylenemez: genellikle aristokrat çevreden olmalarına karşın –aralarında birçok kral bulunmaktaydı– bazıları alt sınıftan gelen ve yeteneklerinden dolayı üst sınıfa kabul edilmiş kişilerdi. Yaklaşık 2600 trubadur şiiri ve 250 kadar müzik günümüze ulaşmıştır. Buna karşın, 2130 truver şiirinin 1400 kadarının müzikleri günümüze ulaşabilmiştir.

Trubadurlar ve Truverler

Güney Fransa lehçesinde **trobar**, Kuzey Fransa lehçesinde **trouver** kelimesi **bulmak** anlamına gelmektedir. Bu bağlamda **trubadur** ve **truver** kelimeleri “şarkı bulan” veya “şarkı icat eden” anlamında kullanılmıştır.

Jonglör’ler ve Minstrel’ler

10. yüzyılda, *chanson de geste* (hareket şarkısı) gibi dindışı şarkı ve şiirleri söyleyenlere jonglör veya minstrel adı veriliyordu. Bu insanlar, şehirleri ve kasabaları dolaşıp şarkı söyleyerek, çalgı çalarak, cambazlık ve çeşitli hokkabazlık numaraları yaparak hayatlarını kazanan müzisyen topluluklarıydı. Minstreller gerçek anlamda şair ve besteci değillerdi. Onlar çoğunlukla başka kişiler tarafından yazılmış şiirleri ve müzikleri çalıp söylerlerdi ve büyük ihtimalle kendi yorumlarını katarak türlü değişiklikler yaparlardı. Bu gezgin müzisyenlerin en önemli etkisi şiirlerin ve şarkıların kulaktan kulağa yayılması oldu ve bu yolla bugün trubadur ve truver şarkıları olarak bilinen Ortaçağ dindışı müzik geleneğinin gelişiminde önemli rol oynadılar.

Trubadur ve truverlerin aşk konularını dile getirdikleri şiir ve şarkı geleneklerinin etkileri 12. yüzyılda Almanya’ya ulaştı. Şövalyelik tarikatları içinde şair ve müzisyen olan *Minnesinger*’ler Almanya’daki dindışı müzik geleneğini geliştirdi. 12. ile 14. yüzyıllar arasında varlığını sürdüren *Minnesinger* geleneğinin ardından, Almanya’da dindışı müzik mirasını *Meistersinger*’ler aldı. *Meistersinger*’ler trubadur, truver ve *Meistersinger*’ler gibi soylu kesimden kişiler değildi. Yüz-

yıllar içinde bu gelenek aristokratik çevrelerden halka doğru yönelmiş, 14. yüzyıla gelindiğinde gerek Almanya’da, gerek Fransa’da geniş bir toplumsal tabana yayılmıştı. İsmi ve şiirleri günümüze kadar ulaşmış *Meistersinger*’ler arasında en bilinenlerden biri Hans Sachs isimli Nürnbergli bir kunduracıydı (1494-1576). 16. yüzyılda yaşayan Sachs yüzlerce şiir yazmış, bu şiirlere yüzlerce melodi bestelemiştir. *Meistersinger* geleneği çok uzun süre varlığını sürdürmüş ancak 19. yüzyılda yok olmuştur.



Hans Sachs - Meistersinger Şarkısı

Müzikte Çoksesliliğin Başlangıcı ve Gelişimi

11. ve 13. yüzyıllar Batı Avrupa’da değişimlerin başladığı yüzyıllardı. 1000 ile 1200 arasında ticaret ve zanaat hızla gelişmeye başladı. Bu gelişmelerdeki etkenlerden biri, artan nüfusların hareketliliği, yeni ve daha büyük şehirlerin kurulmasıydı. Eski Ortaçağ kentlerine oranla daha büyük ve karmaşık yapıya sahip olan bu yeni kentler gelişen ticaretin ve zanaatın ana merkezleri oldu. Bu merkezlerde demircilik, marangozluk, çömlekçilik gibi zanaatlar hızla gelişirken, yeni bir iktisadi ve mimari anlayışın ortaya çıkması da kaçınılmazdı. Büyük kentler

daha fazla maddi kaynak gerektiriyordu. Bu kaynaklar da ancak daha büyük ticaret yollarıyla elde edilebilirdi. Böylelikle büyük kentler arasında yoğun bir ticaret başladı. Karayollarının yanı sıra Akdeniz'deki denizyolları da bu ticaret için tercih ediliyordu. Doğu ülkeleriyle yapılan ticaret görece daha zahmetliydi, fakat bu uzak ülkelerden gelen baharat ve değerli egzotik eşyalar 11. yüzyıl Avrupa kentlerinin gitgide zenginleşmesini sağlıyordu. Doğu ülkeleriyle büyük ölçekli ticaret yapan kentler arasında Hamburg, Amalfi ve Venedik vardı. Özellikle Venedik'in Doğu ile kurduğu ticari ilişkilerin, tarih boyunca kentin iktisadi, toplumsal ve kültürel özelliklerini çok büyük ölçüde etkilediği görülecektir.

11. yüzyıl Avrupa'sı bir yandan ticari ve kültürel hareketlilik içindeyken, bir yandan da toprak ele geçirme nedeniyle çatışmalar ve savaşlarla sarsılıyordu. Fransa'nın kuzey bölgelerini işgal eden Normanlar şimdi de Manş Denizini geçerek gözlerini İngiliz topraklarına dikmişti. Güneyde ise İspanya, yüzyıllardır devam eden Arap egemenliğinden kurtulma yollarını arıyordu. Bu çatışmaların yanı sıra Batı ve Doğu Kiliseleri arasındaki rekabet de kızışıyordu. 1054'te Normanlar İtalya'da Bizanslıların denetiminde olan toprakları ele geçirdiklerinde, Doğu ve Batı kiliseleri arasındaki kriz bunalım noktasına ulaştı ve Papalık Konstantinopolis Patriğini afaroz etti. Bu dönemde, Batı kiliseleri güçleniyor, Hristiyanlık da böylece siyasal ağırlık kazanmaya başlıyordu. Bizans'ın zayıf düşmesi Papalığın işine geliyordu, çünkü Papalık bu imparatorluğu hegemonyası altına alarak Hristiyanlığın tek ruhani lideri olabilecekti.

Bu dönemde Avrupa'da –içinde edebiyat, güzel sanatlar ve müziği de barındıran– bir kültürel hareketlenme oluşmaya başladı. Yunanca ve Arapça metinler Latinceye çevriliyor, bu çeviriler Yunan müzik kuramlarının yeniden canlanmasına destek oluyordu. Paris, Oxford ve Bologna gibi kültür kentlerinde

–sonraki yüzyıllarda üniversiteye dönüşecek olan– güçlü eğitim merkezleri kurulmaya başlandı. Roma bazilikaları büyük kentlerin içinde yükselirken, Gregoryen ezgileri de Hristiyan litürjisi içinde yerini iyice sağlamlaştırdı, hızla gelişirken değişime de yöneldi.

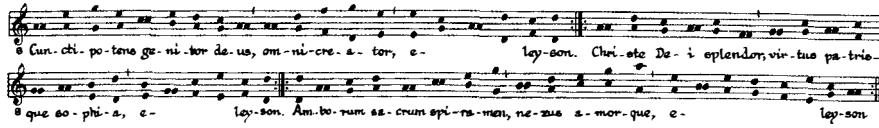
Avrupa kentlerinin zenginleştiği, hareketlendiği ve Papalığın iyice güçlendiği bu dönem, aynı zamanda, kilise müziğinde çoksesliliğin başlangıcına tanık oldu. 11. yüzyıldan itibaren, birlikte söylenen sesler farklı partilerde devinim göstermeye başladı. Çoksesliliğe doğru atılan bu adımlar gelişimini yavaş ve uzun vadede sürdürdü. Ezgilerin birbirine paralel hareketle söylenmesiyle başlatılan çokseslilik düşüncesi Batı müziği tarihinin de ilk adımı olacaktı.

İlk Çoksesli Müzik Biçimi: Organum

Ortaçağ müziğinde çoksesli uygulamaların kilise dışı müziklerde de kullanıldığı tahmin edilmekle birlikte, kayda geçmiş resmî çoksesliliğin dini müzik alanında başladığı gerçeğini kabul etmek gerekir. Çokseslilikle ilgili ilk yazılı kayıt 9. yüzyılda *Musica Enchiriadis* (Müzik Elkitabı) adlı kitapta yer alır. Kitapta, *organum* olarak adlandırılan birlikte söyleme tekniği anlatılmaktadır. Paralel organum adı da verilen bu ilk uygulama. Bir Gregoryen ezgisinin 4'lü veya 5'li aralık aşağısından söylenen ve asıl ezgiyle paralel hareket eden ikinci bir ezginin eklenmesiyle oluşmaktaydı. Böylece birbirinden 4 veya 5 seslik uzaklıkta iki paralel ezginin birlikte devinimi sağlanmış oluyordu. Bu durumda, üstteki Gregoryen ezgiye *vox principalis* (asıl ses), eklenen sese *vox organalis* (organum sesi) adı veriliyordu. Paralel organumda eklenen sesler 4 sese kadar çoğaltılabiliyordu.

11. yüzyıl organum uygulamasının gelişim süreci içinde ortaya çıkan ikinci organum biçimine serbest organum adı veril-

di. Organumun bu çeşidinde eklenen sesin Gregoryen ezgisine ters yönde hareket etmesi birbirinden bağımsız, iki parti oluşturmuyordu.



Serbest Organum

12. yüzyılın başlarında Fransa'nın Akitanya bölgesinde yeni bir organum stili gelişti. Bu yeni stilde Gregoryen ezginin sesleri uzatılırken, uzayan seslerin üzerinde melismatik süslemeler yapan bir üst parti ekleniyordu. Böylece aşağıda tutan uzun ve yalın sesler üzerinde, uzun ve melismatik bir ezgi yer aldığından, kısa bir Gregoryen ezgi bile uzun ve süslü bir organum'a dönüşebiliyordu. Bu yeni organum üslubuna da melismatik organum adı verildi. Melismatik organumun alt partisinde uzun sesler tutan Gregoryen ezgiye "tenor" adı veriliyordu. Tenor terimi, 11. yüzyıldan itibaren 250 yıl boyunca çoksesli dokunun en alt partisini adlandırmak için kullanıldı. Tenor teriminin günümüzdeki kullanımı ise ancak Rönesans'ın ilerleyen yıllarında gündeme geldi.

Tenor kelimesi Latince **tutmak** anlamına gelen *tenere* fiilinden türemiştir. Terimin ilk kullanım biçimi Fransızca **tutan** anlamına gelen *teneur* (okunuşu tönör) şeklindeydi, zaman içinde değişime uğradı, günümüzdeki kullanım **tenor** biçimini aldı.

Organumların yazıya aktarılması ancak 12. yüzyılın ikinci yarısında başladı. Amaç, Organumları yalnızca yazıya dökmek değil, partiler arasındaki birliktelik zorluklarını çözmektir. Fransa'nın Paris kentindeki bir grup besteci, geliştirdikleri ritmik modlarla bu sorunu çözme yolunda ilk adımı attı.

11. yüzyıldaki ticari ve iktisadi gelişimler Fransa'da krallığı yeniden güçlendirirken 12. yüzyıla doğru, uzun süre parçalı bir yapısı olan Fransa'da bütünleşme girişimleri başladı. Bu, hem toprak, hem de siyasal bütünleşme anlamına geliyordu. Böylece krallık bütün ülkeyi kontrolü altında tutabilecekti. Çok parçalı yapısının yanı sıra güney ve kuzey olmak üzere ikiye ayrılmış olan ülkeyi birleştirme çabaları uzun yüzyıllar sürecekti. Fakat 12. yüzyılın ortalarında, Krallığa da ev sahipliği yapan Paris, Kuzey Fransa'nın en önemli ticaret ve kültür kentiydi. Bunun etkileri bu kentin gün geçtikçe daha da zenginleşmesine yol açıyordu. Böylece Paris siyaset, felsefe, eğitim ve Gotik sanatın geliştiği bir kent halini aldı. 1163'te, Kral VII. Louis hükümdarlığı döneminde, Paris'e yeni bir katedral inşa edilmeye başlandı. Bu yapı ünlü Notre-Dame Katedraliydi. Yapımı yaklaşık bir asır sürerek 1250'de tamamlanan bu görkemli katedral, Ortaçağ Fransası'nın Hristiyanlık dinine bağlılığını bütün Avrupa'ya kanıtlamakla kalmayıp 12. yüzyılın en önemli müzik ekollerinden birinin de merkezi oldu. Notre-Dame ekolü, kilisede gelişen çoksesliliğin en verimli döneminde büyük değişimlerin ve atılımların yapıldığı bir merkez olarak müzik tarihi içinde büyük önem taşımaktadır.

Notre-Dame ekolünün temsilcileri arasında iki isim ön plana çıkmaktadır. Bunlardan biri Leoninus (1135-1201) (Fr. Léonin), diğeri Perotinus'tur (1180-1207) (Fr. Pérotin). Léonin *Magnus Liber Organi*'nin (Büyük Organum Kitabı) yazarıydı. Bu kitapta, Leoninus'un iki sesli organumları yer alıyordu. Leoninus'un organumları ezginin solistler tarafından söylenen kesitleri için yazılmıştı. Böylece koroyla solistler arasında karşılıklı olarak hem tek sesli hem çoksesli doku değiş tokuşu gerçekleşiyordu.

Notre-Dame ekolünün Ortaçağ dini müziğine getirdiği yeniliklerin başında ritmik modların kullanılması geliyordu. 12.

yüzyıl bestecileri tarafından geliştirilen ritmik mod sistemi modern nota yazımından çok farklı bir anlayışla oluşturulmuştu. Bu ritmik yapılar *ligatura* adı verilen nota gruplarıyla ifade ediliyordu.

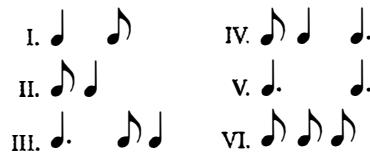


Ligatura



Günümüzdeki yazıyla

Yaklaşık olarak 1250'ye gelindiğinde, ritim kalıpları altı temel ritmik moda ayrılmıştı. Bu şablonlar, özünde, Fransızca ve Latince kelimelerin kısa ve uzun hecelerinin oluşturduğu doğal ritmik yapısından türetilen kalıplardı.



Notre-Dame Ekolündeki Ritmik Modlar

Notre-Dame ekolünün geliştirdiği ritmik modlarla, eski gele-
nekteki melismatik organumla ritmik organum stilleri iç içe gir-
mişti artık. Örneğin bir *alleluia* bölümü geleneksel melismatik
organum tarzında başlayıp orta yerinde ritmik modlarla bezen-
miş bir kesit içerebiliyor, ardından tekrar geleneksel melisma-
tik organum üslubuna dönerek sona erebiliyordu. Bu uygula-
ma Notre-Dame ekolü bestecileri tarafından çok benimsenmiş-
ti. Öyle ki, bölüm içindeki ritmik kesitin belirgin bir başlangı-
cı ve sonu vardı. Bu ritmik kesit organumun içine yerleştirilmiş

kapalı bir kutu gibiydi adeta. Bu nedenle, Notre-Dame bestecilerinin elinde geliştirilen bu yeni biçime “kapalı” kökünden gelen *clausula* adı verildi.

Leoninus dönemi bestecileri ritmik *clausula*’larla melismatik organum’ları birlikte kullanmayı seviyordu, fakat kısa süre içinde, eski tarz organum stili terk edildi ve *clausula* bağımsız bir biçim halini aldı. İlerleyen dönemler içinde, *clausula* dönüşüme uğrayarak motet adı verilen yeni bir biçimin gelişmesine yol açacaktı.

Leoninus’dan bir kuşak sonra yaşamış olan Perotinus, 27 yıllık kısa hayatı süresince, kendisinden önceki kuşaktan miras aldığı organum geleneğini geliştirerek, bu biçimi önce üç, ardından da dört sesli hale getirdi. Bunun yanı sıra Perotinus ve çağdaşlarının döneminde, organumların üst partilerindeki melismalar eskiye nazaran çok daha uzun ve süslü hale gelmişti. En alt partide yer alan ve hiç değişmeden çoksesli yapının temelini oluşturan Gregoryen ezginin üzerine eklenen *vox organalis* artık *duplum* (ikinci) adını almıştı. Buna bağlı olarak, *duplum*’un üzerine eklenen üçüncü parti *triplum*, dördüncüsü de *quadruplum* adını alıyordu. Bu terimler yalnızca partilerin isimleri için değil organumların karakterlerini belirlemek için de kullanılıyordu. Örneğin üç sesli organum’a *organum triplum* deniyordu. Perotinus’un yaşadığı dönemde strandart hale gelen üç sesli organum –yani *organum triplum*– bir yüzyıla yakın süre boyunca en çok ilgi gören biçim olarak varlığını sürdürdü.

Clausula terimi Latince **kapalı** anlamına gelen *clausus*’tan türemiştir. Asıl anlamı gramatikal bitiş, yani cümle sonu anlamına gelmekle birlikte, yazıda cümlele arasına giren ara cümle anlamında da kullanılmaktadır. Fransızca **clos** ve İngilizcede **close** kelimeleri aynı kökü içermektedir.

Clausula'nın Türevi: Motet

Clausula, organum geleneği içinde geliştirilmiş ve zamanla bağımsızlaşmış bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. *Clausula* 13. yüzyılın ikinci yarısında yeniden değişime uğradı. Genellikle üç sesli olarak bestelenen *clausula* türünün alt partisinde, Ortaçağ geleneğinin değişmez kuralı olarak Gregoryen ezgisi ve sözler yer alıyordu. Zaman içinde, *clausula* kilise dışına çıktıktan sonra, bu Gregoryen ezgisinin üzerinde bulunan ikinci ve üçüncü partilere Fransızca ya da Latince sözler eklenmeye başlandı. Bu sözler dini konuları içeren metinler olmayabiliyordu. Bunun da ötesinde Gregoryen ezgisinin üzerindeki iki partinin her birine ayrı bir metin de eklenebiliyordu. Bu durumda üç sesli bir *clausula*'da üç ayrı metin aynı anda söyleniyordu. İşte bu yeni türe, 13. yüzyıl bestecileri Fransızcada "kelime" anlamına gelen *mot*'tan türetilmiş bir isim olarak motet adını verdiler.

Bütün bu dönüşümlere karşın, motetlerde ve *clausula*'larda değişmeyen önemli bir ortak nokta vardı: tenor partisindeki – yani en alt partideki – Gregoryen ezgi. Çoksesli müziğin temelini oluşturan bu ezgiler, Ortaçağ müzik geleneğinin değişmez kuralı olduğu kadar, ilerleyen yüzyıllar boyunca da besteciler için önemli bir malzeme kaynağı olmayı sürdürdü. Motetin gelişim süreci içinde tek bir notasının bile değiştirilmediği bu Gregoryen ezginin bulunduğu alt parti *cantus firmus* olarak adlandırılmaya başlandı. Gregoryen ezgiler bütün bestecilere açık bir malzeme oluşturduğundan aynı *cantus firmus* üzerine değişik motetler besteleniyordu. *Clausula*'da olduğu gibi, 13. yüzyıl motetlerinde üç sesli doku tercih ediliyordu.

Cantus Firmus

Latince **ezgi** ya da **şan** anlamına gelen *cantus* ile, yine Latince **sıkı** veya **sağlam** anlamına gelen *firmus* kelimelerinden oluşan *cantus firmus* terimi Gregoryen ezginin dokunulmaz ve değişmez karakterini ifade etmektedir.

Motet, kilise bağlamından iyice uzaklaşmış –ve gün geçtikçe de uzaklaşan– bir biçim olduğundan, *cantus firmus* partisindeki Gregoryen ezgisindeki dini içerikli sözleri söylemenin de bir anlamı kalmamıştı. Bu nedenle, 13. yüzyılın sonlarında, motetlerin dindışı sözler içeren yalnız üst partileri vokal olarak seslendiriliyor, *cantus firmus* partisi ise artık çalgı eşliğiyle icra ediliyordu. Bu, gerçekten önemli bir değişimdi, çünkü Ortaçağ tarihinde belki de Gregoryen ezgiye yönelik ilk kez bir değişim söz konusuydu. Böylece motet –kilisede yeşeren çoksesli müzik biçiminin halka ve dindışı alana yayılan en önemli temsilcisi olarak– tarihin ilerleyen dönemlerinde, yaklaşık 300 yıl boyunca gelişip varlığını sürdürdü.

13. yüzyıldan 14. yüzyıla geçerken bu tür köklü değişimler hayatın bütün alanlarında boy göstermeye başlıyordu. Her alanda, hatta dinde bile yeni arayışlara, yeni açılımlara yöneliyordu insanlık. Bu değişim uzun ve zahmetli bir süreç olacaktı. Antik Yunan düşüncesinin odak noktası olan insan olgusunun yeniden canlanmaya başlamasıyla 14. yüzyıl, Rönesans devrinin habercisi oldu.

İkinci Bölüm

RÖNESANS

Rönesans'a Doğru...

13. yüzyıl Avrupa'nın iktisadi ve siyasi açıdan yavaş yavaş temellerini oturtmaya başladığı bir dönemken, 14. yüzyıl değişim ve çeşitlilik dönemi oldu. Büyük değişimlerden biri de Papalık açısından gerçekleşti. Papalık –13. yüzyıl boyunca hayatın hemen hemen her yönünü belirleyen ve yönlendiren mutlak bir güç olarak görülürken– 14. yüzyılda sorgulanmaya başlandı. 14. yüzyılın başında, Fransa Kralı V. Philippe papalık seçimlerinin Fransa'da yapılması ve Fransız bir papanın seçilmesi fikrini öne sürdü. Böylece 1305'ten 1378'e kadar papalar papalığın merkezi olan Roma'da değil, Fransa'nın güneyindeki Avignon şehrinde bulundular. Avignon'daki papalık dini bir merkezden çok, bir saray havasında olduğundan, bu dönem Avignon ve çevresinde gelişen sanatın çok çeşitli ve hareketli olduğu gözlenmektedir. Yine buna bağlı olarak, 1305-78 döneminden günümüze kalan Avignon çevresinde bestelenmiş müziklerin çoğunluğunun dindışı olduğu görülmektedir. Roma ile Avignon arasındaki siyasal gerginlik, İtalya'daki papalık taraftarlarının kendi papalarını seçmesiyle doruğa ulaştı. 1378-1417 arasında papalar arasındaki rekabet ve çekişme siyasal gerginliği artırdı.

Papalık düzeyinde yaşanan bu gerginlikler ve iç bölünmeler, doğal olarak halkların bazı noktalarda sorular sormaya ve inandıkları ya da inandırıldıkları değerleri sorgulamaya başlamalarına neden oldu. Düşünürlerin ahlaki değerler konusunda geliştirdikleri eleştirel görüşleri şairler şiirlerinde dile getirmeye başladılar ve bu şiirler motetlerde kullanıldı. Böylece, yaklaşık bir yüzyıl sonra yeşerecek olan Protestan reformlarının ilk belirtileri olan ahlaki iç bölünmeler gündeme geldi.

14. yüzyılda din ile bilim, kilise ile devlet arasında ayrımlar kesinleşmeye başladı. Bir önceki yüzyılda oluşmaya başlayan bu düşünceler bu yeni yüzyıla birlikte iyice belirginleşiyor, ilahi olanla insani olan arasında kesin ayrımlar yapmaya yönelik düşünceler geliyordu. Aynı dönemde, özellikle İtalya’da edebî eserler konuşulan dilde yazılmaya başlandı. 14. yüzyıldan önce bütün Avrupa’da yazı dili Latinceydi. Kilisenin kullandığı ve kabul ettiği resmî dil de Latinceydi. Dolayısıyla bu dile kutsallık ve dokunulmazlık atfediliyordu. Bu nedenden dolayı ki 14. yüzyılda edebî eserlerin ülkenin konuşulan dilinde yazılması çok önemli ve radikal bir değişimdi. Bu değişim Rönesans düşüncesinin en önemli öncüleri arasında yer alan Dante, Boccaccio ve Petrarca’nın dünya tarihinde kırılma noktası olarak kabul edilen yapıtlarıyla hız kazandı. Dante’nin *İlahi Komedya*’sı, Boccaccio’nun *Decameron*’u ve Petrarca’nın Rönesans bestecilerine kaynak olmuş yüzlerce şiiri 14. yüzyıl edebiyatının en önemli örnekleri arasında yer alır.

1300’lü yıllar, aynı zamanda, Rönesans’ın temel düşüncesi olan hümanizmin yeniden canlandığı bir dönem oldu. Antik Yunan felsefesine ve yazılarına ilginin doğduğu bir dönemdi bu. Ortaçağ boyunca önemli bir kültürel ve siyasal merkez olan Bizans İmparatorluğu 1100’lü yıllar topraklarının kontrolünü kaybetmeye başlıyor, gün geçtikçe küçülüyor ve zayıflıyordu. Bunu fırsat bilen Roma, tek siyasal güç olma isteğiyle, 1096’da düzenle-

nen ilk haçlı seferi sırasında Haçlı ordularını Bizans'a saldırtarak Doğu imparatorluğunun gücünü iyice kırdı. 1300'lü yıllara gelindiğinde, halen gücünü toparlayamayan Bizans topraklarından çok sayıda Bizanslı düşünür ve aydın Batı'ya, özellikle İtalya'ya göç etmeye başladı. 14. yüzyılda, İtalya'da Antik Yunan yazılarının ve düşüncelerinin yeniden keşfedilmesi kısmen bu göçler sayesinde gerçekleşti. Çünkü Bizans'tan göç eden aydın ve düşünürler Yunancadan ve Arapçadan çevrilmiş Antik Yunan yazılarını beraberlerinde getirmişlerdi Batı'ya.

Antik Yunan yazıları yalnız edebiyat alanında değil, resim, heykel, mimari ve müzik alanlarında da etkili oldu. Ressam Giotto (1266-1337) ve çağdaşları kuralcı ve simgesel resim tekniğini terk ederek nesnelerin doğal halleriyle resmedildiği bir anlayışa doğru yönelerek Rönesans resim anlayışının öncüsü oldular. Edebiyat ve sanat 13. yüzyılın din merkezli bakış açısından, artık yavaş yavaş insan merkezli bakış açısına doğru yönelmeye başlıyordu.

Müzik alanında da yeni yönlelere doğru bilinçli adımlar atılmaya başlanıyordu 14. yüzyılda. Bu değişimlerden en büyük etkiyi yaratmış olanı Fransız şair ve besteci Philippe de Vitry'nin (1291-1361) 1320'li yılların başında yazdığı *Ars Nova* (Yeni Sanat) adlı kitaptı. Kitabın başlığı *Ars Nova* öyle etkili oldu ki, kısa zaman içinde, 14. yüzyılda Fransa'da gelişen yeni müzik üslubunu ifade eden bir terim olarak kullanılmaya başlandı. Bu terim 14. yüzyıl Fransası'ndaki yeni müzik anlayışını betimlerken, *Ars Antiqua* (Eski Sanat) terimi de 14. yüzyıl öncesinin müziğini ifade eden karşı terim olarak kullanılmıştır.

Ars Nova'nın temel düşüncesi, esasen Notre-Dame ekolü bestecileri tarafından başlatılmış olan ritmik kullanımın daha farklı yönlerde geliştirilmesidir. Motet, kökenlerini dini müziğe dayandıran bir biçim olmakla birlikte, 13. yüzyıldan itibaren dini bağlamdan uzaklaşmış, fakat tenor partisinde kullanılan

Gregoryen ezgiler nedeniyle dini öğelerle bağlarını tümüyle kopartmamıştı. *Roman de Fauvel* –içinde barındırdığı 34 motet ve toplam 167 müzikli kesitle– 1300’lü yılların müziksel geleneğini yansıtan çok önemli bir kaynak olarak günümüze ulaşmıştır.

Roman de Fauvel’in içinde Philippe de Vitry’nin 5 moteti bulunmaktadır. Bu motetler, *Ars Nova* akımının ilk örnekleri olan ve *isorithmic* olarak adlandırılan üslupta yazılmıştır. Bu üslupta, tenor partisinde bulunan *cantus firmus* belli bir ritmik kalıpla müziklendiriliyordu. Bu ritmik kalıp sürekli tekrar ederek bir ritmik döngü oluşturuyordu. Bu üslupta bestelenen motetlere İsoritmik motet adı veriliyordu ve Fransa’daki *Ars Nova* bestecilerinin en gözde biçimi halini almıştı.

İsoritmik motetlerdeki ritmik kalıplar öyle uzun olabiliyordu ki çoğu zaman tekrarlar fark edilmez hale geliyordu. Ayrıca bestecilerin bu ritmik kalıplar üzerine yazdıkları diğer iki-üç

De- tractor est naquissime vul- pas, Par ses ma- dis gra-ve-au- trui et ei pis. Sed
Qui se- cur- tur ca- stra sunt mi- se- ri, Car pou- vre- ment sont ser- vi- ce ma- ri
Verbum iniquum et dolorosum abominabitur Dominus.
non minus a- du- la- tor blan- due, Car dé- çoit ro- ya- prin- ces, com- tes, duc. Om- nibus sunt ta- les fu- gi- en- di.
Fi- de- li- bus qui be- ne ser- vi- unt Sans mas- pri- son et de vrai cuer se- ri
Et li uns plus que li autres en- di De- tra- he- re id- li vel au- di- re Un ma- di- sant de vou- loir de- sire
De ca- li- ce ta- les bi- bunt ma- ri Mes li gra- air qui a des ser- vi

İsoritmik Motet - *Roman de Fauvel*

partideki çoksesli doku, ustalıklarının en önemli göstergesiydi. İsoritmik motet geleneğinde, *cantus firmus* ezgisinin tekrarlarına *color* (renk), *cantus firmus*'un içerdiği ritmik kalıplara da *talea* adı veriliyordu.

Guillaume de Machaut (1300-77) isoritmik motet biçimini benimseyen ve geliştiren en önemli *Ars Nova* bestecilerinden biriydi. Yaşadığı dönemin siyasal ve entelektüel çevreleriyle çok yakın ilişkileri olan Machaut, Bohemya kralının yanındaki sekreterlik görevi nedeniyle, gençlik yıllarında Avrupa'nın birçok yerini dolaşıp görme fırsatı buldu. Bu geziler Machaut'nun besteciliği üzerinde etkili oldu. 1346'da, Bohemya kralının ölümünün ardından Fransız sarayına girdi ve hayatının sonuna kadar burada görev yaptı. Machaut besteciliği kadar şair yönüyle de hem Fransa, hem de İngiltere'de ün kazandı.

Machaut'nun günümüze ulaşan 23 moteti döneminin geleneğine uygun tarzda yazılmıştı. Bu üç sesli motetlerde, çalgı ile icra edilen *cantus firmus* partisinin üzerinde iki farklı metin içeren iki vokal parti bulunmaktaydı. Machaut'nun motetleri önceki kuşağınkilere göre daha uzun, ritmik olarak daha karmaşık yapıdaydı. Onun motetlerindeki en önemli özelliklerden biri isoritmik yapının sadece en alt parti olan tenor partisinde değil, bütün partilere dağıtılmış olmasıdır.

14. yüzyıl bestecileri, önceki kuşaklara göre, çoksesliliği daha yoğun biçimde kullanıyordu ve dindışı müziğe daha fazla ilgi duyuyordu. Çoksesliliğin gelişimi ve karmaşıklaşması kilisenin pek hoşuna gitmiyordu ve bunun bir nedeni vardı: dini müzikler çokseslendirildikçe ses partileri yoğunlaşıyor, ritmik yapılar karmaşıklaşıyordu ve bu durumda müziğin içindeki dini metinlerin anlaşılması güçleşiyordu. Kilise için ayinlerde ön planda olması gereken, müzik değil, metinlerdi. Bu nedenden ki 14. yüzyılda kilise özellikle dini müziğin çokseslendirilmesine destek vermiyordu. Buna rağmen besteciler, ço-

ğunlukla dindışı müzikler bestelemelerine karşın, çoksesli dini müzikler de besteliyordu ve çokseslilik önemli bir gelişim içindeydi. Bunlar arasında Machaut da vardı. Onun günümüze kalan en önemli dini yapıtı olağan günler ayının ilk çoksesli örneği olarak kabul edilen *Notre-Dame Ayini*'dir. Bu yapıtında, besteci dört sesli doku içinde uyumlu ve uyumsuz ses bağlantılarını kontrollü biçimde kullanmaktadır. 1364'te, Fransa Kralı V. Charles'ın taç giyme töreni için bestelenmiş olduğu tahmin edilen *Notre-Dame Ayini*'nin diğer çoksesli missalardan farkı bestecinin, bölümleri birbirine bağlı bütünlük içinde ele almış olmasıdır. Machaut her bölümde ayrı bir *cantus firmus* kullanmasına karşın bölümler arasındaki bütünlüğü ortak müziksel motiflerle sağlamıştı.

Ars Nova geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Guillaume de Machaut truver geleneğinin aşk şarkılarının da takipçisiydi. 14. yüzyıl Fransı'nda gündemde olan Şanson (Chanson) formları arasında *balat*, *virelai* ve rondo gibi biçimleri kullanarak gelişmelerinde katkıda bulunan bir besteciydi. Onun geliştirdiği formlar arasında *balat* ön plana çıkmaktadır. Bestecinin *balat*'larında, metin en üst partide bulunuyordu ve bu üst parti vokal olarak seslendirilirken alttaki iki parti çalgıyla icra ediliyordu. Machaut'nun bestelediği 41 baladın yanı sıra çoksesli *virelai* ve rondoları da aynı yapıyı barındırıyordu.

1300'lü Yıllarda İtalya

İtalyanlar 14. yüzyılı *trecento* (üç yüz) olarak adlandırır. Bu terim 1300 anlamına gelen *mille trecento* (bin üç yüz) sözünün kısaltılmış halidir ve 1300-1399 arasındaki kesiti, yani 14. yüzyılı ifade eder. Trecento dönemi İtalya'da Fransa'da olduğun-

dan daha farklı gelişmelere tanık oldu. Farklılık yalnızca sanat ve edebiyat alanlarında değil, siyasi ve iktisadi alanlarda da geçerliydi. 1300'lü yıllarda, İtalya bölgesel prensliklerle yönetiliyordu. Her bölgenin kendi prensliği, dolayısıyla kendi kültürel ve dilsel geleneği vardı. 14. yüzyıl İtalyası'nda müzikal gelişimler de bunlara bağlı bir seyir izledi. 1300'lü yıllarda müzik hâlâ sözel geleneğini koruyordu ve yazıya aktarılan müziklerin sayısı hâlâ çok azdı. İtalya'daki kiliselerde bile çokseslilik çoğunlukla kulaktan icra ediliyordu.

İtalya'da 1300'lerde müziğin gelişimi büyük ölçüde orta ve kuzey bölgelerde gerçekleşiyordu. Bu durumun iktisadi gelişmelerle yakın ilgisi vardı kuşkusuz. Roma Papalığının merkeziydi. Kuzeydeki şehirler ise uluslararası ticari ilişkileri elinde tutan zengin bölgelerdi. Özellikle Roma, Bologna, Padua, Mantova, Milano, Venedik ve tabii ki Floransa 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar süren kültürel gelişimin ve Rönesans düşüncesinin yeşerdiği merkezler oldu. Floransa, 1300'lerin en önemli iki edebî eserinin, Boccaccio'nun *Decameron*'u ile Dante'nin *İlahi Komedyası*'nın yaratılmasına ev sahipliği yaptı.

Madrigal, 14. yüzyıl İtalyan dindışı müziğinin en önemli biçimiydi. 1300'lü yıllarda madrigaller tümüyle dindışı iki sesli aşk şarkılarıydı. Bir sonraki yüzyılda da bestecilerin gözde biçimi olacak madrigal Rönesans boyunca gelişerek kapsamlı bir form halini alacaktır. 1300'lerin madrigalinin en önemli temsilcilerinden biri Jacopo da Bologna (1340-60) idi. Bestecinin madrigalleri, dönemin geleneğine uygun biçimde, iki ses için yazılmıştı. Motetlerden farklı olarak madrigallerde bütün partiler aynı metni içeriyordu ve partiler arasında müzikal denkliliğin yanı sıra üst partinin daha süslü biçimde müziklendirildiği görülmektedir.

İtalyan Trecento'sunun dindışı çoksesli müzik formlarından bir diğeri de kanonik örgü içeren *caccia* idi. Sözleri ise ço-

ğunlukla av sahnelerini anlatan neşeli şiirlerden oluşuyordu. Ses partilerinin arasındaki kanonik ilişki ve çeşitli betimlemeler av olgusundaki kaçma ve kovalama düşüncesini simgeler gibidir.

The image displays a musical score for a piece titled "Caccia - Ghirardello de Firenze". It consists of six systems of music, each featuring a vocal line (soprano and tenor) and a basso continuo line. The lyrics are in Italian and describe a hunt scene. The music is written in a style typical of the 16th-century Italian madrigal, with a focus on the interplay between the voices and the basso continuo.

Lyrics (System 1):
 To sto che l'al-ba del bel gior-no ap-pa-re I-eve-glia-li cac-cia-tor: 'Su,
 su, su, ch'egl-i-el tem-po! 'Al-let-ta-li can, te, te, te, te, Vi-o-la, te, Pri-me-ra, te!

Lyrics (System 2):
 To sto che l'al-ba del bel gior-no ap-pa-re I-eve-glia-li caccia-tor. 'Su, su, su, ch'egl-i-el tem-po!
 Su al-to al mon-te con buon ca-ni al ma-no E gli brac-cetti al pia-no. E nel-la piag-gia ad or-di-ne cia-

Lyrics (System 3):
 'Al-let-ta-li can, te, te, te, te, Vi-o-la, te, Pri-me-ra, te! Su al-to al mon-te con buon
 scu-no. Io veg-gio sen-tir u-no de' no-stri mi-glior brac-chi. Sta-ra-vi-as-to

Lyrics (System 4):
 ca-ni al ma-no E gli brac-cetti al pia-no. E nel-la piag-gia ad or-di-ne cia-scu-no.
 'Bus-sa-te d'ogni la-to cia-scun le macchie che Que-gli-na suo-ne! 'Ai-o, ai-o! A te la cor-bia vie-

Lyrics (System 5):
 Io veg-gio sen-tir u-no de' no-stri mi-glior brac-chi. Sta-ra-vi-as-to. 'Bus-sa-te d'ogni la-to cia-scun le macchie
 ne. Car-bon la pre-ne in bo-cha la te-ne

Lyrics (System 6):
 che Que-gli-na suo-ne! 'Ai-o, ai-o! A te la cor-bia vie-ne. Car-bon la pre-ne in bo-cha la te-ne

Caccia - Ghirardello de Firenze

13. yüzyıl *ballata*’ları ile ilgili hiçbir yazılı örnek günümüze kalmamış olmasına karşın, 14. yüzyıl *ballata* örneklerinden günümüze ulaşanlar, 1365’ten itibaren *ballata*’ların iki ya da üç ses için yazıldıklarını göstermektedir.

Ballata terimi İtalyancada **dansetmek** anlamına gelen *ballare* kelimesinden türemiştir ve özünde dansa eşlik eden müzikleri ifade etmek için kullanılır.

İtalyan *trecento* müziğinin gelişimine katkıda bulunan bestecilerden biri de Francesco Landini (1325-97) idi. Döneminin önemli bestecileri arasında sayılan Landini, çocukluğunda kör olmasına karşın, eğitilmiş bir şair, müzik kuramcısı ve besteci olarak yetişti. Landini *ballata*’larında, melismatik kesitleri metnin içeriğiyle bağlantılı olarak cümle sonlarındaki kadans öncesinde kullanıyordu. Metindeki her cümle sonu bir kadansla noktalanıyordu. Landini, *ballata*’larında, “Landini kadansı” olarak anılacak bir yenilik gerçekleştirmişti. Büyük altılı aralığının oktava çözülme ilkesinde yapılan bir değişiklik “Landini kadansı”nın karakteristik özelliği idi. Buna göre büyük altılı oktava çözülmeden önce bir kaçak ses eklenerek üçlü aralık elde ediliyordu.

1300’lü yıllarda Fransız motetleri isoritmik kalıplar kullanan, her partide ayrı bir metin barındıran, ritmik yoğunluk üzerine kurulu belirgin özellikleri olan bir üslup kazanmıştı. Oysa, 1300’lü yılların başlangıcında, İtalyan besteciler Fransız motetlerindeki özellikleri bestelerinde hiç kullanmayıp kendi üsluplarını oluşturmuştu. İşin ilginç yanı *trecento*’nun sonlarına doğru İtalyan üslubu yavaş yavaş Fransız üslubunun öğeleriyle karıştı; 1377’de Papalık merkezinin Avignon’dan yeniden Roma’ya taşınmasının bu değişimde büyük etkisi vardı kuşkusuz. Papalık merkezinin 72 yıl sonra Roma’ya dönmesi, beraberinde Fransız etkilerini İtalya’ya getirmişti. Bu tarihten iti-

baren, İtalyan bestecilerin Fransız şiirler üzerine Fransız stilinde müzikler bestelediği görülmektedir. Yüzyılın sonlarına doğru, Hollanda, Fransa ve İngiltere'den gelen kuzeyli besteciler İtalya'ya akın etmeye başladı ve bu akın 15. yüzyıla kadar devam etti. Bu durum bu bestecilerin İtalyan müziğini benimsemesine ve bu müziğin Rönesans boyunca Avrupa'da etkili olmasına neden oldu.

14. Yüzyılda Çalgı Kullanımı

14. ve 15. yüzyılların müziğinde çalgıların ne kadar yer tuttuğunu tam olarak söylemek mümkün değildir, çünkü dönemin elyazmaları partilerin vokal ya da çalgısal olduğunu belirtmemektedir. Buna karşın, dönemin resim ve edebiyat yapıtlarından yola çıkılarak, çoksesli müziğin vokal ve çalgısal gruplarla ya da ikisinin birleşimiyle seslendirildiği söylenebilir. Ayrıca bu dönemde motetlerin tenor partileri (yani en alt partileri) çalgıyla icra ediliyordu.

Açık havada yapılan kutlama ve eğlencelerde ya da ciddi törenlerde geniş topluluklar kullanılıyordu. Çalgılar yüksek sesli ve yumuşak sesli çalgılar olmak üzere ikiye ayrılıyordu. Yumuşak sesli çalgılar arasında en popüler olanlar lavta, psalter, taşınabilir orglar ve flütlerdi. Yüksek sesli çalgılar arasında ise bugünkü obuya benzeyen shawm, trompetin ilk örneklerinden biri olan kornet gibi çalgılar kullanılıyordu. Ayrıca, vurmali çalgı olarak çanlar, ziller ve davullar topluluklarda yer alıyordu.

Tuşlu çalgılar 15. yüzyılda gelişimini hızlandıran çalgılar arasındaydı. Taşınabilir orgların yanı sıra kiliselerde yer alan büyük orglara 1300'ü yıllardan itibaren pedal tuşları eklendi. Farklı boruların seçilmesini sağlayarak farklı sesler elde etme olanağını sunan "stop" sistemi ve ikinci tuş dizgesinin eklenmesi de 15. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen yenilikler arasındaydı.

15. Yüzyılda İngiltere ve Burgonya'da Müzik

1400'lü yıllara gelindiğinde Fransız müziğinin ve İtalya'ya gelen yabancı bestecilerin etkisiyle, çoksesli müzik uluslararası bir stil kazanmaya başladı. 14. yüzyılın Fransız ve İtalyan müziği geleneksel olanı devam ettirirken, yeni gelişimlere de yelken açtı. İngiltere, 100 Yıl Savaşları nedeniyle, 1400'lü yılların başında Kıta Avrupası'nın, özellikle Fransa'nın müziksel gelişiminde etkili oldu.

100 Yıl Savaşları

İngiltere ve Fransa arasındaki çekişmeler 14. yy'ın başında büyük bir bunalıma dönüştü. Bu çatışmanın özünde toprak ve iktidar kavgası vardı. 1328'de Fransa Kralı IV. Charles öldüğünde İngiltere Kralı III. Edward Fransa tahtında hak iddia etti. İddiasının dayanağı, annesinin IV. Charles'ın kız kardeşi olmasıydı. Bu iddiaya rağmen Valois Hanedanı'ndan VI. Philippe Fransa kralı ilan edildi, Edward da krala bağlılığı reddetti. Bunun üzerine Philippe İngilizlerin Akitanya'daki topraklar üzerindeki haklarını iptal etmek isteyince savaş patlak verdi.

Akitanya İngilizler için çok önemliydi, çünkü İngiltere'ye verimli topraklar ve ticaret imkânlarını sağlıyordu. Fransa'nın kuzeyindeki Normandiya bölgesi de İngiltere'de yetiştirilemeyen üzüm için verimli bağların bulunduğu bir bölgeydi. Toprak ve taht için 1327'de başlayan savaş 1453'e kadar sürdü ve bu nedenle 100 Yıl Savaşları adını aldı. Savaşın sonunda Fransa, Calais bölgesi hariç, İngilizleri bütün topraklarından çıkarmayı başardı.

100 Yıl Savaşları iki ülkenin kültürel bakımdan etkileşmesine neden oldu. Savaşlar sırasında zaman zaman galip gelen ve Fransız topraklarına yerleşen İngilizler gerek ayinler için, gerek eğlence için yanlarında müzisyenler bulunduruyorlardı. Bu yolla İngiliz müziği önce Fransa'ya, oradan da Kıta Avrupası'na yayıldı. 15. yüzyılın ilk yarısında elyazmalarıyla çoğaltılan çok sayıda İngiliz müziği Fransa'da ve Avrupa'da etkili oldu.

Çok eski dönemlerden beri dini ve dindışı İngiliz müziğinin halk ezgileriyle çok yakın bağlantıları vardı. Halk müziği kaynakları İngiliz müzik geleneğinin karakteri açısından önemliydi. Kıta Avrupası'nın modal geleneğinden farklı olarak, İngiliz müziği majör tonalite duygusunu veren büyük üçlü ve küçük altılı aralıkları kullanıyordu. İngiliz şarkılarında paralel üçlü ve altılı aralık hareketleri müziğin stilistik özelliklerini oluşturan öğeler arasında yer alıyordu. Bu gelenek 13. yüzyılda gelişmeye başlamış, 15. yüzyılda varlığını sürdürmüş ve Kıta Avrupası'nın müzik geleneğini etkileyen bir öge olmuştu. 15. yüzyıl İngiliz müziğinin polifonik teknikleri arasında *fauxbourdon* oldukça önemliydi. Bu stilde var olan bir ezginin altına 6'lı aralıkla paralel bir bas ezgisi, bas partisinin üzerine de 3'lü aralıkla paralel üçüncü bir ezgi ekleniyor, böylece üç parti arasında 3'lü, 6'lı ve 4'lü aralık ilişkisi (bugünkü akor sisteminde “birinci çevirim” olarak adlandırılan 6'lı akor) uygulanmış oluyordu. Esasen paralel organum'un daha gelişmiş bir biçimi olarak da kabul edilen *fauxbourdon* stili özellikle ayin ezgilerinde uygulanıyordu.

Fauxbourdon terimi Fransızcada **yalancı bas** anlamına gelmektedir. *Faux* kelimesi **yanlış** anlamına gelir. *Bourdon* kelimesi ise aslen bir telli çalgının en pes (kalın) sesine verilen isimdir. Yani bas ses anlamına gelmektedir. *Fauxbourdon* terimi İngilizcede *False-burden* ya da *False-bass* olarak da kullanılmaktadır.

14. yüzyılın en önemli İngiliz bestecilerinden biri olan John Dunstable (y. 1390-1453) kariyerinin büyük bölümünü Fransa'da, İngiliz Bedford Dükü'nün himayesinde geçirdi. Kral V. Henry'nin kardeşi olan Dük 100 Yıl Savaşlarının önemli isimlerinden biriydi. 1422-29 arasında Paris'i işgal etmişti, 1429-35 arasında da Normandiya'nın yönetimini elin-

de tutuyordu. Dükün yanındaki sayısız müzisyen ve besteciden biri olan Dunstable, döneminin bütün gözde formlarında besteler yaptı. Bunlar arasında motetler, missa bölümleri ve dindışı müzikler bulunuyordu. Dunstable'ın günümüze ulaşan 12 isoritmik moteti, bu eski formun onun döneminde de revaçta olduğunu göstermektedir. Dunstable'ın getirdiği en önemli yeniliklerden biri, bazı bestelerinde, *cantus firmus* geleneğini değiştirerek bütün partileri serbest olarak bestelemiş olmasıydı. Bu gerçekten önemli bir değişiklikti, çünkü Ortaçağ'dan bu yana varlığını sürdüren Gregoryen ezgi hegemonyasının zayıflaması anlamına geliyordu ve sonraki yüzyıllarda yeşerecek olan yeni müzik düşüncelerinin ilk kıvılcımlarıydı.

İzoritmik motet 15. yüzyılın ortalarına doğru daha seyrek kullanılmaya başlayarak, 1450'lerden sonra neredeyse tümüyle yok oldu. Buna karşın motet terimi 15. yüzyılda *cantus firmus* kullanmayan, fakat motet tarzını sürdüren çoksesli vokal yapıtlar için kullanılmaya devam etti ve böylece daha geniş bir anlam kazandı.

15. Yüzyıl Müziğinde Burgonya Etkisi

Müzikte İngiliz etkisinin Fransa'da ve Kıta Avrupası'ndaki yayılımı 15. yüzyılın önemli gelişmelerinden biriydi. Fakat 1400'lerin ortalarından itibaren, Burgonya Dükü yönetimi altında olan Fransa'nın doğusu ile bugünkü Almanya'nın bir kısmının bulunduğu bölgeler iktisadi ve kültürel olarak güçlü bir konuma gelmişti. Bu bölgedeki besteciler İtalyan, Fransız ve İngiliz öğelerini özümseyerek karma bir stil doğurma aşamasındaydı. Burgonya Dükalığı Fransa Krallığının bir parçası olmasına karşın iktisadi ve siyasi güç olarak neredeyse Fransa'ya eşit durumdaydı. 1400'lerin başından itibaren Burgonya Dükalığı topraklarını bugünkü Hollanda, Belçika,

Lüksemburg ve Loren bölgelerine kadar genişleterek gücünü artırmış, yaklaşık 1477'ye kadar bağımsız bir krallık gibi hüküm sürmüştü. 15. yüzyılın ikinci yarısının büyük bestecilerinin hemen hemen tamamı Burgonyalıydı ve Burgonya sarayıyla doğrudan bağlantıları vardı. Toprak sahibi olmak zenginlik anlamına geliyordu ve Burgonya Dükalığının geniş toprakları Burgonya Sarayının zenginliğini artırıyordu. Zengin bir saray da, doğal olarak, bölgedeki kültürel hayatın gelişmesinin en önemli güvencesiydi. Bu nedenle 1400'lü yılların ikinci yarısındaki bestecilerin çoğunluğunun Burgonyalı olması şaşırtıcı değildi.

Bu dönemde saraylar besteci, şarkıcı ve çalgıcıların profesyonel olarak çalıştıkları yerlerdi. Besteciler saray kiliselerinde müzik sorumlusu olarak görev yapıyor, bu sayede kral ya da düklerin seyahatlerinde onlara eşlik ediyor, değişik ülkelerin stillerini ve kültürlerini tanıma fırsatını buluyorlardı. Kralar, prensler, dükler en iyi ayin müziklerini icra edecek en yetkin müzisyenleri himayelerine almak istiyordu. Bu nedenle, 15. yüzyıl boyunca saraylarda kiliseler inşa ediliyor, bunların sayıları gün geçtikçe artıyordu. Burgonya Dükü Philippe (hükümdarlık dönemi 1419-67) ve onun vârisi Charles'ın (hükümdarlık dönemi 1467-77) sarayı, himayesinde bulundurduğu müzisyenlerle Avrupa'nın en iddialı sarayları arasındaydı.

Yabancı müzisyenler ve besteciler sürekli olarak sarayları dolaşıyorlardı, bu sayede de saraylar çok renkli kültürel merkezler haline almıştı. Ayrıca, daha iyi iş teklifleri alan besteciler ve müzisyenler bir saraydan diğerine seyahat ederek kültürel öğelerin taşıyıcılığını yapıyorlardı, bu da yeni oluşmakta olan uluslararası müzik stiline gelişimini hızlandırıyordu. Özellikle Burgonya Sarayı'nın artan prestiji Avrupa'nın diğer müzik ve kültür merkezlerini de etkisi altına almıştı.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) ve Santa Maria del Fiore Kilisesi

Brunelleschi Floransa'da heykeltıraş olarak yetişti. 1392'de başlayan eğitimi boyunca, dönemin önemli tüccar ve doktorlarından biri olan Paolo dal Pozzo Toscanelli'nin Brunelleschi üzerinde büyük etkisi oldu. Toscanelli'nin bilim ve matematiğe olan ilgisi bu bağlamda önemli rol oynuyordu, çünkü öğrencilerine geometri ve matematiğin temel kurallarını aktarıyordu. Brunelleschi, hocası Toscanelli sayesinde, kariyeri boyunca değerlendireceği mekanik merakını su yüzüne çıkartma fırsatını buldu.

Brunelleschi, döneminin önemli bir heykeltıraşı ve mimarı olarak, memleketi Floransa'nın mimarisine çok büyük katkıda bulunmuştu. 1409'dan itibaren, Floransa'nın yarı yarıya tamamlanmış katedrali Santa Maria del Fiore'nin kubbesinin mimari tasarımları üzerine düşünmeye başladı. Katedralin inşaatı 1296'da mimar Arnolfo di Cambio tarafından başlatılmıştı. Tamamlanması ise 150 yılı buldu. Katedralin inşasına katkı yapanlar arasında ressam Giotto da vardı. (Katedralin çan kulesinin tasarımı ona aittir.) Brunelleschi katedralin inşaatıyla ilgilenmeye başladığı yıllarda kubbe tamamlanmamıştı ve mimarlar için sorun teşkil ediyordu. Brunelleschi sekizgen yapının üzerine kemerli bir sekizgen kubbe yerleştirerek hem mimari bir yenilik yarattı, hem de katedralin kubbe sorununu çözdü. Bugün hâlâ varlığını sürdüren 91 metre yüksekliğindeki bu kubbe onun eseridir.

Burgonya stilinin en önemli iki bestecisi Guillaume Dufay (1397-1474) ve Gilles Binchois (y.1400-60) idi. Her ikisi de dönemlerinin hemen hemen bütün stillerinde besteler yapmış olmalarına karşın Dufay dini müziğe, Binchois ise dindışı müziğe yaptıkları katkılarla anılmaktadır bugün. Dufay Burgonya düküne bağlılığı nedeniyle saray bestecisi olarak kabul edilse de dönemin uluslararası stilinin gelişimine büyük katkısı olmuştu, çünkü Dufay hem çok gezen, hem de çok iyi eğitilmiş bir entelektüeldi. Katedral okulunda aldığı eğitimin ardından Bologna Üniversitesine gitmişti. Binchois ise Burgonya sarayındaki müzik hayatının merkezindeydi. 1420-53

arasında Dük Philippe'in himayesinde görev yaptı. Dufay'den farklı olarak, Binchois çok seyahat etmeyen bir besteciydi ve aynı görevi 30 yıl boyunca elinde tutmuştu. Binchois'nın bu tutumu büyük ihtimalle onun müzikal stilindeki tutarlılığa da yansımıştı. Binchois kariyeri boyunca 50 kadar şarkı besteledi ve bu şarkıların ezgileri başka besteciler tarafından da kullanıldı.

15. yüzyılın Burgonyalı bestecileri missa, motet ve şanson biçimleri üzerinde yoğunlaştılar. 1400'lü yıllarda şanson terimi Fransızca şiir üzerine bestelenmiş çoksesli vokal müzik biçimini ifade ediyordu. Burgonya şansonları çalgı eşlikli solo şarkılardı ve metinlerin neredeyse tümü aşk şiiriydi. Dini müzik alanında eskisinden çok farklı biçimler gelişmiyordu. Bunun yerine, motet ve missalar şanson geleneğinde yazılıyordu: bir tenor bir de kontra-tenor partişiyle desteklenmiş süslü ve hareketli bir üst partiyle geleneksel üç sesli doku anlayışı sürmekteydi. En üstteki ses bestelenmiş özgün bir ezgi olabiliyor ya da var olan bir ezginin süslendirilmiş biçimi olarak yer alabiliyordu. Şanson tarzında yazılmış bu güncel motetlerin yanı sıra Dufay, Binchois ve çağdaşları dini törenler için geleneksel izoritmik motetler de bestelemeyi sürdürüyordu. Dufay'nin 1436'da bestelediği ve aynı yıl icra edilen *Nuper Rosarum Flores* bu tarzda yazılmıştı. 1436 yılı, ünlü Floransalı heykeltıraş ve mimar Brunelleschi'nin Floransa'daki Santa Maria del Fiore kilisesinin kubbesini tamamladığı yıldır ve Dufay yapıtını bunun şerefine kilisede yapılan törende icra edilmek üzere bestelemişti.

Burgonyalı besteciler missa için özel bir stil geliştirmişti. 1400'lü yılların ilk çeyreğine kadar missaların her bölümü bağımsız parçalar olarak bestelenirken, yüzyılın ilerleyen dönemlerinde besteciler missayı müzikal bütünlük içinde tasarlamaya başladılar. Bu bütünlük düşüncesi her bölümde ortak temaların paylaştırılmasıyla uygulanmaya başladı. Genellikle üst partide yer alan ortak tema her bölümün başlangıcında duyuruldu.

yordu. Bu uygulamanın ikinci adımı ise bölümler arasında ortak *cantus firmus* ezgilerinin kullanılmasıydı. Tenor partisinde yer alan *cantus firmus* ezgilerinin bölümler arasındaki bütünlüğü oluşturmaktan dolayı bu missa üslubuna *cantus firmus missa* ya da *tenor missa* adı verildi.

15. yüzyılda, çoksesli müziğin gelişiminde önemli bir dönüm noktası da ses partilerindeki sayının artışı oldu. Çoksesliliğin başlangıcından beri en alt partiyi oluşturan Gregoryen ezgi, yüzyıllar ilerledikçe, bestecileri kısıtlayan bir öge olmaya başlamıştı, çünkü *cantus firmus*, adının da taşıdığı anlama bağlı olarak, değiştirilemezdi. Fakat çokseslilik geliştikçe ve yoğunlaştıkça *cantus firmus* ezgisinin altına temel sesleri duyuracak bir parti daha ekleme ihtiyacı hissedilmişti. Çünkü 15. yüzyıl müzik anlayışında artık en alt partinin, özellikle kadanslarda, temel sesleri duyurması gerekiyordu. Bu nedenle 15. yüzyıl bestecileri *cantus firmus*'un altına özgür bir ses partiside daha ekleyerek yüzyıllardır süregiden geleneği kırdılar. *Cantus firmus*, yani Tenor partisinin altına yerleştirilen bu yeni partiye *contratenor bassus* (bas karşı-tenor) adı verildi. Tenor'un üzerindeki parti de *contratenor altus* (üst karşı-tenor) adını aldı. En üst partinin ismi ise *superius* (üst) idi. Bu dört sesli anlayış 1450'li yıllardan itibaren çoksesli müziğin bugün halen sürmekte olan standardını oluşturdu ve yalnız bu gelişmeler değil, Avrupa'nın bütünsel kültürel hareketi artık Rönesans çağının geldiğinin habercisiydi.

Contratenor bassus terimi zaman içinde İtalyancada **alt/aşağı** anlamına gelen *basso*'ya dönüşmüştür. *Contratenor altus* terimi yüzyıllar içinde *alto*'ya, *superius* ise İtalyancada **yüksek** anlamına gelen *sopra* kökünden türeme *soprano*'ya dönüşmüştür. *Tenor* ise değişime uğramadan varlığını sürdürmektedir.

Rönesans

Yaklaşık olarak 1450-1600 arasındaki 150 yılı kapsayan Rönesans, yüzyıllar boyu saklı kalmış Antik Yunan yazılarının, düşüncelerinin ve sanatının yeniden keşfedilmeye başlandığı bir dönem olmuştur. Rönesans'ın çıkış noktası o dönemde İtalya'nın en önemli şehirlerinden biri olan Floransa'ydı. Floransa'da 1300'lü yıllardan itibaren başlayan kültürel değişim ve hareketlenme, kentin ticari ve iktisadi imkânlarıyla elde ettiği güçle doğrudan bağlantılıydı. Brunelleschi'nin yanı sıra Donatello (1386-1466) ve Massaccio (1401-28) gibi genç heykeltıraş ve mimarlar Floransa'nın kültürel ve sanatsal gelişimine çok önemli katkılarda bulunan sanatçılardı. Bilim adamları, şairler ve sanatçılar Floransa'nın zengin ve aydın kişilerinin evlerinde toplanıyor, yeni yeni keşfedilen Antik Yunan düşünceleri üzerine tartışıyordu. Antik Yunan düşüncesinin temel öğelerinden biri olan Hümanizmin etkisiyle, Rönesans dönemi İtalya'sında ilahi olan ile insani olanın ayrımı daha kesin biçimde yapılmaya başlandı. Hümanizm taraftarlarıyla karşıtları arasında fikir çatışmaları doğdu. Fakat Hümanizm ve Rönesans düşüncesi kısa sürede İtalya'dan bütün Batı Avrupa'ya yayılmaya başladı.

15. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da ticari ilişkiler geliyordu. Keşifler Çağı olarak da adlandırılan Rönesans dönemi yeni topraklar keşfedilmesine, dolayısıyla yeni ticaret yollarının ve pazarların açılmasına neden oldu.

Rönesans'ın Çıkış Noktası İtalya

Rönesans düşüncesinin İtalya'da yeşermesinin başta coğrafi nedenleri vardı. İtalya, coğrafi olarak, Rönesans düşüncesini etkileyen Antik Yunan kaynaklarının neredeyse merkezinde bulunuyordu. Diğer yandan, İtalya ticaret açısından çok hareketli ve zengindi: Bizans ile yakın ilişkileri, Medici'ler ve Gonzaga'lar gibi önemli ailelerin varlığı ve her bölgedeki farklı prenslikler çok renkli ve dünyaya bağlı bir

kültürün yeşermesine neden olmuştu. 15. yüzyıl İtalya'sının birbirinden bağımsız bölgesel prensliklerden oluşması rekabeti arttırıyor; iktisadi ve siyasi güç kazanan prenslikler güçlerinin göstergesi olarak bulundukları bölge ve şehirlerin güzelleşmesi için zanaatçıları, mimarları ve heykeltıraşları destekliyorlardı. İtalyan şehirlerinde saraylar, bahçeler, heykeller, çeşmeler yapılıyor, kiliselerde en seçkin besteciler ve müzisyenler görevlendiriliyordu. Burgonya Dükünün bir zamanlar yaptığı gibi, İtalyan prensler ve dükler Fransa, Hollanda ve başka ülkelerden müzisyenler getirterek prestijlerini arttırdılar. Floransa'da Medici ailesi, Ferrara'da Este ailesi ve Mantova'da Gonzaga ailesi yönetimi ele alıp siyasi ve iktisadi yönetimdeki etkilerinin yanı sıra Rönesans sanatına verdikleri destekle de tarihe geçmiş ailelerdir.

1300'lü yıllardan beri gitgide zayıf düşen Bizans'ın 1453'te Türkler tarafından alınmasıyla Bizanslı aydınların Batı'ya yoğun göçü başladı. İtalya'ya akın eden bu aydınların birlikte getirdikleri Antik Yunan eserleri sayesinde Batı, Ptolemayos, Eukleides, Platon ve Aristoteles gibi Yunanlı düşünürleri tanıma fırsatı buldu. 1420'li yıllardan itibaren İtalya'nın Mantova şehrinde öğrenciler Boethius'un yazılarını okuyordu. Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin müzik kuramı üzerine yazdıkları Rönesans aydınlarının ilgisini çekmiş, Rönesans, müzik kuramının gelişim sürecinde önemli bir rol oynamıştı. Platon ve Aristoteles'in ses sistemindeki 4'lü ve 5'li aralık ilişkisi Rönesans çalgılarının akort sistemini etkiledi. Uyumlu ve uyumsuz seslerin kontrollü kullanımı yine Rönesans döneminde sağlam temellere oturtuldu. Rönesans, diğer yandan, çoksesli müziğin en önemli unsurlarından biri olan kontrpuan sanatının geliştiği dönemdi. Birbiriyle eş zamanlı ilerleyen, fakat birbirinden bağımsız iki ses arasındaki uyumlu ilişkinin kurallarıyla uygulanan kontrpuan sanatı Rönesans bestecilerinin odak noktası olmuştu. Barok dönemde doruk noktasına çıkacak olan kontrpuan sanatının uyumlu ve uyumsuz ses kuralları işte bu dönemin bestecileri tarafından belirlenmeye başladı.

Hümanist besteciler, müzikle kelimelerin birbirinin etkisini artıracaklarını düşünüyorlardı, bu nedenle müzikle şiir arasındaki ilişkiyi yakınlaştırma düşüncesinde yoğunlaştılar. Rönesans müziğinin önemli özelliklerinden biri olan söz-müzik ilişkisi 15. yüzyılın ilk yarısında kendini göstermeye başladı. Antik Yunan'daki şair-besteci-icracı üçlüsünün aynı kişilikte birleşme fikri dönemin düşünürlerini etkilemişti. Şairler şiirlerini yazarken seçtikleri kelimelerin ses özelliklerine, cümlelerin ritmik ve doğal melodik akıcılığına özen gösteriyor, besteciler de müziklerinde kullandıkları metnin ritmik ve müzikal yapısına sadık kalarak besteliyorlardı.

15. yüzyıl boyunca İtalya'da ve Avrupa'nın bellibaşlı şehirlerinde ve saraylarında elyazmaları toplanıyor, arşivler oluşturuluyordu. Elyazmaları usta sanatçıların eliyle kopya edilerek çoğaltılıyordu. Kopya işlemi çok değerli bir işti. Süslenerek kopyalanan yazmalar evliliklerde, doğum günlerinde hediye olarak veriliyordu. Nota elyazmaları çok değerli olmakla birlikte, çok uzun ve zahmetli bir işlem gerektiriyordu. Ayrıca, kopyalanırken yapılan hatalar müziğin dönüşüme uğramasına neden oluyordu. Oysa baskının keşfedilmesi, yazının geniş kitlelere yayılmasına çok önemli bir boyut kazandırmıştı. Matbaanın devreye girmesiyle Rönesans'ın müzik kültürü tümüyle yön değiştirdi. Çoksesli müziğin Gutenberg tekniğiyle yapılan ilk basımı 1501'de Venedik'te dönemin en önemli müzik basımcısı Ottaviano Petrucci tarafından gerçekleştirildi. Petrucci bu tarihten itibaren 22 yıl boyunca, vokal ve çalgısal müziklerden oluşan 59 cilt baskı gerçekleştirdi.

Kuzeyli Besteciler

Franko-Flaman okulundan Johannes Ockeghem (y. 1420-97) ünü İtalya'ya kadar ulaşmış önemli bir besteciydi. Ünü öyle büyüktü ki ölümünden elli yıl sonra bile İtalyan yazar Cosimo

Bartoli onun hakkında şu sözleri yazıyordu: “Çok iyi biliyorum ki, Donatello’nun heykel sanatını yeniden keşfetmesi gibi, Ockeghem de kendi döneminde unutulmaya yüz tutmuş müziği yeniden keşfetti.”

Besteci olarak uluslararası kişiliğe sahip olan Ockeghem 1443’te Anvers’te katedral korosunda bir süre koro şarkıcılığı yaptıktan sonra, Bourbon Dükü I. Charles’ın himayesinde görev yapmak üzere Fransa’ya gitti. 1450’de Fransa kralının kilisesine baş sorumlu olarak atandı ve emekliliğine kadar da krala hizmetini sürdürdü. Ockeghem besteciliğinin yanı sıra bir sonraki kuşağın öncü bestecilerini yetiştirmesiyle de döneminin önemli isimleri arasında en baş sıralarda anılmaktadır. Bestecinin günümüze ulaşan yapıtları arasında 13 missa, 10 motet ve 20 kadar şanson yer alıyor. Birbirine benzer karakterde dört partinin birbirinden bağımsız melodik çizgilerinin kontrapuntal bir doku içinde hareket etmeleri Ockeghem’in yapıtlarında ön plana çıkan özellikler arasında sayılabilir. Bestecinin oluşturduğu bu stil aynı zamanda özgün bir tınının oluşmasına da neden oldu.

Ockeghem’in missaları, Dufay’ninkiler gibi, her bölümde aynı *cantus firmus*’u kullanarak bütünlük sağlama amacını içeriyordu. Missalarında taklit öğesini sık sık kullanmıyordu, kullandığı zaman da nadiren dört partiye yayıyordu. Taklidi bu denli az kullanmasına karşın, Ockeghem kanon tekniğine önem veren bir besteciydi. 1400’lü yıllardan önce halk şarkılarında sözel olarak uygulandığı tahmin edilen kanon tekniği 15. yüzyılda bestecilerin gözde biçimleri arasında sayılıyordu ve 15. yüzyılda kanon besteleme ve yazıya dökme biçimlerinin kendine özgü kuralları vardı: Besteci kanonun ana ezgisini yazdıktan sonra, diğer partilerin nasıl gireceğine dair talimatları bir metinle belirtmekteydi. Kanon terimi de zaten bu talimatlar metnine verilen isimdir ve “yasa” ya da “kural” anlamına gelmektedir.

Kanon

Kanon 15. yüzyılda dört şekliyle uygulanıyordu:

İkinci ses özgün ezginin birkaç ölçü ardından aynısını tekrar eder

İkinci ses özgün sesin aynasını oluşturacak şekilde girer

İkinci ses özgün olanın birkaç ölçü ardından ezginin tersten okunuşuyla girer ve bu tekniğe yengeç kanon adı verilir

İki parti farklı hızlarda hareket ederler ve bu tekniğe de mensuration kanon adı verilir

15. yüzyılda kuzeyli besteciler erken dönem Burgonya stilindeki şansonları geliştirdiler. 1460-80 arasında bestelenen şansonlarda taklitli kontrpuan kullanımı yoğunlaşmıştır.

Josquin des Prés ve Çağdaşları

Franko-Flaman okulunun bir sonraki kuşağını oluşturan bestecilerin neredeyse tamamı doğrudan ya da dolaylı olarak, Ockeghem'in öğrencisi olarak tanımlanabilir. Bu kuşağın öne çıkan üç ismi Jacob Obrecht (y. 1452-1505), Heinrich Isaac (1450-1517) ve Josquin des Prés (1440-1521) idi. Üç bestecinin ortak özellikleri yüzyılın ortasında doğmuş olmaları, müzik eğitimlerini İtalya ve çevresinde almış olmaları ve çok seyahat ederek, İtalya'da dahil olmak üzere, Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki kilise ve saraylarda görev yapmış olmalarıydı. Böylece Obrecht, Isaac ve Josquin Franko-Flaman stiliyle Güney Avrupa ülkelerinin müziksel öğelerini birleştiren bir müzik dili oluşturdular: Kuzeyin sıkı form anlayışı, yoğun polifonik yapısı, akıcı ritmik dokusuyla İtalya'nın sade yapısı, homofonik dokusu, arındırılmış ritimleri ve seçkin cümle yapıları artık bir arada kullanılıyordu.

16. yüzyılın ilk çeyreği boyunca, Paris sarayındaki Flaman besteciler çok çeşitli şanson biçimleri geliştirdiler. Bir yanda özgün melodilerden oluşan, diğer yanda da var olan dindışı halk

melodilerini içeren şansonlar besteleniyordu. Ockeghem'in düşüncesinden farklı olarak, Josquin 4 ya da 5 mısradan oluşan kısa ve sade şiirler seçiyordu. Şansonlarının polifonik dokusu içinde taklide dayalı öğeleri çok yoğun biçimde kullanıyordu. Bunlara ek olarak, Josquin'in şansonlarında, bütün partilerin eşit olarak tasarlandığı bir çokseslilik anlayışı benimsenmişti. Josquin'in günümüze ulaşan yapıtları 18 missa 100 motet ve 70 dindışı vokal yapıttan oluşmaktadır.

Josquin'in döneminde missa bestecilerin ustalıklarını kanıtladıkları bir biçimdi hâlâ. Fakat missanın litürjik kalıpları ve kuralları Rönesans bestecileri için fazlasıyla kısıtlayıcıydı. Diğer yandan, motet biçimi, içinde barındırdığı dindışı metin çeşitliliğiyle, söz-müzik ilişkisi açısından çok zengin olanaklar sağlıyordu bestecilere. Josquin ve çağdaşları için motet dini müzik için kullandıkları en önemli biçimdi artık.

Hümanist görüşleri benimsemiş olan Rönesans bestecileri müziklerinde söz ve müzik arasındaki ilişkiyi gitgide sıkılaştırıyorlardı. Böylece 15.-16. yüzyıllar vokal müzikte söz-müzik ilişkisinin doruğa çıktığı dönem oldu. Besteciler sözlerdeki vurgularla müzikal hareketi birbir bağdaştırmayı ve müziğin de yardımıyla sözlerin anlamlarının ön plana çıkmasını amaçlıyordu. Bu uygulamaya gösterilebilecek en güzel örneklerden biri Josquin'in *De Profundis clamavi ad te* (Derinden Sesleniyorum Sana) adlı motetidir. Motet sözlerdeki "derinlik" öğesini güçlendirmek amacıyla ses partileri kalın sesler içermektedir. Buna ek olarak, "derin" anlamına gelen *profundis* kelimesinde en üst partinin aşağı doğru tam beşli atlayış yapması, hemen ardından gelen *clamavi* (sesleniyorum) sözüyle yukarı doğru küçük 6'lı atlayış yapması sözlerdeki karanlık ve ardından gelen umudu simgelemektedir.

Superius
De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do -

Altus
De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do -

Tenor

Bassus

9
mi - ne.
mi - ne.
De pro - fun - dis cla - ma - vi
De pro - fun - dis cla - ma - vi

Josquin des Prés - Motet "De profundis"

Josquin ve çağdaşları, partiler arasındaki homojen ilişkiyi iyice sıkılaştırmıştı. Ses partileri her ne kadar birbirinden bağımsız olsa da birbiriyle yakın tematik bağlantılarla örülüyordu. Bunu da, partiler arasındaki taklit ögesini yoğunlaştırarak uyguluyorlardı. Taklit ögesi Josquin'den önceki besteciler tarafından da kullanılmaya başlanmıştı ama temanın giriş motifinin iki-üç notasından öteye geçmiyordu. Oysa Josquin ile birlikte, temaların tamamı partiler arasında taklit ediliyor, dört partinin tamamı art arda taklitsel giriş yapıyordu. Bu uygulama daha sonra gelişecek olan füg biçiminin ilk habercisiydi.

16. Yüzyılda Müzik Alanındaki Gelişmeler

1521’de Josquin öldüğünde, Avrupa’daki uluslararası müzik dilini oluşturanlar Franko-Flaman bestecilerdi. Bu tarihten itibaren, yüzyılın yarısına kadar geçen 30 yıllık süre içinde, bu baskın stil, yeni akımları özümseyerek yeni biçimlerin türemesine olanak sağladı ve değişikliğe uğradı. Değişimin nedenlerinden biri, 16. yüzyılda, kuzeyli bestecilerin güneye, özellikle İtalya’ya akın etmeyi sürdürmesiydi. 16. yüzyıl, aynı zamanda, ulusal stillerin doğuşuna da şahit oldu. İtalya’da –diğer ülkelerde olduğu gibi– yerel geleneklerin çoksesli müziğin içinde yer edinmeye ve ön plana çıkmaya başlamasıyla, ulusal bir stilin yeşermesine neden oldu. Yerel gelenek ve yabancı üslupların karışımıyla ortaya çıkan İtalyan madrigali 16. yüzyılın en gözde biçimi olarak bütün besteciler tarafından benimsendi. Yüzyılın sonuna doğru İtalya Franko-Flaman ekolünün önüne geçip Avrupa’nın en önemli müzik merkezi oldu ve sonraki 200 yıl boyunca bayrağı elinden bırakmadı. Aynı dönemde diğer ülkeler de kendi ulusal üsluplarını oluşturmaya başladı.

Josquin’in ardından gelen kuşak onun ve çağdaşlarının oluşturduğu, taklit öğelerine dayanan çokseslilik anlayışını sürdürdü. Fakat yeni kuşak besteciler parti sayısını dört sesle kısıtlı kalmayıp altı sese kadar çıkartmıştı. Gregoryen ezgiler missa ve motetler için hâlâ temel malzeme işlevi görüyordu, fakat bu yüzyıldan itibaren önemli bir değişiklik gerçekleşti: geleneksel olarak tenor partisinde yer alan *cantus firmus* ezgisi artık yalnızca tenor partisile kısıtlı değil, bütün partilere taklit yoluyla dağıtılıyordu. Bu yenilik yüzyılların geleneğini değiştiren önemli bir kırılma noktasıydı.

Josquin’in ardından gelen kuşağın bestecileri arasında yer alan Adrian Willaert (1490-1562) Franko-Flaman ekolünün önemli isimlerinden biri olmakla birlikte, hümanist akımdan en

çok etkilenmiş bestecilerinden biriydi de aynı zamanda. Willaert, Paris'te bestecilik eğitimi aldıktan sonra, dönemin akımına uygun olarak, İtalya'ya gitti. Roma, Ferrara ve Milano'da atandığı görevleri yaptıktan sonra, 1527'de, Venedik'te San Marko Kilisesinde müzik başsorumlusu görevine yerleşti ve ölümüne kadar 35 yıl bu görevi sürdürdü. Venedik Ortaçağ'ın sonlarından beri İtalya'nın önemli merkezlerinden biriydi. Bizans'la olan yakın ilişkisi ve Akdeniz üzerinden oluşturduğu ticaret yolları sayesinde çok kozmopolit ve uluslararası ilişkilere açık bir merkez olmuştu. Doğudan gelen mallar Venedik'te toplanıyor, bütün İtalya'ya ve diğer Avrupa ülkelerine buradan dağıtılıyordu. Venedik'teki San Marko Kilisesi esasında bir katedral değil, küçük sayılabilecek bir kiliseydi, fakat Venedik ve İtalya'nın kültür ve müzik hayatına çok büyük etkisi oldu. 15. yüzyıldan itibaren besteciler San Marko Kilisesinde müzik başsorumlusu görevine atanmak için rekabet ediyordu, çünkü bu kilisede görev yapmak en saygın işlerden biri olmuştu. İşte, 35 yıl boyunca bu görevi sürdüren Willaert çok sayıda genç besteci yetiştirdi. Aralarında İtalyan madrigalinin ustası Cipriano de Rore (y.1515-65) da vardı.

Willaert'in yapıtlarının çoğunluğunu dini müzikler oluşturuyordu. Fakat hümanist akımı yürekten benimsemiş bir besteci olarak bu yapıtlarının her birinde söz ve müzik arasındaki ilişkiyi çok itinalı biçimde kullanıyordu. Sözler Willaert'in müziğinin her unsurunu etkiliyordu. Aksanlı hecelerde uzun sesler kullanarak sözlerin anlamlarını ortaya çıkartıyor, sözlerin anlamını her yönüyle vurgulamak için müzikal yapıyı dikkatle oluşturuyordu. Willaert'in müziğinde kadanslar her zaman cümle sonlarında yer alarak metindeki nefesleri takip ediyordu. Josquin'in döneminden itibaren taklitsel öğelerle *cantus firmus* ezgisi diğer partilere de yayılmıştı ve Willaert de bu uygulamayı geliştirerek sürdürdü. Onun elinde *cantus firmus* ezgi-

si bütün partilerdeki taklitsel yapının ana malzemesini oluşturan bir öğeydi artık.

İtalya'nın Özgün Stili

Frottola İtalya'nın önceki yüzyıllara dayanan yerel üslupları arasında en popüler olandı. 16. yüzyılda hâlâ varlığını sürdüren bu biçim yeni gelişecek biçimlere de temel oluşturunuyordu. *Frottola* süslü melodiyi üst partide, daha sade eşlik melodilerini de alt partilerde barındıran bir yapıya sahipti. Sözleri genellikle canlı ve silabik olan *frottola* özellikle Ferrara ve Mantova saraylarında eğlenceler sırasında icra edilen bir biçimdi. Petrucci bu popüler şarkılardan oluşan 13 ciltlik bir koleksiyon basmıştı. Tarihsel olarak, İtalyan madrigalinin gelişmesinde etkili olan *frottola* biçimi, Fransız şansonlarını da etkilemişti. Daha sade dindışı şarkılar da 16. yüzyıl bestecilerinin ilgisini çekiyordu. Özellikle Napoli'de gelişen *canzon villanesca* ya da diğer ismiyle *villanella* (köy şarkısı) üç sesli bir biçimdi. Balletto ise danslara eşlik etmek için söylenen bir şarkı biçimiydi.

Yerel İtalyan şarkıları, doğal olarak, yerel İtalyan şiiriyle yakından bağlantılıydı. 16. yüzyıl başlarında İtalyan aydınlar 14. yüzyılın usta şairi Petrarca'nın sanatını takdir ediyor, onun şiirlerini birbirlerine okuyor, tartışıyor, inceliyor ve taklit ediyordu. Petrarca'nın şiirlerinde mısraları oluşturan sözlerin özenli seçimiyle oluşan akıcılık yalnızca 16. yüzyıl İtalyan şairleri değil, bestecileri de derinden etkilemişti. Bu şiirlerin sözlerindeki doğal melodik devinim bestecilerin birincil esin kaynağı olmuştu. Willaert ve öğrencisi Cipriano de Rore madrigallerinin metinlerini Petrarca'nın şiirlerinden seçiyordu. Madrigalin sonraki gelişiminde de Petrarca'nın şiirleri önemli bir malzeme olarak kullanılmaya devam etti.

İtalyan madrigalinin 16. yüzyıldaki yaygınlığı İtalya'nın Avrupa müzik kültürü içinde zirveye çıkmasına neden oldu.

1300'lü yılların nakaratlı yapıdaki madrigalinden farklı olarak, 16. yüzyıl madrigali nakaratsız kısa şiirler içeren bir yapıda besteleniyordu. Temelinde bulunan *frottola* biçiminden farklı olarak da çoksesli yapısı daha karmaşık ve kontrapuntal doku açısından daha yenilikçi bir yapıya sahipti. 16. yüzyılda her türlü eğlence, kutlama ve toplantılarda madrigaller söyleniyordu. Bu icralar genellikle amatörler tarafından seslendirilirken, yaklaşık 1570'li yıllardan itibaren soylular madrigallerin icrası için profesyonel müzisyenler getirtmeye başladı.

16. yüzyılın ilk dönemlerinde madrigallerin büyük çoğunluğu dört ses için yazılırken yüzyılın ortalarından sonra beş sesli madrigaller standart kullanım olarak kabul edildi. Aynı dönemde altı ya da daha fazla ses için yazılmış madrigallere de rastlanıyordu. Ses partilerinin sayısı bestecinin ustalığını sına-dığı bir alan olmuştu. 1500'lü yıllarda, madrigaller her ne kadar insan sesi için yazılıyor ve icra ediliyorsa da çalgılar da çoğunlukla insan sesini duble ederek –yani aynı partiyi çalarak– eşlik ediyordu. 16. yüzyılın sonlarında revaçta olan diğer uygulama da şuydu: bir icracı madrigalin üst partisini söyleyip diğer partilerin çalgıya uyarlanmış versiyonunu da genelde lavta gibi birkaç sesi aynı anda duyuran bir çalgıyla icra ediyordu.

Dönemin İtalyan madrigal bestecileri genellikle kuzeyliydi ve çoğu hayatlarının erken dönemlerinde dini müzik eğitimi almış bestecilerdi. Willaert gibi Flaman olan Jacques Arcadelt (1505-68) ve çağdaşları kuzeyin dini çoksesli müzik tekniklerini dindışı madrigal tekniğiyle birleştirmişti. Cipriano de Rore ise hocası Willaert gibi hümanist düşünceleri benimsemiş, Petrarca'nın şiirlerine gönül vermiş bir besteciydi. Rore madrigallerindeki homofonik (dikey) dokuyla taklitsel öğeleri, nota değerlerini, zaman bölünmelerini ve kadansları, tıpkı hocası Willaert gibi, Petrarca'nın şiirlerindeki anlam devinimiyle koşut biçimde kullanıyordu. Kullanılan şiirin duygusal devinimi-

ne bağı olarak kullanılan dokusal ve armonik kontrastlar Rore dönemi madrigallerinin standart uygulaması oldu.

Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olan kuzeyli besteciler arasında Orlando di Lasso (1532-94) en önemli isimler arasındadır. Yaşadığı dönemde de uluslararası üne sahip olan Lasso (bu isim onun İtalya’da kullandığı biçimdi, Fransa’da Roland de Lassus ismiyle anılıyordu, isminin Latince versiyonu da Rolandus Lassus idi.) 16. yüzyıl İtalyan madrigalini doruk noktasına çıkartan bestecilerden biriydi. dini müzik alanında da büyük bir usta olan Lasso dindışı müzikte yalnızca İtalyan madrigali değil, çok sayıda Fransız şansonları ve Alman liedleri besteleyerek uluslararası kişiliğini müziğine yansıtmıştı.

Yüzyılın sonlarına doğru, madrigal bestecileri yalnızca İtalya’ya yerleşen kuzeyli bestecilerle sınırlı kalmamış, onların yetiştirdiği İtalyan besteciler de önemli madrigal ustaları olmuştu. Luca Marenzio (1553-99), Nicolà Vicentino (1511-76) gibi isimler bu besteciler arasında sayılabilir. Carlo Gesualdo (y. 1561- y. 1613) ise yüzyılın dönüm noktasındaki en etkin madrigal bestecisi ve en ayıksı kişilikti. İlginç olan, Gesualdo’nun ünü yalnızca besteciliğiyle değil, işlediği cinayetle de yayılmıştı. 1586’da kuzini Maria d’Avalos’la evlenen Gesualdo yeni eşini genç âşığı Andria Düküyle yakalayınca ikisini de öldürmüştü. Bundan yaklaşık yedi yıl sonra, 1593’te, Ferrara Dükü II. Alfonso’nun yeğeni Leonora d’Este ile evlenerek Ferrara Sarayına girdi.

Gesualdo’nun en önemli özelliği müziğinde kullandığı kromatizmdi. Kromatizm Rönesans dönemi bestecileri tarafından çok kullanılan bir öge değildi, fakat Gesualdo bu kullanımı kendi üslubu haline getirmişti. Özellikle madrigallerindeki hüznü ve gergin yerlerde metindeki anlamı güçlendirecek biçimde kullanıyordu kromatik öğeleri.

1500’lü yıllardan 1600’lü yıllara geçiş döneminin en

önemli bestecilerinden biri Claudio Monteverdi (1567-1643) idi. Monteverdi'nin müzikleri gerek vokal, gerek çalgısal, gerek daha büyük topluluklar alanında dönüm noktası oluşturmuş, üslubun dönüşüme uğramasında etkin rol oynamıştı. 1590'da Mantova Dükü Vincenzo Gonzaga'nın himayesine girdi ve Dükalık kilisesinde müzik başsorumlusu oldu. 1613'ten itibaren ölümüne kadar, Monteverdi bir zamanlar Willaert'in görev yaptığı ve dönemin en itibarlı mevkisi olan San Marko Kilisesi'nin müzik yöneticisi oldu.

Monteverdi'nin kariyeri boyunca bestelediği 8 ciltlik madrigal kitapları çoksesli madrigal tarihinde yapıtaş niteliğindedir. Monteverdi –Gesualdo gibi– uç noktalara gitmemişti madrigallerinde, fakat homofonik dokuyla kontrpuanının birlikte kullanımı kurduğu söz-müzik ilişkileriyle etkili bir üslup yaratmıştı. Diğer yandan, Monteverdi'nin müziğindeki yeni öğeler 17. yüzyıla geçiş döneminin yeni üslubunun habercisiydi. İleriki dönemlerde gelişecek olan reçitatif üslubunun ilk belirtileri Monteverdi'nin melodik yapılarında görülmekteydi.

İtalya Dışındaki Gelişmeler

16. yüzyılda Fransız besteciler missa ve motet geleneğini sürdürüyordu. Fakat 1515-47 arasındaki dönem boyunca, Paris ve çevresindeki besteciler Paris şansonu adı verilen yeni bir şanson türü geliştirdiler. Paris şansonu gerek şiir, gerek müzik açısından eski tarza göre daha ulusal karakterdeydi. Venedik'te Petrucci gibi, Paris'te de Pierre Attaignant (1494-1551) müzik basımı konusunda Fransa'da ilk atılımları yapan kişiydi. Attaignant el-liden fazla şanson koleksiyonu basarak dönemin şansonlarının yayılmasına önayak oldu. Paris şansonunun ilk örnekleri İtalyan frottola biçimine benzer karakterdeydi, diğer bir deyişle dört ses için yazılmış hızlı ritmik ve dört sesin çoğunlukla birlikte bir bütün olarak hareket ettiği bir biçimdi. Kullanılan metinler ge-

nellikle çift anlam taşıyan aşk konulu şiirlerdi. Sözler genellikle hecesel olarak kullanılıyordu ve ezgilerin ritmik devinimi kelimelerin doğal ritmik yapısını izliyordu. Bu uygulama Fransız şansonlarının en belirgin üsluplarından biri olacaktı.

16. yüzyıl müzik basımının Avrupa'da hızla yayıldığı bir dönemdi. 1530-50 arasında, Tilman Susato, Anvers'te özellikle Franko-Flaman bestecilerin yapıtlarının basımını yapıyordu. Franko-Flaman şansonları Paris şansonlarından daha kontrapuntik bir doku içeriyordu. İngiltere'de ise dindışı şarkıların popüler olması Kıta Avrupası'na göre daha geç bir dönemde gerçekleşti. İtalyan madrigallerinin İngilizce çevirileri olan *Musica Transalpina* (Alpler'in Ötesinden Müzik) 1588'de yayınlandıktan sonra İngiliz besteciler madrigal biçimine ilgi duymaya başladı. Çeşitli antolojilerin basılmasıyla, 1590'lı yıllarla 1630'lu yıllar arasında, İngiliz bestecilerin elinde gelişen madrigal en popüler biçim halini aldı. Bu besteciler arasında en etkin olanı Thomas Morley (1557-1603) idi. Morley madrigaller dışında, İtalyan *baletto* tarzında homofonik yapıtlar besteliyordu. İtalyan madrigallerinin etkisi bir yandan İngiliz madrigal biçiminin gelişimine neden olurken, bir yandan da İngiliz lavta şarkıları gündeme geliyordu ve 1600'lerin sonlarına doğru madrigal biçimi gözden düştüğünde lavta şarkıları iyice popüler olmuştu. Bu yeni biçimin en güzel örneklerini besteleyen isimler arasında aynı zamanda dönemin önemli bestecisi John Dowland (1562-1626) yer alıyordu. Dowland'ın lavta şarkıları'nda lavtadaki eşlik her ne kadar vokal partinin himayesinde olsa da bağımsız bir karakter de içermektedir.

16. Yüzyılda Bağımsızlaşan Çalgısal Müzik

Ortaçağ'ın ilk dönemlerinden beri Avrupa çoksesli müziğinde hegemonyasını sürdüren vokal müzik 14. yüzyılda eşlik amaçlı kullanılan çalgılar sayesinde yeni bir yapıya bürünmüştü.

Fakat müzikler yine özünde insan sesi için besteleniyordu ve buna bağlı olarak, gelişen bütün biçimler özünde vokal biçimlerdi. 16. yüzyıl boyunca da çalgısal müzikler çoğunlukla vokal biçimlere bağımlı olarak gelişmeye devam etti. Çalgılar çoğunlukla vokal partilerin aynısını çalarak eşlik ediyordu. Missaların bazı bölümleri arasına org kesitleri ekleniyordu. Bu kesitlerde vokal partilerdeki tematik öğeler kullanılıyordu. Bir yandan da besteciler vokal motetleri örnek alan bağımsız yapıtlar bestelemeye doğru yöneliyordu. 16. yüzyıl içinde iki çeşit eğilim vardı: birincisi, çalgıların özgün yapıları üzerinde yoğunlaşan ve vokal biçimlerden bağımsız çalgısal müziklerin bestelenmesi, diğeri de vokal biçimleri model alan yapıtların bestelenmesi ya da var olan vokal müziklerin çalgılara uyarlanmasıydı.

1500'li yılların içinde gelişen çalgısal biçimleri birçok kategoriye ayırmak mümkündür fakat biçimler çoğu zaman birbiri arasında bağlantılar içerebildiğinden her türlü kategoryeleştirme tam kesinlikte olmayacaktır. Bununla birlikte, 16. yüzyılda gelişen çalgısal biçimleri dans biçimleri, doğaçlama biçimleri ve sonat biçimleri olarak üç gruba ayırmak mümkündür.

Rönesans döneminde dans çok önemli bir toplumsal etkinlik ögesi idi ve her aydın kişinin çok iyi bir dansçı olması beklenirdi. 16. yüzyılda yeşeren çalgısal müziklerin çoğu lavta, klavyeli çalgılar ya da çalgı gruplarıyla icra edilen dans müzikleriydi. Ortaçağ'dan kalan geleneğe bağlı olarak, çalgı müzikleri büyük ölçüde doğaçlamaya açık biçimlerdi, fakat Petrucci ve Attaignant'ın bastığı çalgısal müziklerin tablatur sistemiyle notaya döküldüğü günümüze kalan belgelerde görülmektedir. 16. yüzyılın ilk dönemlerinde besteciler dans müziklerini çalgısal biçimler olarak tasarladı ve çalgısal bir tür oluşturdu. Bestecilerin yazdığı dans müzikleri çoğunlukla saraylarda ve

burjuva kesimin evlerinde icra ediliyordu. Daha önceki yüzyıllarda İtalya ve Burgonya saraylarında gelişen bale 1500'lü yıllarda Fransa'ya ulaşmıştı artık. Bu dönemde danslar genellikle altı dansın ikili ya da üçlü gruplar halinde bölümlendirilmesiyle oluşturuluyordu. Bu grupta Barok dönemde gelişen süit biçiminin hazırlayıcısıydı.

Doğaçlama çok eskiden beri çalgısal ve hatta vokal müziğin önemli unsuruydu. Aynı doğaçlama, çalgısal dans müziklerinde de vardı fakat dans için yazılmayan ve doğaçlama etkilerini taşıyan çalgı müzikleri 16. yüzyılın ilk solo çalgı biçim örneklerini oluşturuyordu. Bu biçimlere prelüd, *fantasia* ya da *ricercare* gibi çeşitli isimler veriliyordu ve herhangi bir ezgi içermeksizin özgür bir yapıda deviniyordu. *Toccata* yüzyılın ikinci yarısı süresince gelişen en etkin biçimdi. *Toccata*'nın hızlı ve serbest melodik yapısı doğaçlama duygusunu vermektedir.

Toccata kelimesi İtalyancada **dokunmak** anlamına gelen *toccare* kelimesinden türemiştir. Genellikle org veya klavsen için bestelenen *toccata* ismi icracının çalgı üzerinde parmak alıştırması yaparkenki dokunuşlarını simgeleyen bir isimdir.

Bir İtalyan biçimi olan *canzona da sonar* (çalınacak şarkı) ya da diğer ismiyle *canzona alla Francese* (Fransız üslubunda şarkı) hem solo şarkı, hem de topluluk için besteleniyordu. İsminin de belirttiği gibi vokal bir biçim olan şarkının Fransız şansonlarında olduğu gibi hızlı, canlı, ritmik ve az oranda kontrpuantik doku kullanan bir müzik türü idi. Topluluk için yazılan sonatlar 1580'li yıllarda gelişmeye başladı ve 17. yüzyılda gelişimini sürdürdü. 15. yüzyıldan itibaren sonat terimi solo ya da topluluk için yazılmış birden fazla bölümü olan çalgısal müzikleri tanımlamak için kullanılıyordu. 1500'lü yılların sonunda gelişen Venedik sonatı her biri farklı temalardan oluşan bölüm-

lerin bir araya gelmesiyle oluşan bir biçimdi. Bu biçim 17. yüzyılda kilise sonatı adı verilen ve her bölümü farklı tempolar içeren müzik türüne dönüşecekti ve müzik tarihinin ilerleyen yüzyıllarında sonat biçimi çoksesli solo çalgı müziğinin en önemli biçimi haline gelecekti.

16. Yüzyıl Avrupası ve Reform

Dini Reforma Doğru...

Avrupa tarihinde 16. yüzyıl, dini reform hareketinin ortaya çıktığı bir yüzyıl oldu. Bu dönemde Rönesans'ın hümanist bakış açısı bütün Avrupa'ya yayılmıştı. Fakat Papalık –Rönesans'ın aydınlanmacı tavrıyla tam bir tezat oluşturacak şekilde– dini hegemonyasını en baskıcı biçimiyle uygular hale gelmişti. Papalık Avrupa'ya yayılmış Katolik kiliseler yoluyla, yalnız dini gücü değil, iktisadi gücü de elinde tutuyordu. Çünkü eskiden beri süregelen feodal sistemin sonucunda, Avrupa'da çok geniş topraklara sahipti. Bunun yanı sıra ülkelerin siyasal kararlarına karışma yetkisi vardı. Bu durum kilisenin, yani Papalığın hem dini, hem siyasi ve iktisadi alanlara hükmetmesi anlamına geliyordu. 16. yüzyıl düşünür ve aydınları, gün geçtikçe baskıcı tavrını artıran Papalık tekelinden rahatsızlık duymaya başlamıştı. Fakat asıl rahatsız olan kesim burjuvalardı. Katolik Kilisesi'nin yaptırımları burjuvalar için kısıtlayıcı, hatta engelleyici oluyordu. Yaptıkları ticarete fiyatları serbestçe belirleme, Katolik Kilisesi'nin vergilerinden bağımsız olma isteğindeydiler. Burjuva sınıfı ve halk kitleleri Katolik Kilisesinin hayatın her alanına müdahalesinden ve baskıcı tavrından rahatsızlık duyuyordu. Soylular da kilisenin mülkiyetinde bulunan toprakları istiyordu. Fakat bütün bunlar açıkça dile getirilemeyen şikâyetlerdi. 16. yüzyıl Avrupası bir çıkış yolu bekliyor gibiydi.

Bu çıkış noktası, Avrupa'nın siyaset, sanat ve müzik tarihini köklü bir değişime uğratacak olan ve Almanya'da başlayan dini Reform idi. Reform'un habercisi ve bir anlamda zeminini hazırlayan kişi Martin Luther'di (1483-1546). Bu nedenle 16. yüzyıldaki bu dini reform "Lutherci Reform" olarak da anılır. Fakat Reform uzun ve karmaşık bir sürecin sonucunda oluştu. İşin ilginç yanı, geniş kitleleri peşinden sürükleyen ve Katolik Kilisesini karşısına alan Martin Luther'in Katolik eğitim görmüş biri olmasıdır. Gençliğinde aldığı Katolik eğitime karşın, Luther'in Katoliklikten soğumasındaki etken Katolik Kilisesinin o dönemde takındığı baskıcı tutumdu. Avrupa ülkelerinin iç ve dış siyasetlerine karışan, elinde tuttuğu topraklar üzerinde hak iddia eden, vergi kesen Katolik Kilisesi büyük bir mali örgüt halini almıştı ve insanlardan para toplamak için her türlü yola başvuruyordu. Bu durum geniş kitlelerin tepkisini çekiyordu. İşte böyle bir dönemde, 1501'de, Erfurt Üniversitesine giren genç Luther orada aldığı eğitimin ve ilahiyat üzerine yapacağı araştırmaların etkisiyle Katolikliğin o dönemdeki tutumuna sorgulayıcı bir gözle bakmaya başladı. Luther 1509'da Wittenberg Üniversitesinde ders vermeye başladı. Luther'in hayatındaki dönüm noktası 31 Ekim 1517'de gerçekleşti. O tarihte, Wittenberg şatosu kilisesinin kapısına, 95 maddeden oluşan "Tezler"ini astı. Bu "95 Tez"inde Katolik Kilisesinin kurallarına karşı koymayı amaçlamıyordu. Yalnızca Katolik Kilisesi'nin bazı uygulamalarını eleştiriyor ve kendi düşüncelerini dile getiriyordu. Bu küçük çaplı eylem Luther'in de amaçladığının ötesinde bir etki yarattı. En başta Katolik Kilisesi bütünüyle Luther'e düşman kesildi. Diğer yandan, Luther'in tezleri umduğundan çok daha fazla kişinin ilgisini çekti. Latince yazdığı bu tezler kısa sürede Almancaya çevrildi ve geniş kitlelere yayıldı. Katolik Kilisesinden duydukları memnuniyetsizliği dile getiremeyen burjuvazi ve halk kitleleri için beklenen

an gelmişti. Toplumun değişik katmanlarından çok sayıda insan Luther'i savunmaya, onun görüşlerine sığınmaya başladı ve kısa sürede bu hareket Katolik Kilisesine, dolayısıyla Papalığa karşı kitlesel bir muhalefet hareketi halini aldı. Daha sonra, bu muhalif tutum "Protestanlık" olarak adlandırılacak bir mezhebe dönüştü ve Dünya tarihi 16. yüzyıldan itibaren Katoliklerle Protestanların çatışmalarıyla sürüp gitti.

Lutherci Reform ve Müzik

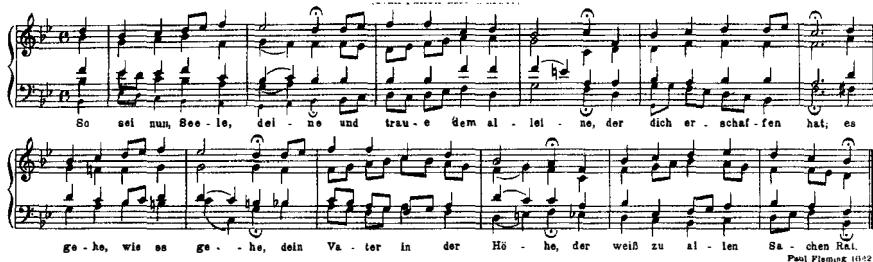
Luther'in reformu hayatın sadece dini yönünü değil, siyasal ve sanatsal unsurlarını da doğrudan etkiledi. Luther'in öğretileri geniş kitlelere yayıldıkça Lutherci kiliseler oluşmaya başladı. Bu kiliselerdeki ayinlerde Katolik kiliselerdekinden farklı bir ritüel uygulanıyordu ve doğal olarak farklı bir ayin müziği anlayışı da benimsenmişti. Luther dönemin bütün aydınları gibi müzik eğitimi almış, usta bir şarkıcı, şair ve besteciydi ve özellikle Josquin des Prés'nin müziğine ilgi duyuyordu. Diğer yandan, müziğin ahlaki gücüne inandığından, kilise ayinleri sırasında cemaatin ilahileri bir ağızdan söylemesi taraftarıydı.

Reform'daki en büyük değişim, 1526'da, Luther'in ayin metnini Almancaya çevirmesiydi. *Deutsche Messe* (Alman Missası) adıyla anılan bu çeviri yapısal olarak Katolik ayinden farklılıklar içeriyordu: *Gloria* bölümü yoktu, Özel Günler Ayininin bazı bölümleri de kaldırılmıştı. Luther Alman missasını çevirirken bütün Protestan kiliselerinde mecburi olarak kullanılmasını amaçlamıyordu. Bu nedenledir ki, 18. yüzyıla kadar Alman kiliselerinde Latince ayinler ve motetler söylenmeye devam etti.

Lutherci kiliselerin müziğe ve dolayısıyla müzik tarihine kattığı en önemli yenilik koraller oldu. Katolik Kilisesinin ayinlerinde Gregoryen ezgilerin kullanılması gibi, Lutherci kiliselerin ayinlerinde de koral ezgiler kullanılıyordu. Koral ezgilerin büyük çoğunluğu Lutherci besteciler tarafından yazılmış-

tı. Birçok koral ezgisinin sözleri ve bazılarının müzikleri bizzat Luther'e aitti. Koral ezgileri birçok kategoriye ayrılıyordu. Var olan ezgilerin –bunlar halk ezgileri de olabiliyordu– üzerine dini içerikli sözlerin eklenmesiyle üretilen koraller özel bir kategori oluşturuyordu ve bu tür ezgilere *contrafacta* adı veriliyordu. Contrafacta türüne örnek olarak, Isaac'ın *Insbruck Seni Bırakıp Gitmek Zorundayım* adlı liedi gösterilebilir. Bu lied, *Ey Dünya Seni Bırakıp Gitmek Zorundayım* sözleriyle Lutherci koral repertuvarına geçmişti ve bugün en çok bilinen koral ezgileri arasında yer alır.

Koral ezgileri, Gregoryen ezgiler gibi, Lutherci besteciler için önemli bir müzikal malzeme olmuştu. Çok sayıda Lutherci besteci çok geçmeden bu ezgileri çokseslendirmeye ve armonize etmeye başladı. Luther'in çağdaşları ve sıkı destekçileri arasında yer alan Johann Walter (1496-1570), 1524'te, 38 koral ezgisini çokseslendirdiği bir cilt yayınladı. Luther dönemi Almanyası'ndaki önemli matbaa sahiplerinden biri olan Georg Rhau (1488-1548) ise, 1544'te, 123 koral ve birçok motetten oluşan bir koleksiyon yayınladı. Daha sonraki dönemlerde de Lutherci besteciler koral ezgilerini çokseslendirme geleneğini sürdürdü ve Johann Sebastian Bach ile bir anlamda doruk noktasına ulaştı. Bach çok sayıda koral ezgisini armonilendirmenin yanı sıra eserlerinin hemen hemen tümünün altyapısını bu ezgilerle oluşturmuştu.



J. S. Bach - Koral, *Ey Dünya Seni Bırakıp Gitmek Zorundayım*

Lutherci reform kısa sürede Almanya dışına yayılmaya başladı ve Avrupa'nın birçok ülkesinde Luther destekçileri geniş kitleleri peşinden sürükledi. Bu akım özellikle Fransa, Kuzey Avrupa, İsviçre ve daha sonra İngiltere'de farklı biçimlerde boy gösterdi. İsviçre'de Ulrich Zwingli (1484-1531) Luther'in öğretilerini benimseyip destekleyen ve İsviçre'de Lutherci reformu yayan baş kişi oldu. Fakat Lutherci reformun Avrupa'ya yayılması sürecinde asıl büyük etki yaratan isim Jean Calvin (1509-64) idi. Lutherci düşüncenin rüzgârları Calvin'den önce de Fransa'ya ulaşmıştı, fakat Almaya'dan gelen bu öğretiler Fransa gibi büyük bir ülkeye kolayca yayılamazdı. Ayrıca kendini eskiden beri Roma tekelinden uzak tutma çabasında olan Fransa'daki burjuva sınıfı için Lutherci öğretiler tatmin edici değildi. Bu noktada Jean Calvin, Lutherci öğretileri Fransa'nın burjuva sınıfına kabul ettirecek bir biçimde yeniden yapılandırdı ve Calvincilik olarak adlandırılan yeni bir Protestanlık mezhebinin oluşmasına önayak oldu.

Calvinci kilise Katolik litürjisini tümüyle reddeden bir tutum içindeydi. Ayrıca müziğin de en az düzeyde kullanılması savunuyordu. Buna bağlı olarak, Calvinci kiliselerde uygulanan tek müzik türü tek sesli mezmurlardı. Calvinci mezmurların toplandığı kitaba *Psalter* adı veriliyordu. Fransızca olarak yayınlanan ilk *Psalter* kitabı 1562'de Cenevre'de basıldı. Bu kitaptaki mezmurların metinleri Fransızcaya çevrilmiş, ezgiler de bestelenmiş ya da var olan ezgilerden seçilmişti. Lutherci Protestanlar gibi, Calvinci Protestanlar da kilise içinde mezmurları çoğunlukla tek sesli biçimde söylüyordu. Evlerde ise daha serbest bir yaklaşımla, çokseslendirilerek söylenebiliyordu. Fransız *Psalter*'lerini çokseslendiren besteciler arasında en ünlüsü, aynı zamanda dindışı müziğiyle de dönemin önemli bestecilerinden Claude Le Jeune (y. 1530-1600) idi. Fransız *Psalter*'leri de kısa sürede başka dillere çevrildi ve Hollanda, İngiltere, İskoçya,

hatta Almanya'ya yayıldı. Protestan kiliseler Fransız *Psalter*'leri ayin repertuvarına dahil etti.

İngiltere'nin durumu Kıta Avrupası'ndan çok daha farklıydı. Almanya'da Luther'le başlayan, Fransa, İsviçre ve Hollanda'da Calvincilikle yayılan Reform İngiltere'de de etkisini gösterdi. Fakat İngiltere'de Reform hükümdarlar tarafından gerçekleştirildi. Bu noktada, İngiltere Kralı VIII. Henry (hükümdarlık dönemi 1509-47) İngiltere'deki Reform hareketinde en büyük etken oldu. VIII. Henry Roma ile bağlarını kopardı ve Papalığın otoritesini reddetti. İlginçtir, buna rağmen Katoliklikten vazgeçmedi. Diğer yandan Lutherci ve Calvinci öğretilerin İngiltere'ye kısmen yayılmasıyla yarı Katolik yarı Protestan ve sadece İngiltere'ye özgü bir mezhep oluştu. Bu mezhebin adı Anglikancılık idi.

İngiltere Kıta Avrupası'ndaki müzik gelişmelerinden haberdar olmakla birlikte, ada olmanın getirdiği bir inziva içinde müziğini geliştirdi. 1510'a kadar hiçbir Franko-Flaman besteci İngiltere'ye gitmemişti ve İngiliz besteciler Flamanların taklitsel kontrpuan tekniklerini ancak sonradan benimsediler. İngilizler kendilerine özgü bir çokseslilik anlayışı geliştirmişti. İngiltere'de, bu döneme ait bestelerin çoğu dini idi ve bu müziklerde 5 ya da 6 sesli polifonik doku kullanılıyordu. Böylece besteciler daha yoğun bir ses ve daha kuvvetli bir armonik etki elde ediyordu. Ayrıca, bütün seslere yayılmış uzun melismalarla örülü süslemeli doku da İngiliz üslubunun önemli göstergeleri idi.

VIII. Henry'nin 1547'deki ölümünden sonra oğlu VI. Edward çok kısa bir süre için kral oldu. Ardından, 1553'te, VIII. Henry'nin büyük kızı Mary Tudor tahta geçti. Kraliçe Mary koyu bir Katolik olduğundan babasının attığı bütün reform adımlarını geri çekerek İngiltere'yi yeniden Katolik bir ülke yapmak amacıyla Roma ile bozulan ilişkileri düzeltmeye yöneldi. Mary'nin Protestanlığa ve Katolik dışı her şeye tepkisi çok zalimceydi. Babasının Anne Boleyn'den olan kızı Elizabeth'in tahta geçmemesi için elinden geleni yaptı. Ne var ki Mary hastaydı ve hükümdarlı-

ği uzun sürmeyecekti. 1558'de Mary öldüğünde, ülkenin başına kızkardeşi Elizabeth geçti. I. Elizabeth, babası VIII. Henry'yi izleyerek ülkedeki siyasal karmaşayı düzene soktu ve İngiltere'ye 1603'e kadar hükmetti.

16. yüzyılın ilk yarısında etkin olan en önemli bestecilerden biri John Taverner (1490-1545) idi. Taverner'in yapıtları yüzyıl başının süslü İngiliz üslubunu bire bir yansıtıyordu. Yüzyılın ikinci yarısında etkin olan besteci ise Thomas Tallis (1505-85) idi. Tallis'in bestecilik kariyeri, İngiltere'nin çalkantılı siyasal durumuyla paralellik gösteriyordu ve hükümdarların siyasal görüşleriyle uyum içindeydi. VIII. Henri döneminde Latince missalar yazdı. VI. Edward döneminde Anglikan ayinler için müzikler ve İngilizce şiirler üzerine motetler besteledi. Kraliçe Mary'nin hükümdarlığında çok sayıda Latince ilahi ve *Puer Nobis* adlı 7 sesli missasını besteledi. Kraliçe I. Elizabeth döneminde ise müziklerinde hem Latince hem İngilizce metinler kullandı.

Reform'a Tepki: Karşı-Reform...

Lutherci reformun Luther'in hiç tahmin etmediği kadar büyük etkisi olmuştu Avrupa'da. Papalık Avrupa'nın birçok ülkesini bu yeni Protestanlık mezhebine kaptırmıştı ve yalnız dini değil, iktisadi denetimi de kaybediyordu. Sonra acilen bir çare bulunmalıydı. Papalık bu arayış içindeydi ve kısa sürede bir çözüme gidildi: madem Avrupa değişim istiyordu, o zaman Katolik Kilisesi de kendi içinde değişime ve yenileşmeye gidecekti. Bu yenileşme hamleleri çoğunlukla kilisenin işleyiş biçimine yönelikti. Son zamanlarda fazla artan vergiler düşürüldü ve asli görev yapmadan yüksek kazanç elde eden papazlar görevden alındı, Papalık makamındaki görevliler azaltıldı, kilise adına yapılan bağış sistemi denetim altına alındı. Bütün bu kararlar Kuzey İtalya'da bulunan Trento şehrinde toplanan konsil tarafından alındı. 1545-63 arasında aralıklarla toplanan Trento Konsili'nin tartıştığı konu-

lar arasında dini müzik çok fazla yer tutmamakla birlikte bu konuda da değişim kararları verildi. Ne var ki kilise müziği konusunda verilen kararlar yenilikçi bir tutum sergilemiyordu. Yakınmalar çoğunlukla benzer noktalarda buluşuyordu: kimileri o dönemlerde yazılan dini müziklerde malzeme olarak dini kökenli olmayan ezgilerin kullanılması kilise müziğinin ilahi duygularını zedelediğini iddia ediyor, kimileri de oksesli müziğin karmaşık yapısının ayinlerdeki İncil sözlerini anlaşılmaz hale getirdiğini düşünüyordu. Müzisyenler de algıları bilinçsizce kullanmakla suçlanıyordu. Böylece Trento Konsili, kilise müziği konusunda az, ama açık kararlar aldı: Kilise müziği her türlü fazlalıktan arındırılmalıydı. Elbette bu kararı uygulamak ayrı bir sorundu. Çünkü oksesliliği en uç noktalarında kullanarak ustalıklarını sınayan 16. yüzyıl bestecilerini yeniden sadeliğe ve daha yalın bir Çoksesliliğe yöneltmek pek mümkün değildi. Trento Konsilinin isteklerini, okseslilikten ödün vermeden en iyi biçimde uygulayan bestecilerden biri döneminin büyük kontrpuan ustası olarak n salan Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94) idi. Palestrina, 1562-63 arasında, *Missa Papae Marcelli* (Papa Marcellus Missası) adlı yapıtını besteledi. Bu yapıtta 6 sesli polifonik doku kullanan Palestrina, Trento Konsiline, dini müzikte de çoksesliliğin kullanılabileceğini kanıtlamayı başardı. Çünkü Palestrina'nın kendine özgü kontrpuan kullanımı sesler arasında devinen sözlerin birbirine karışmamasını sağlıyordu. Palestrina, hayatı boyunca dini müziğe gösterdiği yakınlık ve Roma ile sıkı bağlantısı nedeniyle Karşı-Reform hareketinin bestecisi olarak da kabul edilmektedir.

Palestrina'nın eserlerinin çoğu dini içerikli idi. Bunlar arasında 104 missa ve 250 kadar motet yer alır. Bu yapıtlarında geliştirdiği özel kontrpuan üslubu daha sonraki dönemlerin bestecileri tarafından model olarak alındı ve Bach ncesi dönemin en önemli kontrpuan ustaları arasında tarihteki yerini almasına ne-

CANTUS

ALTUS

TENOR I

TENOR II

BASSUS I

BASSUS II

A - gnus De - i,

A

G. P. da Palestrina - Missa Papae Marcelli

den oldu. Palestrina'nın üslubunun temeli Franko-Flaman ekolüne dayanır. Missalarının çoğunda göze çarpan özellik ise *cantus firmus*'u bütün ses partilerine yaymış olmasıdır.

Palestrina'nın çağdaşları arasında, dini müzik alanında onun üslubunu devam ettiren Tomas Luis de Victoria (1548-1611), dindışı yapıtları kadar dini yapıtlarında da Franko-Flaman ekolünü uluslararası üslubuyla kaynaştıran Orlando di Lasso ve hayatı boyunca Katolik bir hayat süren İngiliz William Byrd yer alıyordu. Bu bestecilerle birlikte 17. yüzyıla adım atılırken Barok üslubun yavaş yavaş filizlenmekte olduğu görülmüyordu.

Üçüncü Bölüm

BAROK

17. Yüzyılda Avrupa

Siyasal alanda 1600-1750 arasında Avrupa zengin monarşilerin egemenliği altındaydı ve bunların müzikte yeni türlerin ve biçimlerin ortaya çıkmasında önemli yardımları oluyordu. Avrupa'nın pek çok sarayı dönemin müzik kültüründe önemli merkezler haline gelmişti. Bu merkezlerin en başta gelenleri arasında Fransa'da XIV. Louis'nin sarayı yer almaktaydı. XIV. Louis'nin (1643-1715) öncülüğünü yaptığı pek çok müzik kurumu daha sonraki oluşumlar için de bir model oluşturunuyordu. XIV. Louis dışında, İngiltere ve İspanya kralları, İtalyan ve Alman yöneticiler, imparatorlar ve dönemin dini liderleri ve tabii ki Papa bu dönemde sanat koruyuculuğu görevini üstlenmişlerdi. Venedik başta olmak üzere İtalya ve Kuzey Almanya dini ve dindışı müziğin kurumlaşmasında etkin rol oynuyorlardı. Kilise, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, müziği desteklemeyi sürdürüyordu ancak Rönesans'a göre etkinliği önemli ölçüde azalmıştı. Rönesans'tan Barok döneme geçiş aynı zamanda Katolik Kilisesinin Reform esnasında kaybettiği siyasal gücü Karşı-Reformla tekrar kazanışını da simgelemekteydi. Bu dö-

me devlet ve kilise açısından bakıldığında, her iki kurumun da sanatı bir güç gösterisi olarak algıladıkları görülmektedir, diğ er bir deyiş le sanat Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcileri olarak gördükleri asillerin ve din adamlarının güçlerini simgeleyen bir ifade aracıydı. Bu dönemde aristokratlar, dini liderler ve bilim adamları aynı mekânları paylaşıyorlardı. Böylece bazı özel topluluklar bünyesinde önemli müzik etkinliklerine destek sağlanıyordu. Ancak bütün bunlara rağmen halka açık konserlere çok nadir rastlanmaktaydı.

Barok

Barok teriminin Portekizcede biçimsiz inciler için kullanılan *barocco* sözcüğünden türediğ i düşünülmektedir. Bir baş ka görüş e göre ise mantıkta karmaş ık bir kanıt için animatıcı ipucu anlamına gelen *baroco*'dan kaynaklanmıştır.

Müzik tarihinde barok terimi 1600-1750 arasındaki dönemi tanımlamaktadır. Kelime anlamı olarak olumsuz çağrışımları bulunan, deforme olmuş, grotesk (kaba ve gülünç) gibi anlamlara gelen bu terime 19. yüzyıl eleştirmenleri tarafından olumlu anlamlar yüklenmişti. Böylece barok, zevkli bir gösteriş i, dekoratif olanı, 17. yüzyıl resim sanatında ve mimarideki genel eğilimi ifade ediyordu. Müzik tarihçileri uzun bir süre bu dönemde geliş im gösteren süit biçimini, dönemin bütün üslup özelliklerini yansıtan bir kavram olarak değerlendirmiş lerd i ve Barok süit olarak terimleş tirmiş lerd i. Ancak dönem içinde pek çok üslubun geliş tiğ i bilindiğ inden bugün bir tek terimin bütün bir dönemi tanımlamak için yeterli olmadığ ı düşünülmektedir. Müzik tarihinde Barok dönemin sınırlarını çizen tarihler yaklaşık tarihler olarak ele alınmalıdır. Barok müziğ in genel özelliklerine, 1600'den daha önceki dönemlerde de rastlanır, ancak kronolojik sınır olarak 1600-1750 yılları, besteciler tarafından müziğ in nasıl şekilleneceğ ine, nasıl bir yol izleyeceğ ine karar

verdikleri ve bu uygulamaları gelenek haline getirdikleri tarihleri belirlemektedir. Barok dönem bestecilerine göre müzik, en genel tanımıyla, duygulardaki harekettir ve bu hareketin başlıca amacı dinleyiciyi etkilemektir.

Barok dönemde bütün sanatlar önemli atılımlar gerçekleştiriyordu. İngiltere’de Donne ve Milton; İspanya’da Cervantes; Fransa’da Corneille, Racine ve Moli re dönemin önde gelen isimleri olarak 17. yüzyılın kültür tarihinde önemli yer tutuyorlardı. Hollanda Rönesans’taki altın çağının ardından Barok dönemde de Rubens ve Rembrandt gibi ressamlar ortaya çıkarılmıştı. İspanya nispeten müzik sanatında geri planda duruyordu ancak İspanyol ressamlar Vel zquez ve Murillo resim tarihi açısından yenilikçi atılımlar gerçekleştiriyorlardı. İtalya’da ise heykeltıraş Bernini ve mimar Borromini ayrı bir öneme sahiptiler.

Bilimin Büyük Fetihleri

 oğ  kez burjuvalardı bu bilginler. Örneğın Kepler  yleydi; Galileo ve logaritmanın bulucusu Napier soylu sınıfındaydılar. Üniversite çevrelerinden geliyorlardı ve  ğretim  yesi idi  oğ . Ne var ki, üniversitelerle uyuşmazlığı d ş ler ve  oğ  kez oralarından ayrılmak zorunda kaldılar: Niçin? Çünkü felsefe ilahiyatın hizmet isiydi hâlâ,  niversite de Kilisenin Külkedisi;  yle olunca da, buluşlar iman için tehdit edici görünüyordu. Bereket versin, bilginler, astrolog ve hekim olarak, prenslerin hizmetine giriyorlardı: Kepler imparatorun matematikçisi oldu; Harvey I. Jacques’ın, Gilbert de Kraliçe Elizabeth’in hekimi olarak görevlendirildi; Galileo’yu ise Toscanana d k  korudu. İlk görev, Kopernik’in eserini sürdürmekti. Bunu Alman astronomu Johannes Kepler (1571-1630)  stlendi. Kepler, Kopernik’i doğrulayan ve gezegenlerin hareketine “merkez” olarak Dünyayı değil, Güneşi koyan, g nmerkezli görüşü yetkinleştirdi. Bir başka deyişle, görünüşlerin arkasında gizli duran gerçek hareketleri açıklamayı sonuna vardır ı ve bu hareketlerin kanununu yakalamıştı. Galileo Galilei (1564-1642) 1609’da, optik kanunlar hakkındaki derin bilgisine dayanıp, Hollandalılardan daha yetkin bir teleskop yaptı. 1610’da, Jüpiter’in dört uydusunu buldu ve bu gezegenle uydularının gözlemi, onu kıyas yoluyla g nmer-

kezli görüşün doğruluğuna götürdü. Venüs'ün de Ay gibi evreleri olduğunu keşfetti. Ay'ın da Dünya'ya benzediğini saptadı. Galileo hareket üzerine incelemelerini, Pisa Katedrali'nin tavanında asılı duran bir lambanın sallanmasını inceleyerek devam ettirdi ve salınımların eşzamanlı olduğunu gördü. Zaman belirtmede sarkacın kullanılabileceğini ortaya koydu. Eylemsizlik ilkesini ve hızların birleşmesi kanununu açıkladı. Aynı zamanda, ses yüksekliğinin frekansla ilgisi bulunduğunu ve müzik aralıklarının frekansla orantılı olduğunu belirtti. Titreşen telleri, rezonansı inceledi ve duraklı dalgaları açıkladı.

Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası - İnsanlık Tarihine Giriş, III*

(İstanbul: Cem Yayınevi, 1994) s. 328-330

Büyük atılımların yapıldığı 17. yüzyıl felsefe ve bilim tarihinde önemli bir yere sahipti. Bu dönem modern bilimin kesin dönüşümlerine sahne oluyordu. Ancak yine de bilimsel çalışma bugünkü anlamıyla fazla uzmanlaşmış değildi. Descartes ile Leibniz felsefe ve matematiğin yanında fizik alanında doğa bilimleriyle ilgileniyorlardı. Yine aynı dönemde Bacon, Kepler ve Newton modern bilimin temellerini atıyorlardı. Hollanda'da bilim adamları düşüncelerini tamamen bağımsız, özgür olarak yayımlayamıyorlardı. Bu sebeple, Descartes bir önlem olarak düşüncelerini yayımlamayı reddetmişti. Galileo ise pek çok fikrin-den ötürü Kilise tarafından mahkûm edilmişti.

Müzikte Yeni Yönelimler

Bilim ve sanat alanındaki gelişimler müzikte de yankısını buluyordu. 17. yüzyıl düşünce tarihi dünyaya bakışta bütün modası geçmiş fikirleri bırakıp yerine yeni açıklamalar geliştirmişti. Bu ortamda müzisyenler de anlatım olanaklarını yeni gramerleri doğrultusunda geliştiriyorlardı. Felsefeciler eski yöntemlerin çerçevesinde yeni fikirler ortaya koyarken, besteciler –Clau-



Velázquez, *Nedimeler*

dio Monteverdi madrigallerinde, Giovanni Gabrieli motetlerinde– Rönesans'ta ortaya çıkmış tür ve biçimlerin anlatım olanaklarını genişletmişlerdi. 17. yüzyılın başında tam anlamıyla “deneysel” müzik çalışmaları yapılmaktaydı, ancak yüzyılın ortalarına doğru armoninin yeni kaynakları keşfedilmiş, müzik biçimleri daha yalın bir gramere ve sentaksa kavuşmuştu.

Barok dönem süresince müzik türlerinde ve biçimlerinde, İtalyan eğilimler önemli bir yer tutuyordu. Siyasal parçalanmalara sahne olmasına karşın bu dönemde İtalya müziğinin gelişiminde oldukça etkili bir konumda yer alıyordu. 1750'lerde Avrupa müziğinin uluslararası dili belirgin bir İtalyan aksanı kazanmıştı. Pek çok İtalyan şehri müziğin gelişiminde siyasal gücüne oranla büyük atılımlar gerçekleştirmekteydi. Örneğin Floransa opera-müzikli drama (müzikli tiyatro) yeniliğine ev sahipliği yapmış bir şehirdi. Böylece müzik tarihinde 17. yüzyılın en büyük gelişimi olan "erken opera" türünün ilk ortaya çıkışı gerçekleşmişti. Roma dini müzik alanındaki etkisini bu dönemde de sürdürmekteydi ve ilerleyen yıllarda operanın, vokal oda müziğinin ve çalgı müziğinin en önemli merkezi haline gelmişti. Venedik de aynı şekilde 17. yüzyılda müzik alanında etkinliğine devam ediyordu ve operanın gelişiminde ayrıcalıklı bir konumu olmuştu. Venedik ekolüne bağlı besteciler San Marko Kilisesini merkez almışlar ve burada Barok koral müziğine önemli ölçüde katkıda bulunan yapıtlar vermişlerdi. Bu arada Bologna ve diğer kuzey şehir devletlerinde çalgı müziğindeki gelişimler hızla sürüyordu.

Barok Resim Sanatı

17. yüzyılda resim çerçeveden kendini ayırdı. Artık kompozisyonun tamamıyla belirli bir çerçeveye girmesi için düzenlendiği izleniminden kurtulmak için elden gelen her şey yapılıyordu. Her ne kadar çerçeve ve içeriğin uyumu –belirsiz de olsa– hep sürüp gitmekteyse de, resmin tümünün sanki, görülebilen dünyanın rastgele ayrılmış bir parçasıymış izlenimini vermesi gerekmekteydi.

Barok sanat, nesneleri "esas" şekillerinde saptamaktan daima kaçınmıştır. Resmi kendi başına var olan bir dünya olarak değil, bir oyun, seyircilerin ancak bir an görebilme mutluluğuna eriştikleri bir piyes gibi ele alış yolunda kesin bir eğilim sergiler. İşin sonunda söz konusu olan, artık yatay ve düşey, cephe ve profil

değil, figürün, resmin, tümünün *istemli* olarak meydana getirilmiş gibi gözükmesi ya da gözükmemesidir.

17. yüzyıl Rönesans'taki kararlı dengeyi kararsız dengeye çevirdi ve salt simetri Barok'ta ancak mimari formun bağımlı alanında doğal görüldü, ama resimde tamamiyle ortadan kalktı.

Wölflin, *Kapalı Form ve Açık Form*, s.150-152

16. yüzyıldaki dini bölünme 17. yüzyılda da etkilerini sürdürüyordu. Bu nedenle dini müzikte de farklı türler ortaya çıkmıştı. Bu türlerin arasında dini-vokal konçerto ve oratoryo önemli bir yere sahipti. Böylece Avrupa'nın çalgı müziği hem dini, hem de dindışı alanlarda gelişim kaydediyordu. Müzik tarihinde ilk kez, solo ve çalgısal oda müziği, vokal müzikle gerek nitelik, gerek nicelik olarak eşit seviyeye ulaşmıştı.

1605'te İtalyan besteci Claudio Monteverdi müzikte iki farklı üslup ve uygulamadan söz etmekteydi. Bunlardan ilki *prima practica*, diğeri *seconda practica* idi. *Prima practica*, Gioseffo Zarlino (1517-90) tarafından düzenlenmiş olan, Rönesans'taki vokal çoksesliliği, *seconda practica* ise Monteverdi'nin de aralarında bulunduğu bestecilerin ortaya koyduğu yeni üslubu temsil etmekteydi. Rore ve Marenzio gibi bestecilerin de denemelerde bulunduğu bu uygulama, metnin hâkim olduğu ve müziksel kuruluşların metne hizmet ettiği bir anlayışı kabullenmekteydi. Bu yolla disonanslar (uyuşumsuz sayılan aralıklar) özgürce kullanılabilir durumdaydı. Kontrpuan kurallarının pek çoğu da metni daha etkili ifade edebilmek amacıyla göz ardı edilmeye başlanmıştı. Bu durum artık modern üslubun doğduğu anlamına gelmekteydi.

Dönemin vokal ve çalgısal kompozisyonlarında genel olarak geç 16. yüzyıl madrigalinin ifadeyi ön plana çıkaran, enerjik ve canlı yapısı hedeflenmişti. Besteciler kişisel duygularını ifade etmekten çok genel olarak insani duyguları tasvir etmeyi

amaçlıyorlardı. Barok mimaride ve resimde de nesnelerin bazen çarpıtılmış formları kullanılmaktaydı, böylece sanatçıların yaratım süreçlerindeki yoğun tutku somutlaştırılmak isteniyordu. Aynı şekilde besteciler uyumlu, uyumsuz aralık kullanımının eski kurallarını kırmışlar ve ifadeyi ön plana çıkarmak için sınırlarını genişletmişlerdi.

Rönesans çoksesliliğinin durağan ritmik kalıpları Barok dönemde daha canlı ve daha özgür bir hale gelmişti. Düzenli dans ritimleri önceki çalgısal müziği tanımlamaktaydı, ancak 17. yüzyılla birlikte, dans müziklerine karşıtlık oluşturacak şekilde notasyonda da değişimler meydana gelmişti. Nota değerleri ölçü çizgileri olmaksızın yazılmış ayrıca kuvvetli/zayıf zamanlara uygulanan düzenli kalıplardan oluşan ritim anlayışı kullanılmaya başlanmıştı. Barok besteciler bu düzenli ritmik kalıpları kullanmışlar, fakat daha da önemlisi sözü ön plana çıkaran, reçitatif (konuşur gibi) üslubu benimsemişlerdi. Diğer yandan solo çalgılara doğaçlamayı öngören *toccata* ve prelüdler de oldukça düzensiz ve esnek ritimler söz konusuydu.

Rönesans müzik dokusunun bağımsız partilerin çoksesliliği temeline dayanmasına karşın, Barok dönemin doku anlayışı süslü üst partilerle, sabit bas çizgisinin sade armonilerle birlikteliğine dayanmaktaydı. Tek bir melodi çizgisinin eşlik partileri tarafından desteklenmesi durumu çok da yeni bir teknik değildi. Rönesans dönemindeki madrigallerin icraları da aynı ilke üzerine kurulmuştu. Bu dönemde yeni olan, öncelikle bas partisinin önem kazanmasıydı. Üst ve alt partilerin arasındaki bu kutuplaşma, iç partilere daha az önem verilmesini beraberinde getiriyordu. Notasyon sisteminde *sürekli bas* (*basso continuo*) olarak bilinen uygulama bu durumun açık bir kanıtıydı. Bu sistemde besteci, sadece bas ve melodi çizgisini oluşturmakta, yorumcular ise iç partileri doldurma görevini üstlenmekteydiler. Bas partisi bir ya da birkaç *continuo* çalgı tarafından seslendiriliyordu. Bu çalgıların ara-

P

Erndissimo voi Ben l'vata bel lezzante si vede

Ma non l'vata se de Già mi parevi dir quest'amo rose luci che dolcemen

te ri uolgo à te si bell'e si Pietro se Prima vedrai tu spenteche sia spento il desio ch'è'

G. Caccini - Madrigal

sında klavsen, org ve lavta başta gelmekteydi. Çalgılar genellikle bas viola da gamba, viyolonsel ya da fagot gibi destek çalgılarıyla beraber kullanılmıştı. Sololarda ve düetlerde *continuo* çalgılar, daha dolu bir tını üretmek amacıyla armonileri tamamlanmış olarak yazılıyordu. Bu doldurma işlemi daha sonra bir İtalyan yemek pişirme terimi olan *ripieno* (dolma) ile ifade edilmişti.

Bu dönemde de besteciler 16. yüzyıl kontrpuanı çerçevesinde eşliksiz madrigaller ve motetler yazmaya devam ediyorlardı. Vokal ve çalgısal topluluklar için yazılan yapıtlar ise *continuo* tarafından eşliklendirilmişti. Bu arada kontrpuan hâlâ kompozisyonun temelini oluşturuyordu. Ancak söz konusu olan, yeni bir kontrpuan anlayışıydı. Bu yeni kontrpuan üslubunda farklı melodik çizgiler, *continuo* tarafından oluşturulan akor kalıplarına uygun olmak durumundaydı. Kromatizm de özgürleşme yolunda önemli bir atılım gerçekleştiriyordu. 1600'lerde Gesualdo'nun kromatik armoninin sınırlarını zorlayan üslubu,

17. yüzyıldaki bestecileri de çok etkilemişti. Özellikle doğaçlamaya önemli ölçüde izin veren çalgısal yapıtlarda kromatizm kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştı.

Ortaçağ modal sistemindeki gelişim gibi, majör-minör sistem de uygulama yoluyla derece derece gelişim gösteriyordu. Alışıl gelmiş uygulamalar tutarlı bir kuramın gelişmesine zemin hazırlamıştı. Bu kuramsal gelişmede, işleme-*li basso continuo*'nun oldukça büyük bir önemi vardı. *Basso continuo*'da kullanılan notasyon çerçevesinde akorların yürüyüşü dikkate alınmaya başlanmıştı. Böylece bas yazısı kont-*rpuandan* armoniye geçişte, doğrusal melodik çizgiden akor temeline dayanan armonik yapıya geçişte öncelikli bir konumda yer alıyordu.

Tonal Armoni

Tonal armoni majör ve minör tonlarla örgütlenen temel bir dizge ortaya koyar. Eksen (tonic), çeken (dominant), altçeken (subdominant) gibi fonksiyonlarla hiyerarşik bir yapıdadır. Bu sistemde farklı tonalitelere geçici modülasyonlar görülür, ancak bu modülasyonlar ana tonalitenin üstünlüğünü azaltmamaktadır.

İlk Opera

Opera, Barok dönemin ilk yıllarında geliştirilen bir müzikli sahne eseri türüdür; en genel tanımıyla müzikli bir dram ya da trajedidir. Müzik ile dramın (ya da trajedinin) birlikteliği Antik Yunan'a kadar uzanır. Rönesans tiyatrosunda da Antik Yunan'daki örneklerinden ilham alınarak pek çok trajedi ve komedinin koro uygulamalarıyla sahnelendiği görülür. Bunlara ek olarak, komedi ya da trajedinin sahneleri arasında, intermezzo olarak bilinen, sahnede oynanan müzikli ara oyunlarına yer verilmiştir.

Rönesans tiyatrosu için Yunan trajedisi önemli bir kaynak oluşturmuştur. Yunan trajedilerinde müziğin rolünün ne oldu-

ğu kesin olarak bilinmemekle beraber, korolu bölümlerin şarkı formatında olduğu varsayılmaktadır. Bir diğer varsayım da Girolamo Mei'ye (1519-94) aittir. Mei, Floransalı bir bilim adamı olarak pek çok Yunan trajedisini incelemiş ve bütün metnin müzikli olduğu yolunda çarpıcı bir fikir geliştirmişti.

1570'lerde Kont Giovanni Bardi sanatçı ve edebiyatçıları destekleyen bir soylu olarak Floransa'daki evinde toplantılar düzenlemekteydi. Bu toplantılara ünlü gökbilimci ve fizikçi Galileo'nun babası, besteci Vincenzo Galilei de (y. 1520-1591) katılıyordu. Burası dönemin aydınları için edebiyat, bilim ve sanat konulu tartışmaların yapıldığı bir merkez haline geldi. Aynı zamanda dönemin yeni müzikleri de aynı ortamda icra edilme imkânı buluyordu. Bardi'nin bu toplantılara ev sahipliği yapması nedeniyle besteci Giulio Caccini (1551-1618) bu topluluğa Bardi'nin "Camerata"sı adını vermişti. Camerata aynı ilgi alanlarına sahip kişilerin oluşturduğu topluluk anlamına geldiğinden, bu adlandırma gruba son derece uygundu. 1592'de Bardi'nin Roma'ya çağırılması üzerine Camerata Jacopo Corsi'nin evinde toplanmaya başladı.

1577'de Mei'nin Antik Yunan müziğiyle ilgili fikirleri Camerata topluluğunun sık sık gündeminde yer alıyordu. 1572 ve 1581 arasında sürüp giden Galilei ve Mei mektuplaşmalarında Mei Yunan müziği ve müzik kuramı üzerine buluş ve düşüncelerini açıklamaktaydı. Mei'ye göre, Antik Yunan müziği tek bir melodi çizgisinden oluşması sebebiyle oldukça güçlü bir etkiye sahipti. Ona göre, bu melodi bir solo şarkıcı ya da koro tarafından eşlikli ya da eşiksiz olarak söyleniyordu. Böylece metnin doğrudan iletimi vokal ses alanının doğal anlatımıyla gerçekleşmiş oluyordu. Vincenzo Galilei, Mei ile mektuplaşmalarının sonunda *Antik ve Modern Müzikler Üzerinde Diyalog* (1581) başlıklı bir kitap yayımladı. Burada Mei'nin kuramı izlenerek, bir anlamda vokal kontrpuan uygulamasına karşı sa-

vaş ilan edilmişti. Galilei, İtalyan madrigalini işaret ederek, antik bir stil olan *monodi*'nin (*tek başına* ve *şarkı söyleme*) tekrar canlandırılmasını önermişti. Bu bağlamda, 16. yüzyılın madrigallerine özgü çok farklı melodileri, farklı metinleri içeren yazının, metnin anlamını ortaya çıkarmakta yetersiz kaldığı savunuluyordu. Galilei'nin dışında Camerata'daki diğer besteciler de müziğe Antik Yunan dramasındaki yerini yeniden kazandırmayı amaçlıyorlardı. Uzun tartışmaları izleyen denemelerden biri, Caccini'nin düzenlediği Strozzi'nin madrigallerinin kostümlü bir yorumu olmuştu. Bu düzenleme ilk kez 1579'da Francesco de Medici'nin düğününde seslendirilmişti.

İlk gerçek opera denemesi ise Ottavio Rinuccini'nin (1562-1621) *Dafne* başlıklı şiiri üzerine Jacopo Peri (1561-1633) tarafından Floransa'da 1597'de gerçekleştirildi. Topluluğun diğer üyeleri gibi şair Rinuccini ve besteci Peri, Antik Yunan trajedilerinin bütünüyle müzikle söylendikleri konusunda aynı fikri paylaşıyorlardı. Bugün notasına ulaşılabilen en eski opera yine Rinuccini'nin metni üzerine yazılan *Euridice*'dir. Rinuccini'nin şiir biçimindeki metnini Jacopo Peri ve Guilio Caccini ayrı ayrı bestelemişlerdir. Peri'nin versiyonuna daha sonra Caccini'nin bestelediği bölümler de eklenmiştir. Bu opera ilk kez 6 Ekim 1600'de Floransa'da Pitti Sarayı'nda Maria de Medici ile Fransa Kralı IV. Henri'nin düğününde temsil edilmiştir. Şiir Yunan mitolojisindeki Orfeus ve Euridice hikâyesini konu alır. Orfeus'un bir şarkıcı olması ve konunun aşk, ölüm, şüphe, tehlikeden kurtuluş gibi değişik duygusal durumları içermesi opera konusu olarak ele alınmasının nedenleri arasında sayılabilir.

Orfeus ve Euridice

Yunan mitolojisinde romantik bir serüvenin kahramanı olan Orfeus, Trakya Kralı Oeagre'nin Kalliope adlı (insanların güzel konuşma, merhamet duyma ve inandırma güçlerini yöneten) ilham perisinden olan oğludur. Başka bir rivayete göre

ORFEO

Gio - i - te al can - to mio sel - ve fron-do - se Gio -

B.C.

#6 11 # #6

i - te a - ma - ti col - li e d'o - gni in - tor - no

7 #6

G. Caccini - *Euridice*

de Orfeus, Apollon'un Klio adlı (insanların şiir ile tarihe olan ilgilerini yöneten) ilham perisinden dünyaya gelen oğludur. Argonautlar seferine de katılan Orfeus'a Apollon günün birinde bir lir verir. Orfeus lir çaldıkça bütün doğa kendinden geçer, vahşi hayvanlar kulak kesilir, ağaçlar, kayalar müziğinin büyüsüyle yürümeye başlar. Orfeus, Euridice isimli sevgiliyle evlendiği gün, Euridice'yi bir yılın sokup öldürür. Bu korkunç durum karşısında Orfeus karısını bulmak için Yeraltı ülkesine kadar gitmeyi göze alır. Müziğinin olağanüstü büyüsüne başta tanrılar tanrısı Zeus ve hatta ölümler ülkesinin merhametsiz tanrıçası Persefon bile hayran kalır. Orfeus'a acıyan tanrılar, Euridike'yi bir şartla geri vermeyi Orfeus'a vaat ederler. Bu şartta göre; Orfeus'un ölümler ülkesinden çıkıncaya kadar Euridice'nin yüzüne bakmaması gereklidir. Ancak Orfeus yolda dayanamaz ve Euridice'nin gelip gelmediğini anlamak için arkasına bakar ve bakınca da Euridice tekrar geri alınır. Yeryüzüne eli boş dönen Orfeus bütün kadınlardan nefret eder ve bir rivayete göre de Bakantlar tarafından parçalanarak ölür. Çektiği özlemin ateşini bir türlü dindiremeyen Orfeus'un kendine hâkim olamayıp merakına yenilmesi her şeyin sonu olur ve böylece güçleri kendinde toplayabilmenin, kendine hâkim olmaktan geçtiği gerçeği bu konunun merkezinde yer alır.

Peri ve Caccini müzikli dram konusunda aynı yönelimlere sahiptiler. Peri hem şarkıcı, hem organist hem de Dük'ün özel kilisesinin müzik yöneticisiydi. Caccini ise ünlü bir şarkıcı ve

müzik öğretmeniydi. Peri opera tarihi açısından önemi büyük olan reçitatif söyleme biçimini geliştirmiş ve çeşitli şekillerini tanımlama yoluna gitmişti. Reçitatif monodik üslupların içinde önemli bir yere sahiptir. Peri öncelikle konuşma ve şarkı söyleme arasında bir stil arayışına girmişti. Sürekli bastaki sesleri sabitleyerek, sesin konsonans ve disonansları kullanmasına izin veriyor ve bu yolla ses partisini armoniden bağımsız bir unsur olarak işliyordu. Böylece *declamation*'u (konuşulduğu gibi ifadeyi) esnekliğe ve özgürlüğe ulaştırmıştı.

17. yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran bir diğer besteci de Claudio Monteverdi (1567-1643) idi. Her ne kadar Peri ve Caccini operanın kurucuları olarak nitelendirilse de, Monteverdi'nin İtalyan operasının kendi kişiliğini bulmasında oynadığı rolün büyüklüğü göz ardı edilemez. Monteverdi yaklaşık 1590'da yaylı çalgılar icracısı olarak Mantova Dükünün hizmetine girdi ve çok geçmeden zamanın önde gelen müzikçileriyle tanıştı, müzikte yeni gelişimleri yakından izledi. Bu müzisyenler arasında özellikle yenilikçi hareketin içinde bulunan Giaches de Wert'ten (1535-96) etkilendi. Torquato Tasso (1544-95) ve Giovanni Battista Guarini'nin (1537-1612) yoğun, duygusal şiirlerini besteleyen Wert müziğin şiirin atmosferine ve sözcüklerin sesine uyması gerektiği görüşünü savunuyordu. Besteleri melodik olmadıkları için söylenmesi zor parçalardı. Monteverdi, Mantova'daki ilk yılında yayımladığı ikinci madrigal kitabında bu yeni akımın etkisinde kaldığını belirtmişti. Monteverdi'nin bu madrigallerinde önceki dönemlere oranla pek çok değişikliğin yer aldığı, melodinin kesik kesik ilerlediği, armonide ise artan ölçüde disonans kullanımıyla gerginliğin artırıldığı görülmektedir. Ayrıca Monteverdi, Guarini'nin şiirlerini kullandığı, bütün ayrıntılarını ön planda tuttuğu bu madrigallerde, tematik gelişme ve dengeleme gibi salt müzik sorunlarına da eğilmişti.

Air (Air de Cour)

Tekses için yazılan, dönüşlü yapıda, bir ya da birkaç çeşitlemesi olan şarkı türüdür.

Müzikteki yeni hareketin en önemli temsilcilerinden biri olan Monteverdi geliştirdiği müzik diliyle, özellikle de yoğun ve uzun disonansları sebebiyle tutucu çevrelerin saldırılarına hedef olmuştur. Bolognalı kuramcı Giovanni Artusi (*Modern Müziğin Mükemmel Olmayışı Üzerine*) 1600 tarihli çalışmasında Monteverdi'yi işaret ederek, müzikte devrimci bir rol oynamadığını, en az elli yıldır gelişmekte olan bir geleneği sürdürdüğünü belirtmişti. Bu geleneğin özellikle söz ve müziği birleştirmeyi amaçladığını, dolayısıyla Monteverdi'nin yalnızca alışılmış müzik öğelerinden yararlanan bir besteci olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştu.

Koloratur Üslubu

17. yüzyılda operanın gelişimi çerçevesinde yeni teknikler ve üsluplar da ortaya çıkmaya başlamıştı. Bunların arasında en çarpıcı olanı ve İtalyan operasının en belirgin özelliği olarak kabul edilenlerinden biri *fioritura* (İngilizcede *florid singing*) ya da başka bir deyişle koloratur üslubudur. Bu üslup süsleme tekniği üzerine kuruludur. İtalyanca *fioritura* kelimesi *fiori* (çiçek) kelimesinden türemiştir ve dolayısıyla *fioritura* kelimesi "çiçeklendirme" anlamına gelmektedir ki bu da bir çeşit süsleme ifadesidir. Aynı şekilde koloratur kelimesi Latince *color* (renk) kelimesinden türemiştir. Bu da "renklendirme", melodiye renk katma anlamında kullanılmaktadır. Koloratur tekniği bir melodinin süslemeler katılarak söylenmesiyle gerçekleşmektedir. Aynı melodi farklı süslemelerle de söylenebilir ve bunların her biri melodinin varyasyonları olarak kabul edilebilir.

1607'de Mantova'da ilk kez seslendirilen *Orfeus Efsanesi* Monteverdi'nin henüz ilk operası olmasına rağmen pek çok niteliğiyle 17. yüzyıl müziğindeki değişimi gözler önüne sermekteydi. Bu yapıtta en önemli yenilik Geç Rönesans'ın zen-

gin dramatik eğlence öğeleri ile basit pastoral öykünün birleştirilmiş olmasıdır. Monteverdi recitatifi Peri ve Caccini'ye oranla daha esnek bir biçimde ve anlatımı güçlendirmek için kullanmıştır.

Roma'da ve Venedik'te Opera

Çeşitli sebeplerden ötürü opera 1620'lere kadar Roma'da etkili olamamıştı. Oldukça zengin ve çeşitli eğlencelerin düzenlendiği bir şehir olmasına karşın, opera türü çok geç bir tarihte Roma'nın kültür hayatına girmişti. 1620'li yıllardan sonra Roma'daki operaların çoğu mitolojik konular üzerine ya da Tasso, Marino gibi Antik Yunan yazarlarının epik şiirlerinden alınan kesitler üzerine yazılıyordu. Ayrıca bazı operalarda Azizlerin hayatı konu alınmaktaydı. Komik opera türüne yakın pastoral opera da Roma'da gelişmekte olan bir başka opera türüydü.

17. Yüzyılda Venedik

17. yüzyılda Venedik opera türünün gelişimi için ideal merkezlerden biriydi, dini ve toplumsal açıdan özgürlükleriyle tanınan Venedik'te maskeli baloların ve çeşitli eğlencelerin yapıldığı karnavallar diğer şehirlerden gelenlerin de ilgisini çekmekteydi. Zengin aristokratlar tiyatro ve opera binalarının yapımında ve desteklenmesinde etkin rol oynuyorlardı. Dinleyicilerin ilgisi sebebiyle libretistler, besteciler, tasarımcılar ve müzisyen-şarkıcı grupları bir mevsimde pek çok temsil ve konser verebilmekteydiler. 1637'de San Cassiano'nun açılışının ardından, 1678'de San Giovanni Grisostomo Venedik'te 17. yüzyılda yapımı tamamlanan son tiyatro olarak açılmıştı. Yüzyılın sonunda Venedik'teki dokuz farklı mekânda 150'den fazla opera sahneleniyordu. Mitolojik temalar librettolara ilham kaynağı olmaya devam ediyordu. Sahne efektleri, bulutlar, bahçeler, sihirli değişimleri andıran efektler özellikle dramatik karakter ilişkilerini ve zıtlıklarını betimlemek amacıyla çoğu zaman abartılı bir şekilde kullanılmıştı.

Teatro San Cassiano, Teatro San Apollinare gibi Venedik'in büyük opera evleri o gün için birer şaheser olarak görülüyordu. Bu binaların üstleri kapalı idi ve oyunlar mum ışığı, meşale ve gaz lambalarıyla ışıklandırılmış salonlarda akşamları oynanıyordu. Daha önceki dönemlerde oyunların gündüz, gün ışığında oynandığını düşünürsek, Venedik opera binalarındaki bu durumun büyük yenilik olduğunu anlayabiliriz. Işıklandırma, sahnedeki birkaç meşale ve kenardaki gaz lambalarından ibaret olduğu için çok zayıftı. Seyirciler localardaki mumları yakarak metni takip ediyorlardı. Bunun en önemli kanıtı bu güne kadar ulaşmış olan librettoların üzerindeki mum lekeleri ve yanık sayfalarıdır.

17. yüzyılın ortalarında Romalı besteci Luigi Rossi'nin (1597-1653) bestelediği *Orfeo* operası (1647) ile Floransa'daki ilk opera denemeleri karşılaştırıldığında önemli farklılıklar göze çarpmaktaydı. Francesco Buti'nin librettosu üzerine yazılan bu operanın konusu Peri, Caccini ve Monteverdi'nin 17. yüzyılın başlarında ele aldığı şekilde işlenmişti. Aynı konuyu temel alan bu opera 17. yüzyılın ilk yarısındaki değişiklikleri ve gelişimleri özetleyen bir anlatıma sahipti. Yunan mitolojisinin konularının sadeliği, komik epizotları, sahne efektleri, olayların ve karakterlerin fazlalığıyla ilk örneklerden son derece farklıydı. Müzik iki temel öğe olarak arya ve reçitatif üzerinde temelleniyordu. Ancak Peri ve Monteverdi'nin kullanımlarından farklı olarak reçitatifler konuşmaya yakındı, diğer yanda aryalarda dönüşlü yapıda melodik anlatımı işaret ediyordu.

Libretist, besteci ve aynı zamanda teorbo virtüözü olan Benedetto Ferrari (1603-81) ve besteci Francesco Manelli'nin (1594-1667) de aralarında bulunduğu bir opera topluluğu Roma'dan Venedik'e gitmişti. Venedik'e gitmelerinin sebebi, librettosu Ferrari'ye ait olan Manelli'nin *Andromeda* operasını (1637) sahnelemektir. Venedik'te kurulan ilk opera binası olan San Cassiano Tiyatrosunun açılışında sahnelenen bu ope-

43 Orfeo

Tu — se' mor - ta se' mor - ta mia vi

Un organo di legno e un chitarone

46

ta ed io re-spi - ro, tu se' da me par-ti - ta,

49

se' da me par-ti - ta per mai più, mai più non tor-na-re ed io ri-man-

51

- go, no, no, che se i ver - si al - cuna co - sa pon - no

53

n'an - drò si - cu - ro a più pro - fon - di a - bis - si

C. Monteverdi - Orfeo

ra, mzik tarihinde halka aık ilk opera olması nedeniyle oldukça  nemlidir.

Claudio Monteverdi yetmiş yaşlarındayken Venedik Operası iin *Odiseus’un Vatanına D nş* (1641) ve *Poppea’nın Ta Giyme T reni* (1642) isimli iki yapıtı bestelemişti. *Poppea*, Monteverdi’nin opera alanındaki “başyapıt”ı olarak nitelendirilmektedir. Özellikle Venedik operasında kullanılan aya ve reitatifi birbirinden tamamıyla ayıran anlayışa karşın Monteverdi, Venedik için yazdığı bu iki operasında reitatifleri daha lirik bir üslupla yazmaya devam etmişti.

Monteverdi Orkestrası

Monteverdi, orkestrasını sadece melodiye eşlik etmek için kullanmamış, aynı zamanda ilk kez orkestraya bağımsızlık kazandırmıştır. Bütün algılara, sahip oldukları ses ve tını özelliklerini ön plana çıkarma olanağı veren Monteverdi orkestrası, dönemin diğer orkestralarıyla karşılaştırıldığında büyük yenilikler içerir. Örneğin operanın başındaki uvertür Monteverdi’nin buluşlarından biridir. *Orfeo* isimli operasının en başında, sesle okunan bir prolog yerine dokuz ölçülük bir *toccata* kesiti yerleştirilmiştir. *Tancredi* ve *Clorinda’nın Savaşı* (1624) isimli operasında atların şahlanması, miğfer şakırtıları gibi pek çok öğe, yalnızca kemanlarla betimlenmiştir. Zamanına göre büyük yenilikleri işaret eden bu gibi anlatımlar büyük beğeniyle karşılanmıştır.

Monteverdi’nin döneminde opera için yazılmış müzikler sadece yaylılar ve *continuo* için yapılıyordu. Nefesliler genellikle kilise müziği için kullanılıyordu. Opera da ise bazı sahnelerdeki etkileri artırmak için nefeslilere başvuruluyordu. Örneğin av sahneleri için kornolar, savaş sahneleri için trompetler ve davullar kullanılıyordu. Monteverdi bu algıları orkestrasının sürekli parçaları haline getirerek orkestraya yepyeni bir yapı kazandırmış ve günümüzün büyük orkestralarına doğru ilk adımı atmıştır. Bu orkestra gerek yaylı ve nefesli algılar açısından, gerek ses dolgunluğu, tınlama özelliği bakımından oldukça kapsamlıydı.

Venedik'te Monteverdi'nin öğrencileri ve takipçileri arasında Pietro Francesco Cavalli (1602-76) ve Antonio Cesti (1623-1669) yer almaktaydı. Cavalli çok sayıda operasıyla tanınan bir besteciydi, yapıtları arasında en ünlü olanı *Giasone* (1649) operasıydı. Cesti'nin *Orontea* başlıklı operası *Giasone* ile aynı yıl (1649) yazılmıştı. *Orontea* 17. yüzyılın en çok sahnelenen yapıtı olmuş, sadece Venedik'te değil, Roma'da, Floransa'da, Milano'da, Napoli'de ve daha pek çok şehirde sahnelenmişti.

17. yüzyılın ortalarında İtalyan operasının ana özellikleri büyük ölçüde belirlenmiş durumdaydı ve bu özellikler iki yüzyıl boyunca çok esaslı değişikliklere uğratılmayacaktı. Solo kesitlerin önemi, recitativ ve arianın üslup farklılıkları, ariya için geliştirilen farklı modeller operanın en temel özellikleri olarak bu yüzyılda kesinlik kazanmıştı. Bir diğer önemli özellik de metin ve müzik arasındaki ilişkiyle ilgiliydi. Floransalılar –ilk opera denemelerinin sahipleri– bir anlamda müziği şiirin aksesuarı olarak ele almışlardı. Ancak 17. yüzyılın ortalarında Venedikliler müzik formlarıyla çok daha fazla ilgilenmişler ve librettoyu buna göre işlemişlerdi. Ayrıca Floransa'nın korolu opera geleneğinin tersine Venedik operası solistler üzerine yoğunlaşmıştı. Virtüozite sololar bu dönemde o kadar popülerdi ki, koro sanki bu soloların önünde bir engel olarak görülüyordu. Ayrıca halka açık olan opera evleri ticari kaygıyla çok masraf gerektiren koroları ilk olarak gözden çıkarmak durumunda kalmışlardır. Bu ve benzeri nedenlerle Venedik operasında koronun rolü gittikçe küçülerek kaybolmuştur.

Oda Müziği Geleneği

Opera Venedik'in dışında İtalya'nın hiçbir kentinde müzik hayatının odak noktası olmamıştı. İnsan seslerinin katılımıyla gerçekleştirilen oda müziği anlayışı operadan daha çok rağbet

görmekteydi. Vokal oda müziği alanında geliştirilen türler arasında dönüşlü aryanın ayrı bir önemi vardı. 16. yüzyılda etkili olan madrigalin farklı melodi ve sözlerin birlikteliğine dayanan kafa karıştırıcı nitelikleri artık bir kenara bırakılmıştı. Ancak dönemin diğer formlarında, madrigali andıran uygulamalar göze çarpmaktaydı. Dönüşlü arya ile şiirlerin sürekliliği bozulmuyordu ve dönüşlü yapı müziğe bir çerçeve oluşturması açısından son derece önemliydi. Dönüşlü yöntemin kullanılmasıyla besteciler aynı melodiyi küçük ritmik değişikliklerle tekrarlayabiliyorlardı. Aynı zamanda şiirin her bir kıtasında farklı melodiler de kullanılabiliyordu. Bu türün farklı versiyonları da geliştirilmişti, bunların arasında en çok bilineni dönüşlü varyasyon (çeşitleme) tekniğiydi.

Dönüşlü Arya, *Romenesca*

Romenesca gibi standart bir formülle dönüşlü arya besteleme tekniği Barok dönemde çok kullanılmıştı. *Romenesca*, *ottave rime* (sekiz kıtadan oluşan şiirlerde her bir kıtanın aynı kafiyeyle sahip olması) şeklinde söylenen bir şarkı türüydü. Şan partisine uygulanan standart armoni ve bas kalıplarıyla eşiklendiriliyordu.

Farklı sesler ve çalgılar için birbirinden değişik partiler yazma geleneği konçerto ortamının doğmasına olanak sağlamıştı. Müziksel anlamda konçerto farklı ve bazen birbirine zıt güçlerin uyumlu bir toplulukta birlikteliklerini tanımlamaktadır. 17. yüzyıldaki konçerto terimi bir üslup değildir; çalgıların ve seslerin farklı partileri seslendirdiği bir ses ortamını belirler. Barok konçerto terimiyle ilişkindirilen pek çok tür ortaya çıkmıştır. Konçerto madrigal çalgı ve seslerin eşit olarak bir arada bulunmalarını öngören bir tür olmuştur; dini konçerto ise çalgısal dini müzik yapıtlarını ifade etmektedir. Çalgısal konçerto ise kelimenin bugün kullanılan anlamına en yakın olanıdır. Farklı partilere sahip çeşitli çalgıların birlikteliğiyle oluşan bir yapıtı

tanımlamaktadır ve anlaşıldığı gibi terimin 17. yüzyıldaki kullanımından oldukça farklıdır.

17. yüzyılın başından itibaren pek çok tür ortaya çıkmıştı. Bu türlerin arasında solo madrigaller dönüşlü yapıda ariyalar ve *canzonetta*'lar başta gelmekteydi. Bu yapıtlar operalardan daha çok ilgi görmekte ve daha yaygın olarak bilinmekteydi. Bunun nedeni büyük olasılıkla operaların sadece sınırlı sayıda seyirciyle belirli yerlerde temsil edilebiliyor olmasıydı.

Bu dönemde ortaya çıkan bir başka tür de kantattı. Bu türde yapıtlar veren ilk besteciler Floransalı Peri ve Caccini'ydı, ancak bu terimi kullanmamışlardı. İlk örneklerde kantat birkaç bölümlü, kısa, tek sahneli bir yapıya sahipti. 17. yüzyılın ortalarında Romalı besteci Luigi Rossi ve Giacomo Carissimi (1605-74) tarafından recitativ ile ariyaların birlikte kullanıldığı gelişmiş bir tür haline getirilmişti. Daha sonra ise eşlik çalgıları çoğaltılmış, icracıların sayıları artmış ve korolu sahneler eklenmişti.

17. yüzyılın ilk yarısındaki yenilikler dini müziği büyük oranda etkilemişti. Ancak Roma Katolik Kilisesi yeniliklere karşı tepki gösteriyordu, bu nedenle dini müzik alanında çoksesliliğin 16. yüzyıldaki işleyiş biçimleri hiçbir zaman tamıyla ortadan kalkmamıştı. Gerçekten de, Palestrina'nın yapıtları kilise müziği için üstün bir model haline gelmişti. Besteciler bu tarzda kontrpuan yazmayı eğitimlerinin bir parçası olarak değerlendiriyorlardı. Böylece *eski üslup* ve *modern üslup* 17. yüzyılda aynı anda varlıklarını sürdürüyorlardı.

17. Yüzyılın İkinci Yarısı

17. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte opera İtalya dışında başka ülkelerde de geliyordu. İtalya'da opera alanında merkez Venedik'ti. 17. yüzyılın başında operadaki deneme dönemi geride bırakılmış, Venedik'teki halka açık opera binaları sayesinde

de bu tür, halkın ilgisini ve desteğini görmeye başlamıştı. Yüzyılın sonlarında da bütün müzik türleri arasında en ilgi göreni olarak opera ayrı bir öneme sahip olmuştur. Napoli de önemli bir merkez olarak yüzyıl sonunda operada izlenen yeniliklere sahne olmuştur. Napoli'de operayı sadeleştirme yolunda eğilimler ortaya çıkmıştı. Alman besteciler Venedik operasını benimsemeye başlamış ve anadillerinde opera yazma yolunda önemli atılımlar gerçekleştirmişlerdi. Fransa da İtalya opera sanatının etkisi altındaydı, ancak kısa bir süre sonra Fransızlar kendi anlatım yollarının arayışı içine girmişlerdi. Fransa'da opera alanındaki gelişimler büyük ölçüde XIV. Louis döneminde gerçekleşmişti. XIV. Louis küçüklüğünde keman dersleri almış, aynı zamanda lavta ve yaylı çalgılara ilgi duymuş, sanatla yakından ilgili bir yönetici olmuştur. Fransa'nın müzik alanında önemli bir rol oynamıştı. Aynı zamanda baleyle de uğraşan XIV. Louis saray balesinde rol aldığı Apollo karakterinin ardından Güneş Kral takma adıyla anılmaya başlanmıştı.

Kastrato Geleneği ve Kadın Şarkıcılar

Barok operanın yeni yıldızları kastrato (hadım) ve kadın şarkıcılarıdır. Rönesans döneminde kadınlar toplum içinde şarkı söyleyemezlerdi, ancak Barok dönemin başlamasıyla Vittoria Archilei, Francesca Caccini gibi yorumcular din çevreleri ve aristokrasi tarafından büyük coşkuyla karşılandılar. Bu dönemde Anna Renzi opera divası olarak yoğun ilgi görmekteydi, hatta Monteverdi bu özel yetenek için *Poppea* operasının *Ottavia* partisini yazmıştı.

Kastrato geleneği Papalık kilisesine, 1562'ye dayanmaktaydı. Daha önceleri soprano partileri küçük oğlanlar veya *falsettist*'ler (doğa dışı erkek sesi) tarafından söyleniyordu, fakat sesleri dönemin etkileyici tarzına uygun bulunmuyordu. Kastratoların yetiştirilmesi bu dönemde İtalya'da bir endüstri halini almıştı. Birçok erkek çocuğun normal gelişimi, ileride çok para kazanan yıldızlar olması düşüncesiyle feda ediliyordu. Yapılan ameliyatlar sonucu genç erkekler ileride çok şişmanlasalar bile yine de sesleri ve rol yetenekleriyle diğer bütün yıldızlardan daha fazla ilgi topluyorlardı.

17. yüzyılın sonlarında oda müziği ve kilise müziği alanlarında vokal müziğin her zaman önemli bir rolü olmuştur. İtalyan kantatı, Protestan kilise koralı, oratoryo ve pasyon operadaki gelişimleri doğrudan izleyen türlerdi. Missa ve motet gibi kilise müziğinin diğer türleri daha tutucu bir tavırla *eski stilde* kontrpuanı sürdürüyorlardı. Çok az sayıda yapıt ise barok dönemin çoksesli üslubuna yaklaşan nitelikler sergilemekteydi.

Venedik operası İtalya'da en verimli dönemlerinden birini yaşamaktaydı. Özellikle şarkıcılar ve bazı aryalar halk tarafından çok yoğun ilgiyle karşılanıyordu. Emprezaryolar ünlü şarkıcılar için çok sayıda yarışmalar düzenliyorlar ve bu yolla büyük ölçüde gelir elde ediyorlardı.

Almanya, İtalyan operasını benimseyen ülkelerden biri olarak, İtalyan operasından gelen pek çok besteciye ev sahipliği yapıyordu. Carlo Pallavicino (1630-88) ve Agostino Steffani (1654-1728) gibi besteciler Alman saraylarında görevlendirilmişlerdi. Steffani 18. yüzyılın opera anlayışını ve özellikle de Handel'i etkileyen bir besteci idi.

17. yüzyılın sonunda İtalyan operası daha sade dokular kullanımı yönünde bir eğilim sergiledi. Bu sebeple solo melodiye odaklanıldı ve melodiyi takip eden bir armoni yazısı geliştirildi. Böylece müzik efektlerinin ve dramatik etkilerin daha yoğun hissedilebileceği düşünülmüştü. Alessandro Scarlatti (1660-1725) Napoli'de bu yeni tarzı geliştiren bestecilerin başında yer almıştı. Onunla birlikte Napoli operası dönemin recitatif anlayışına farklı boyutlar kazandırmış ve yeni eğilimler oluşturmuştu.

XIV. Louis Döneminde Fransa

XIV. Louis'nin uzun hükümdarlığı yüzyıla ismini verecek kadar çarpıcı ve göz alıcı olmuştu. Tamamıyla kendine özgü bir yönetim isteğiyle XIV. Louis eskiyi anımsatan her şeyden uzak

durmaya özen gösteriyordu. Bu sebeple Versailles Sarayına taşınmış ve yüklü bir bütçeyle sarayı restore ettirmişti. XIV. Louis'nin Versailles'daki ihtişamlı hayatıyla ülkenin içinde bulunduğu durum oldukça çelişkiliydi. İzlenen siyasetler büyük ölçüde çift yönlüydü; bir yandan soyluların köylülere uyguladıkları ağır vergilere göz yumulurken, diğer yandan köylü kesime yapılan haksız zulümleri önleme yolunda harekete geçiliyordu. Baskılar halk ayaklanmalarını körükledi. Fransa Otuz Yıl Savaşlarından sonra egemenliğini Avrupa'ya yayma düşüncesine yönelmişti. Bu amaçla İspanya kralının kızı ile Louis'nin evlilikleri düşünüldü, böylece Fransa'nın İspanya üzerinde hak sahibi olması planlanıyordu. 1665'te İspanya kralı IV. Philippe'nin ölümü üzerine Fransa İspanya'dan topraklarının bir kısmını talep etti, ancak İspanya bu teklifi reddedince iki ülke arasında şiddetli çatışmalar yaşandı. Sonraki yıllarda daha birçok savaşa giren Fransa yüzyılın sonunda oldukça zor durumda kaldı.

17. yüzyılın ilk yarısında İtalyan operası Fransa dışında Avrupa'da yaygın gelişimini sürdürüyordu. İtalyan etkisinden uzak kalan Fransa'da ilk olarak 1670'li yıllarda milli bir üsluba doğru adımlar atıldı. XIV. Louis'nin yönetime geçmesiyle özellikle müzik alanında sonraki yıllarda etkisini sürdürecektelen gelişimler kaydedildi. Bu dönemde Fransız operası iki önemli gelenek üzerine temelleniyordu. Bunlardan ilki, Fransız sarayında etkili olan bale geleneği, diğeri klasik Fransız trajedisidi. Fransız trajedisinin en önemli örnekleri Pierre Corneille (1606-84) ve Jean Racine'e (1639-99) aitti. Fransa'nın edebiyat ve tiyatro kültürü büyük oranda dram ve şiir kaynaklıydı. Sahne yapıtlarında da dram ve şiir her zaman ön plana çıkarıldı.

XIV. Louis'nin desteğiyle pek çok müzik biçimi ve türü geliştirildi. Motetler, lirik trajediler, komedi baleler, opera baleler ve kantatlar gelişimlerini sürdürdü. XIV. Louis'nin müziğe olan ilgisini gösteren kurumlar arasında, 1661'de kurduğu

Dans Akademisi ve 1669'da kurduğu Müzik Akademisi ayrı bir öneme sahipti. Bu müzik kurumları oldukça geniş çaplıydı. Bu arada Kralın Yaylı Çalgılar Orkestrası dönemin en parlak ve ilgi çeken orkestrasıydı. İngiltere kralı II. Charles (1660-85) sürgüne gönderildiği Fransa'da XIV. Louis'nin sarayındaki bu orkestradan çok etkilenmiş ve daha sonra İngiltere'ye dönünce Fransız üslubuna duyduğu yakınlıkla İngiliz müziğini desteklemiştii. II. Charles tekrar tahta geçince Pelham Humfrey'nin (1647-1674) Fransa'ya gönderdi. Humfrey'nin incelemeleri doğrultusunda XIV. Louis'yi örnek alarak İngiltere'de aynı şekilde bir orkestra kurdu.

Fransa'da XIV. Louis'nin sarayındaki en parlak müzisyenlerden biri de Jean-Baptiste Lully (1632-87) idi. İtalyan asıllı olan Lully, Floransa'da doğdu, 1646'da XIII. Louis'nin yeğeni Mile Montpensier'nin Paris'teki evine Chavalier de Guise tarafından getirildi. XIV. Louis, Lully'nin özenli çalışmalarından çok etkilendi ve onu bir yıl içinde *Saray Orkestrası*'nın başına getirdi. Kralın da baleye olan ilgisiyle Fransız saray balesi bu dönemde doruk noktasına ulaştı. Lully de en önemli görevlerden biri olan saray bēstecisi ve müzik baş sorumlusu görevine getirilmişti. Bu dönemden sonra Lully, Jean-Baptiste Molière (1662-73) ile birlikte komedi bale türünde çok sayıda yapıt besteledi. Komedi bale türü ilk olarak Molière ve Lully tarafından geliştirilmiş bir dramatik müzik formuydu. Lully ve Molière birlikteliği 1662'den 1672'ye kadar devam etmişti. Bu ikili Fransız müzik tarihinde "İki Büyük Baptist" olarak anılır. Bu dönem Lully'nin kariyerinde ve üslubunun şekillenmesinde önemli değişiklikleri beraberinde getirdi. Birlikte oluşturdıkları komedi bale türündeki ilk yapıtları; *Zoraki Evlilik* (1664) ve birlikte oluşturdıkları son yapıt da *Kibarlık Budalası*'dır (1670).

Lully 1673'e kadar librettolarını Jean-Philippe Quinault'nun yazdığı mitolojik konulu 13 opera besteledi. İtalyan reçitatif üs-

lubunu Fransız diline ve şiirine uygulamaya çalıştı. Bu oldukça zor bir görevdi, çünkü İtalyan operasındaki yarı melodik ario-so ya da *recitativo secco* üslupları Fransız dilinin ritimlerine ve vurgularına uygun yapıda değildi. Lully bu soruna çözüm olarak ikili ve üçlü ölçü yapıları arasında değişiklikleri şiirin vurgulu heceleriyle birleştirdi.

Fransız ve İtalyan Uvertürleri

Bu iki uvertür arasındaki fark bölümlerin sıralanışından kaynaklanıyordu. Fransız uvertürü yavaş-hızlı-yavaş, İtalyan uvertürü ise hızlı-yavaş-hızlı planını izlemekteydi. Aslında bu yüzeysel bir farklılıktı, asıl ayrım müziğin dokusunda gizliydi. Fransız uvertürü bir Geç-Barok yaratısı olarak zengin ses dokusuna sahipti. İç seslere önem verilen ve onların özgürce hareket etmesini sağlayan bir kontrpuan yazısı kullanılıyordu. İtalyan uvertürü daha seyrek bir doku anlayışında, üst sesleri çok hareketli, eşliği ise sade ve armonilerin standart ilerleyişiyle kuruluydu.

İngiltere’de Opera

Operanın İngiltere’deki gelişimi çok farklı bir şekilde gerçekleşti. 1625’te tahta çıkan I. Charles Kalvinci İskoçya’ya İngiliz monarşisini kabul ettirmeyi ve Anglikan kilisesini oraya yerleştirmeyi amaç edinmişti. Ancak İskoçya’da ayaklanmalar çıktı ve olaylar kralın parlamentoya savaş ilan etmesiyle sonuçlandı. İç savaş sırasında Oliver Cromwell (1599-1658) köylülerden ve burjuvalardan oluşturduğu kralın ordularını yenilgiye uğrattı. I. Charles’ın idam edilmesinin (1649) ardından İngiltere’de cumhuriyet ilan edildi. Yeni kral II. Charles ülkede birçok yenilik ve reform yaptı. Bu sebeple II. Charles dönemine İngiltere’nin “Restorasyon” dönemi adı verilmiştir. Siyasi ve iktisadi değişikliklerin yanı sıra II. Charles sanat ve özellikle de müzik alanında reformlar gerçekleştiriyordu. Tarihteki ilk burjuva devrimini yaşayan İngiltere’de opera uzun bir süre sadece İtalyan operası olarak Londra sahnelerini süslemekteydi. 1660’lı yıl-

larda sarayda birçok İtalyan besteciye rastlanmasına rağmen II. Charles Fransız bestecilerini de destekliyordu. Bunların arasında Louis Grabu (ö. 1694) 1666'da kralın müzik başdanışmanı olarak atandı. II. Charles aynı zamanda 1672'de Lully'yi de Fransa'dan çağırıp sarayında görevlendirmek istedi, bu gerçekleşmeyince bu göreve Robert Camber (1628-77) getirildi.

İngiltere'deki ilk opera denemelerinde İngiliz libretist ve bestecileri sadece kendi geleneklerinden yararlanmıyorlardı. Aynı şekilde Fransa'da ve İtalya'da da opera bu şekilde gelişimini sürdürüyordu. İngiliz operasında ilk olarak İtalyan etkileri baskın olmakla birlikte reçitatif ve konuşma bölümlerinde, Fransız etkisi daha fazla hissediliyordu. Her şeyden önce İngiliz operası Fransız operasında olduğu gibi, balenin etkisiyle şekillenmişti. İngiltere'deki balenin kökeni *masque* (mask) adı verilen bir türdü. Böylece İngiliz operası diğer ülkelerden farklı bir yol izleyerek kendi *mask*'larından doğmuştu.

Mask

Mask'lar bir bakıma Fransız saray danslarına benzer eğlencelerdir; Şakacı karakterde kostüm ve gösterileriyle dikkat çeker. Diyaloglar, şarkılar ve çalgısal müzikler de içerir. Arada müzikle bale de yer alır; Fransız *masquerade*'inde olduğu gibi 16. yüzyıl *mask*'ı polifon deyişedir ve koro bölümleri madrigal anlayışında yazılmıştır. 17. yüzyılda *mask* artık eşlikli tek ezgi deyişi anlayışıyla yürütülür.

17. yüzyılın başlarında İngiltere'de İtalyan ve Fransız etkileri taşıyan eserler ağırlıktaydı, fakat yüzyılın ikinci yarısında özgün İngiliz müzikleri ve operaları üç besteci sayesinde gelişme gösterdi. Bu besteciler Matthew Locke (1630-77), John Blow (1649-1708) ve Henry Purcell'dı (1659-95).

Locke'un bestecilik kariyerinin doruk noktası Restorasyon döneminin ilk yıllarına rastlamaktadır. Bu dönemde özellikle William Shakespeare'in (1564-1616) eserlerine müzikler ya-

zılıyordu. Locke bunlara, danslar ve şarkılar çalgısal bölümler ekliyordu. Bu yolla kısa bir tiyatro eseri geniş bir opera gösterisi haline geliyordu. 1674 tarihli *Psyche*, Locke'un yazdığı en önemli opera yapıtıdır. Bu yapıtı 1675'te *İngiliz Operası* başlığı altında yayımlanmıştı. Yapıtı opera müziklerinin İngilizce reçitatif kullanımına rağmen hâlâ Fransız etkisi taşıdığının bir göstergesi olarak oldukça önemliydi. John Blow'un 1684-85 arasında yazdığı *Venüs ve Adonis* ise *mask* adı altında yayımlanmış olmasına karşın aslında küçük çapta bir operaydı. Müziği Locke'un *Psyche* operası gibi büyük ölçüde Fransız operalarının tarzına benziyordu. Özellikle prolog bölümü Lully operalarına özgü aşk konularıyla çerçevelenmiş, şakacı, alegorik temalar içermektedir.

Henry Purcell'ın müziği kuşkusuz, 17. yüzyıl İngiliz müziğinin doruk noktasıydı. Purcell, Blow'dan İtalyan kompozisyon tekniklerini, Pelham Hamfrey'den Fransız kompozisyon tekniklerini öğrenmişti. Ancak bu unsurlara kendisi de önemli nitelikler katarak bir senteze ulaştırmıştı. Purcell'ın opera olarak adlandırabileceğimiz eserleri intermezzolar, şarkılar, danslar, korolar ve çalgısal müziklerden oluşur. 1689'da yazdığı *Dido ve Aeneas* adlı operası İngilizce reçitatif kullanımına önemli bir örnektir. Yapıtlarında İtalyan reçitatif üslubundan farklı olarak, *fioritura* kesitler içeren, fakat ritmik sağlamlığı bozmayan, sözlerin anlamsal ve hecesel vurgularını ön plana alan bir üslup söz konusudur. Purcell'ın sahne müziği eserleri sadece operalarıyla sınırlı değildir. Ayrıca kırk çalgıdan oluşan bir orkestra kullandığı tiyatro müzikleri ve şarkılar da yazmıştır.

Geç Barok Dönemde Çalgısal Müzik

17. yüzyılın ikinci yarısında klavsenin ve yaylı çalgıların gelişimi özellikle çalgısal müzik alanında yeni türlerin ve biçimlerin

Viol. I. Moderato.

Viol. II. f ff

Viola. f ff

Soprano. f ff

Alto. When monarchs u - nite, how hap - py their state, They tri - umph at once, o'er their

Tenor. When monarchs u - nite, how hap - py their state, They tri - umph at once, o'er their

Bass. When monarchs u - nite, how hap - py their state, They tri - umph at once, o'er their

Basso. When monarchs u - nite, how hap - py their state, They tri - umph at once, o'er their

Moderato. f ff

foes and their fate, they tri - umph, they tri - umph at once, o'er their foes and their fate.

foes and their fate, they tri - umph, they tri - umph at once, o'er their foes and their fate.

foes and their fate, they tri - umph, they tri - umph at once, o'er their foes and their fate.

foes and their fate, they tri - umph, they tri - umph at once, o'er their foes and their fate.

H. Purcell - *Dido ve Aeneas*

ortaya çıkmasına neden olmuştu. Klavyeli çalgılar için yazılan müzikler çeşitli kollara ayrılmıştı. Genellikle oda müziği olarak kategorileştirilen yapıtlar çeşitli çalgıların birleşimiyle oluşturulan oda ya da orkestra tarafından çalınan müziği ifadelendirmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan oda müziği türleri iki farklı alanı işaret ediyordu.

Bunlardan ilki, klavyeli çalgılar için yazılan türlerdi. Bunların arasında; *toccata* (prelüd ya da *fantasia*) ve füg; protestan koralleri ya da dinsel malzemelerin düzenlemeleri (koral prelüd, koral, *partita* vs); çeşitlemeler, *passacaglia* ve *chaconne* ayrıca süit ve sonatlar yer almaktaydı. İkinci olarak da birlikte çalınan “ensemble” çalgılara özgü türler geliştirilmişti. Sonat (*sonata da chiesa*), senfoni, süit (*sonata da camera*) ve konçerto başlıca türlerdi. Bu türler daha önceki dönemlere özgü dans ve *canzona-sonat* türlerinden geliştirilmişti.

Klavyeli çalgılar ve özellikle barok org Arp Schnitger (1648-1718) ve Gottfried Silbermann (1683-1753) isimli iki Alman yapımcı tarafından geliştirilmişti. Silbermann, diğer Alman org yapımcıları gibi, Fransa’da ve Alzas’ta eğitim görmüştü. Fransızların farklı ses alanlarında kullandıkları tınıdan ve solo kesitlerdeki kontrapuntal çizgilerden çok etkilenmişti. Alman yapımcılar aynı zamanda Anvers ve Amsterdam’da yapılan oldukça gelişmiş çalgıları da incelemişlerdi.

1700’lerde İtalyan müzik geleneği öncülüğünü devam ettirirken, Fransız klavsencilerle Kuzey Alman orgcuları çalgısal müzik alanında oldukça önemli çalışmalar yapmaktaydılar. Ancak çalgısal oda müziği, opera, kantat türlerinde eğitmen olarak İtalyanlar bütün Avrupa’da etkilerini gösteriyorlardı. 18. yüzyılın başlarında, İtalya’da yaylı çalgıların gelişimi doruk noktasına ulaşmıştı. İtalya’da Cremona’da Nicolo Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) ve Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1689-1744) gibi önemli keman yapımcıları yetişiyordu.

Org müziği bu dönemde de Protestan kilisesi için yazılıyordu. Org için *toccata*, füğ, koral çeşitleme, koral *fantasia* ve koral prelüdler gibi türler sık sık bestecilerin repertuvarında yer almaktaydı. Alman *toccata*'sı özgür kesitlerin birleşimiyle oluşturulmuş, kuruluş gözetilmeyen çalgısal türlerin başında gelmekteydi. Düşey bir yazıyla parmak ustalığına dayanan geçitlerin ve taklitlerin kullanıldığı bir yapısı vardı. *Toccata*'lar taklitli kontrpuanın kesin çizgilerine bir anlamda karşıtlık oluşturuyordu. *Toccata*'ların içinde yer alan füğ kesitleri daha sonra geliştirilecek olan füğ biçiminin ilk örneklerini oluşturuyordu. 17. yüzyılda füğ kesitlerinin arasında ya da öncesinde yer alan bu parçalar *toccata*, prelüd, *praeludium*, *praebulum* ya da benzer isimlerle nitelendirilmişti.

Besteciler fügleri hem başlı başına parçalar olarak, hem de prelüd ya da *toccata*'lar gibi kesitlerle birlikte kullanıyorlardı. 17. yüzyılın sonunda füğ, bir anlamda eski *ricercare*'ın yerini almıştı. Ancak füğ temaları, *ricercare*'lardan daha kesin çizgilere sahip bir melodik çizgiden oluşmaktaydı. *Toccata*'lar, prelüdler ve fügler bağımsız kuruluşlarıyla dikkati çekerken, org için yazılan koral çağrışımlı kompozisyonlar gerek tema, gerek işlev açısından Luther tarzı Protestan ilahiler repertuvarıyla doğrudan ilişki içindeydiler.

Füğ

Füğ taklide dayalı polifonik bir biçimdir. *Ricercare*'de olduğu gibi bağımsız hareket eden sesler bir temayla giriş yapar. Füğ'de bu girişler sergi (serim) olarak tanımlanır. Genellikle tema (konu) eksen'le (tonic) başlar ve cevap (respons) çeken'de (dominant) son bulur. Füğ temaları girişleri kolaylaştırmak için çoğunlukla bir sus (es) ile başlar. Tema ve cevap birbirinden bağımsız değildir. Giriş kesitinin ardından partiler tema ve cevabını çeşitlendirmeye başlar. Aralarda temanın görülmediği kısa ara müzikleri (epizot) yer alır. Temaya dönüşle oldukça yoğun bir kesite ulaşılır. Burada temanın bütün nitelikleri çok hızlı bir şekilde tekrar sunulur (*stretto*) ya da temanın ritmik değerleri iki katına çıkarılır (*augmentation*).

Füglar, cevabın niteliğine göre, iki şekilde ortaya çıkar. Cevabı sıkı taklit olan fügen “reel fügen”, cevabı tonal değıştirimlerle gevşek taklit yapılan füglere de “tonal fügen” adı verilmektedir.

Barok dönemde özellikle Almanya’da herhangi bir yapıtın notasyonunda org ya da klavsen için yazılıp yazılmadığı her zaman belli değildi. Süit biçimi varyasyonlar herhangi bir klavyeli çalgı için son derece uygundu. Özellikle süitlere geç Barok dönemde çok sık rastlanmaktaydı. İki çeşit süit geliştirilmişti. Bunlardan biri Fransız kökenli, diğeri Alman kökenliydi. İkisi de dört dansı (allemande, courante, sarabande ve gigue) temel alan çeşitlemelerden meydana geliyordu. Her bir dans bölümü ayrı tempoda, farklı tonalitede ve tabii ki farklı biçimsel kuruluşları işaret ediyordu. Süitin gelişiminde de önemli yeri olan çeşitleme biçimleri Barok müzikte ayrı bir öneme sahipti. Çeşitleme kısaca bir temanın değışikliklerle tekrar edilmesini tanımlamaktaydı. Barok dönemde *grund*, *basso ossinato passacaglia* ve *chaconne* isimli dört farklı çeşitleme türü geliştirilmişti.

Barok Çeşitleme Biçimleri

Grund: Bir bas motifinin sürekli duyurulmasından oluşan bu biçimde, bas motifi tema olarak duyurulan partiye bağımlıydı. Ground motifi her gelişinde farklı bir ezgiyle çeşitleniyordu.

Basso Ossinato: Ground ve basso ossinato aynı yapıda çeşitleme biçimleriydi. Bas motifi Ground’da olduğu gibi yine temaya bağımlıydı. Ground’dan farklı olarak, Basso ossinato daha büyük cümlelerden oluşan temalara imkân vermekte ve kendi başına bir biçim olarak kullanılabilmekteydi.

Passacaglia: Üç zamanlı bir İspanyol dansıydı. Büyük bir biçim olduğundan kendi içinde bir gelişim çizgisine sahiptir. Ground ve basso ossinato gibi bas temasının sürekli duyurulması ilkesine dayanan passacaglia’da bas teması ezgiyi kendine bağımlı hale getirmiştir. Bas teması temayla aynı anda bitirilecek şekilde kurulur. Böylece bas teması bittiğinde bir çeşitleme bıtış olur.

Chaconne: Passacaglia gibi üç zamanlı ağır bir İspanyol dansıdır. Bir armoni kalıbının sürekli tekrar edilmesi ilkesine dayanır. Çeşitlemelerin her biri armoni kalıbının uzunluğu kadardır. Chaconne çeşitlenen öğenin bir akor dizisi olması sebebiyle, yani düzey yazısıyla Barok dönem çeşitlemelerinden ayrı bir yere sahiptir.

Fransa'da süit biçiminde yapıtlar veren bestecilerin başında François Couperin (1668-1733) geliyordu. Couperin 27 kitap-tan oluşan çok sayıda klavsen parçası yazmıştı ve bunlara *ordre* adını vermişti. *Ordre* isimli grupların her biri yaklaşık yir-mi tane kısa ve birbirine benzer parçalardan oluşmaktaydı. Pek çoğu *courante*, *sarabande*, *gigue* gibi dans ritimlerinde yazıl-mışlardı. Belirgin melodik çizgiler, çeşitli süslemelerle işlenmiş ve Fransız müziğine özgü hicivli anlatımıyla saydam bir doku-da yazılmışlardı. Couperin'in klavsen için dördüncü kitabında, 25. *ordre*, kısa parçalar *Hayalci*, *Mistik Biri* gibi ilginç başlık-lar altında sunulmaktaydı.

Süit

Süit, aynı tonda yazılmış ve dansla ilgili çalgısal parçalar kümesidir. Süiti oluşturan dansların farklı ülkelere ait olmaları son derece ilgi çekicidir. *Allemande* büyük bir olasılıkla Alman kökenli, *courante* Fransız, *sarabande* İspanyol (Meksika'dan gel-miş) ve *gigue* de İngiliz ve İrlandalı kökenli danslardır.

Bu dönemden itibaren gerek klavyeli çalgılar, gerek oda müziği yapıtlarında yer alan karakteristik süslemeler partisyon üzerin-de belirtilmeye başlanmıştı.



F. Couperin - 2 viyol için süit no.1'den Passacaglia

Süit biçiminin dışında, 17. yüzyılda sonat biçimi de gelişimini sürdürmekteydi. Yüzyılın başlarında sonat kavramı (*sinfonia* gibi) çalgısal prelüdlere ya da vokal yapıtları tanımlamak amacıyla, bir kantat ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılırdı. 1630'lardan sonra süit kavramı daha sık kullanılıp farklı bir çalgısal biçimi tanımlamaya başladı. Sonat çok bölümlü, oldukça geliştirilmiş, bir ya da iki çalgı için yazılmış çalgısal bir biçimdi. Bu bakımdan oda müziği türleri içinde değerlendiriliyordu. Bir dönem, dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalar sonat terimiyle ifade edilmekteydi. Ancak 1660'lardan sonra İtalyanlar füğ yazısını temel alan kilise sonatını, dans bölümlerinden oluşan süit biçimini ifade eden oda sonatından ayırmışlardı. 1670'ten sonra oda sonatları ve kilise sonatları genellikle 2 keman ve 1 bas için yazılıyordu. Bu sonatlar trio sonatlar olarak adlandırılmıştı. Solo sonatlar genellikle solo keman için yazılıyordu, ayrıca flüt ve *viola da gamba* için yazılmış sonatlar da vardı. Bu çalgılara bir de *continuo* çalgı eşlik etmekteydi. 1770'lerde besteciler daha geniş gruplar için de müzikler yazmaya başlamışlardı.

Barok'tan klasik döneme geçiş noktasında yer alan en önemli yapıtlar ünlü bir keman yorumcusu ve besteci olan Arcangelo Corelli'nin (1653-1713) keman sonatlarıydı. Corelli Bologna'da müzik eğitimi almış, 1671'den sonra hayatının büyük bir bölümünü Roma'da geçirmişti. İsveç'te, Kraliçe Kristina'nın sarayında görevli olduğu dönemde çok sayıda trio sonat, solo sonat ve *concerto grosso* bestelemişti. Vokal müzik repertuvarında hiçbir eseri bulunmayan Corelli kilise için de dört bölümden oluşan trio sonatlar yazmıştı. Yavaş-hızlı-yavaş-hızlı sırasını izleyen bu dört bölümlü şema Geç Barok dönemde çok sayıda besteci tarafından tercih edilmişti.

Barok dönemin yorumcuları, besteci tarafından yazılmış bir yapıta (özgün partisyona) yeni eklemelerde bulunarak doğaçla-

ma yapmayı bir gelenek olarak benimsemişlerdi. Bu uygulamaya göre, bir yapıtta yorumcu, bir bas çizgisi üzerinde doğaçlama olarak akorları, arpejleri rahatlıkla ekleyebilmekteydi. Bu eklemeler ülkeden ülkeye farklı üslupları işaret etmekteydi ve bu gelenek her dönemde değişikliklere uğramaktaydı. Günümüzün müzikologları, şefleri ve yorumcuları Barok dönemin bu uygulamalarını yeniden ortaya çıkarmaya çalışmaktırlar, ancak yazılı kaynaklara dayanmayan bu uygulamaların nasıl yapıldığı konusunda fikir ortaya koymak, varsayımlar geliştirmek oldukça güçtür.

Giovanni Gabrieli döneminden 1650'lere kadar *canzona*'lar, süitler, sonatlar ve senfoniler üç ya da daha çok çalgının katıldığı gruplar için yazılmışlardı. 17. yüzyılın Bolognalı bestecileri daha geniş çaplı gruplar için eserler bestelediler. Toplu çalınan sonat ve özellikle çalgısal süitler Almanya'da uzun süre geçerliliğini korudu ve bu gelenek zamanla gelişimini sürdürdü. Alman besteciler diğer ülkelere göre daha fazla yorumcudan oluşan çalgı topluluklarını tercih ediyorlardı. Bu topluluklarda yaylı çalgılar kadar nefesli çalgılar da önem kazandı.

17. yüzyılın sonlarına doğru, oda müziğiyle orkestra müziği arasında ciddi bir ayrışma yaşandı. İtalya ve Fransa'da opera uvertürleri, dans kesitleri çoğu zaman orkestrayla çalınmaktaydı. Almanya'da Fransa'daki Lully'nin orkestrasından etkilenen müzisyenler Fransız standartlarını benimsemişlerdi. Almanya'da 1690-1740 arasında geliştirilen orkestra süiti bu etkileşimlerin bir ürünüydü. Hatta bu süitlerin dansları da Lully'nin opera ve balelerindeki nitelikleri yansıtıyordu.

Concerto Grosso

17. yüzyılda oda konçertosu ve kilise konçertosu olarak nitelendirilen *concerto grosso*'da orkestra iki bölüme ayrılmıştı. Bir yanda solo kesitleri çalan küçük grup (*concertino*), diğer yanda orkestra topluluğu (*ripieno* ya da *grosso*) yer almaktaydı. *Concerto grosso* terimi bu iki topluluğun adlarından geliyordu.

1680 ve 1690 yıllarında orkestranın gelişimiyle beraber konçerto yeni bir tür olarak ortaya çıktı ve daha sonra Barok orkestra müziğinin en önemli türlerinden biri haline geldi. 1700’lü yıllarda besteciler çok sayıda orkestralı konçerto yazmışlardı ve bunların çoğu solo konçerto ya da *concerto grosso* şeklindeydi. Corelli’nin *concerto grosso*’ları türün ilk örnekleri arasında yer alır. Bu yapıtlar, *solì-tutti* (solo ve tutti) karşıtlığını yansıtan yapıtlardı. Solo kesitler ve orkestra *tutti*’leri iki ayrı topluluk olarak konumlandırılmıştı ve büyük grup, küçük grubun bir yansıması gibiydi. Büyük grup küçük grup tarafından taklit ediliyordu. Corelli gibi Giuseppe Torelli de (1658-1709) Bologna okulunun önde gelen bir temsilcisiydi. Yüzyılın sonunda konçertonun gelişiminde önemli katkıları oldu. Torelli’nin konçertolarının çoğu hızlı-yavaş-hızlı planını izleyen üç bölümden oluşmaktaydı.

Ritornello

Ritornello terimi vokal müzikten türemiştir ve “nakarat” anlamına gelir. Torelli’nin geliştirdiği konçerto planı 17. yüzyılın başlarındaki *da capo* *arya* formuyla benzerlikler içerir, ancak burada solo çalgı ya da *concertino* sesin (vokalin) yerini almıştır. Aşağıda Torelli’nin uyguladığı konçerto planı yer almaktadır. Görüldüğü üzere solo kesitlerden önce *ritornello* yer alır ve iki ayrı modülasyonun söz konusu olduğu iki solo kesit mevcuttur.

Her bir allegro bölümüne bir *ritornello* ile başlıyordu ve *ritornello*’daki melodi, motifsel gelişimle birlikte bütün orkestraya yayılıyordu. Böylece Torelli konçertonun biçimsel kuruluşuna yönelik önemli bir değişime imza attı. Konçerto üzerinde Torelli’nin geliştirdiği nitelikler diğer İtalyan besteciler tarafından da kabul gördü. Özellikle Venedikli Tomaso Albinoni (1671-1750) ve yarı Alman yarı İtalyan Evaristo Felice dall’Abaco (1675-1742) Torelli’nin izinden giden bestecilerdi. Bütün bu gelişimlerin ışığında Barok dönemde, İtalyan konçerto türünün en önemli ismi Antonio Vivaldi’ydi.

18. Yüzyılın Başında Müzik

18. yüzyılın ilk yarısı (1720-1750) müzikte üslupların çoğaldığı ve bu anlamda karışıklılıkların yaşandığı bir dönem olmuştur. Genellikle galant üslup olarak tanımlanan bu dönemde Barok kontrpuanının dönüşümü gerçekleşti. Galant stil esas olarak Klasik dönemin başlangıcını nitelendirmekteydi ancak 18. yüzyılın başında Vivaldi, Rameau, Bach ve Handel gibi bestecilerin yapıtlarıyla önemli bir geçiş dönemi yaşandı. Bu dört önemli besteci Barok müziğin İtalya, Fransa, Almanya ve İngiltere'deki gelişimini de yansıtıyorlardı. Geç Barok dönemde Antonio Vivaldi (1678-1741), çalgısal müzik alanında, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) opera ve çalgısal müzik yapıtları dışında, tonalite ve armoni konulu kuramsal çalışmalarıyla ayrıcalıklı bir yere sahipti. Johann Sebastian Bach (1685-1750) Avrupa'daki kültür merkezlerinden uzakta, Almanya'da opera dışında, Geç Barok dönemin bütün türlerinde eserler veriyordu. George Frideric Handel (1685-1759) ise İtalyan operaları ve İngiltere'deki toplumsal değişimin ürünü olan oratoryolarıyla ayrı bir öneme sahipti.

Antonio Vivaldi

18. yüzyılın başlarında Venedik siyasi ve iktisadi gücünü artırmış, Avrupa'nın önemli bir merkezi olmuştu. Halka açık festivallerin rağbet görüşü her türlü müzik etkinliğini doğrudan ve olumlu yönde etkilemişti. Müzik eserlerinin basımında kilise müziği, çalgısal müzik ve opera alanında önemli gelişmeler oluyordu, ayrıca pek çok müzik kurumu açılmıştı. Antonio Vivaldi dönemin belli başlı müzik kurumlarından olan San Marko Kilisesinde çalışan bir kemancı olan Giovanni Battista Vivaldi'nin oğluydu. Hem müzik, hem de din eğitimi almıştı. Müzik ve din eğitiminin birlikte alınması, bu dönemde sıkça görülen bir öğ-

retim şekliydi. Venedik'te zor durumda ve kimsesiz çocuklara yönelik müzik eğitimi veren gönüllü kurumlar kurulmuştu. Vivaldi bu kurumlardan biri olan Pio Ospedale Della Pieta'da çalışmaktaydı. Bu okul kimsesiz kız çocuklarına yönelik bir konservatuvardı ve besteci için çeşitli müzik denemeleri yapabildiği önemli bir müzik laboratuvarı konumundaydı. Eğitimin kalitesi son derece yüksekti, hatta eğitim bütün İtalya'da etkilerini gösteriyordu. Düzenlenen konserler başka şehirlerden gelen izleyicilerin de dikkatini çekmekteydi. Vivaldi, Venedik'te Kızıl Saçlı Rahip takma adıyla anılıyordu. 1703'ten 1740'a kadar Pieta'da şef, besteci, eğitmen ve genel yönetici olarak görev aldı. Bu görevi sırasında İtalya ve Avrupa'da birçok şehre opera şefi olarak davet edildi.

18. yüzyılın müzik dinleyicisi yeniliklerle, deneysel çalışmalarla yakından ilgiliydi. Bazı yapıtlar ancak birkaç sezon dinleyici tarafından ilgi görmekteydi. "Klasik" diye bir kavram henüz gelişmemiş olduğundan, eski yapıtlara rağbet yoktu. Bu sebeple 18. yüzyılın bestecileri yapıtlarını çok hızlı bir şekilde üretiyorlardı. Vivaldi de aynı şekilde Pieta'daki çeşitli etkinlikler için çok sayıda konçerto ve oratoryo besteledi. Venedik, Floransa, Ferrara, Verona ve Viyana operaları için 49 opera yazdı. Operalarına ek olarak beş yüz civarında konçertosu ve senfonisi vardı.

Vivaldi'nin basılı ilk konçertoları biçime yönelik yeniliklere son derece açıktı. Bu konçertolar özellikle Corelli ve Torelli'nin konçertolarıyla paralellik sergiliyordu. Aynı biçimsel kuruluşu diğer yapıtlarında da kullanmıştır. Orkestrada, solo çalgı ya da solo çalgı grubu olarak flüt, obua, fagot ve kornoları sık sık kullanıyordu. Çalgıların gruplandırılması, Vivaldi'nin kendine özgü üslubunun oluşması ve çeşitli tınların yaratılması bağlamında oldukça önemliydi.

Vivaldi'nin konçertoları biçimsel kuruluşları bakımından üç bölümlü yapılanma içindeydi. Böylece Vivaldi operadaki ritor-

nello yazısını konçertolarına uyarlamıştı. Önceki füğ üslubundan büyük oranda uzaklaşmıştı, bu anlamda kontrapuntal dokudan çok, homofonik bir doku anlayışına sahipti, diğer bir deyişle yatay çokseslilikten düşey anlatıma doğru yönelmişti. Yapıtlarında bas ve soprano partisi iki dış parti olarak önem kazanmıştı. Biçimsel yapı ve armoni kuruluş çok net anlaşılan yalın bir anlatıma sahipti. Solo ve *tutti* arasındaki dramatik gerilim sadece karşıtlık amaçlı kullanılmıyor, aynı zamanda virtüöziteyi ön plana çıkaran bir uygulama olarak değerlendiriliyordu. Böylece solistin ön plana çıktığı bir yaklaşım söz konusuydu.

18. yüzyılın ilk yarısında görülen üslup değişiklikleriyle Vivaldi'nin müziği aynı paralelde yer almıştı, yüzyılın önemli değişimleri Vivaldi'nin üretiminde aynen karşılığını buluyordu. Solo konçerto finalleri ve orkestra konçertolarında, Corelli modelini izlemişti. Yaptığı katkılarla klasik senfoni biçiminin öncüsü olarak değerlendirilmiştir.

Jean-Philippe Rameau

XIV. Louis'nin mutlak yönetiminin etkisi Paris'te 18. yüzyılın başlarında da hissedilmekteydi. Kraliyet sarayının dışında, müzik ve sanatın önde gelen destekleyicisi ve koruyucusu Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Poupliniere'di (1693-1762). Voltaire, Rousseau gibi yazarları, Van Loo ve La Tour gibi ünlü ressamaları çevresinde toplamıştı. Bazı müzisyenlerin kariyer sahibi olmalarında da büyük rolü vardı. Fransız müziğinde öncelikli yeri olan Jean-Philippe Rameau (1683-1764) org icracısı, orkestra şefi ve besteci olarak La Poupliniere'in evinde çalışmıştı.

Rameau'nun Önemli Kuramları

Akor müzikte en önemli unsurdur. Bir tel iki, üç, dört ve beş eşit parçaya bölündüğünde bir majör akorun sesleri üretilir. (Daha sonra doğuşkan dizilerinin fikirlerini desteklediğini görmüştür.) Minör üçlü için doğa kuralları kavra-

minı kullanmakta güçlük çeker ve “melodik minör dizi” olarak tanımlama yoluna gider.

Akorlar bir oktav içindeki üçlüler tarafından oluşturulur. Bu üçlüler yedili akorlara kadar genişleyebilir. Oktavin ötesinde dokuzlu ve on birli akorlar yer alır.

Kök kuruluş ya da *basso fondamentale* armoniler silsilesinin kontrolündedir. Rameau bütün çevrimleriyle bir akoru ortaya çıkarmayı da tanımlar.

Eksen (*tonic*, I), çeken (*dominant*, V), altçeken (*subdominant*, IV) fonksiyonları tonalitenin ana elemanlarıdır. Bu akorlarla diğer akorların ilişkisi Rameau’ya göre fonksiyonel armoninin hiyerarşisini oluşturur.

Modülasyon herhangi bir akorun fonksiyonunun değişimiyle ortaya çıkar. (Modern terminolojide bu bir eksen akorudur.)

Küçük yaşta yeteneğini belli eden ve gençlik yıllarında gezginci opera orkestralarında yorumcu olarak çalışan Rameau özellikle kuramsal çalışmalarıyla tarihe geçmiştir. *Armoni İncelemeleri* (1722) başlıklı yapıtı, içinde çeşitli yanlışlıkları barındırmasına karşın, oldukça önemliydi. Bu çalışmasında, müziğin akla, doğaya ve geometriye dayandığını, matematiksel-fiziksel bir bilim olduğunu savunuyordu. Majör üçlü aralığının bütün armoninin temeli olduğunu ve bu aralığın beşli, yedili, dokuzlu akorları ürettiğini, ayrıca minörün bile majörün bir çeşit tersine doğru okunuşundan türediğini açıklıyordu. Kuramsal çalışmaları arasında yer alan *Müzik Kuramında Yeni Sistem* başlıklı kitabında armoninin temel özelliklerini inceledi ve melodinin armoni kaynaklı olduğu fikrini savundu.

Rameau’nun operaları arasında *Hyppolyte ve Aricie* (1733), *Dardanus* (1739), *Samson* (1733), *Pygmalion* (1749), *Anacréon* (1757 ve *Zephyre* (1757) öncelikli yere sahiptir. Opera yazısında, eşlikleri zenginleştiren bir anlayışı benimsedi, ayrıca orkestranın olanaklarını araştırdı ve geliştirdi. Bunlara ek olarak reçitatif ve aryayı daha anlatıcı bir hale getirerek koro-yu dramatik etkiyi artırma amacıyla kullandı. dini müzik eser-

leri de yazmıştır, fakat esas olarak operaları, baleleri ve klavsen yapıtlarıyla tanınır.

Konserde Klavsen Parçaları

1706'da yazmaya başladığı *Konserde Klavsen Parçaları* Rameau'nun ilk ve aynı zamanda oda müziği alanındaki tek yapıtıydı. Beş konçertodan oluşan bu eser 1741'de tamamlandı ve yayımlandı. Yapıtın bütününde klavsen öncelikli çalgı konumundaydı. Bu dönemde Rameau ve ailesi La Poupliniere'in evinde yaşamlarını sürdürmekteydiler ve aynı dönem La Poupliniere, Theres de Hayes ile evlenmek üzereydi (1737). Rameau da bu yapıtı Theres de Hayes'e ithaf etti. Beş konçertodan oluşan yapıtta, Rameau, operalarında kullandığı bazı kesitlere yer verdi. Her konçertonun yapısı birbirinden bağımsızdı. Konçertolar, çalgılaşma ve biçimsel kuruluş açısından, dönemin anlayışının dışına taşan özellikler sergilemekteydi.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Venedik ve Paris gibi sanat merkezlerinin heyecanlı ve kozmopolit ortamları düşünüldüğünde, Protestan Almanya'da yaşam daha sade ve sıradandı. J.S. Bach bütün yaşamını Almanya'da, kariyerinin en önemli yıllarını da Leipzig'de geçirdi. Bach Thüringen bölgesinden gelen, altı kuşak boyunca, özel yeteneğe sahip iyi müzisyenler yetiştirmiş, kalabalık bir ailenin üyesiydi. İlk müzik eğitimini müzisyen babasından aldı. Büyük erkek kardeşi Johann Christoph ise Johann Pachabel'in (1653-1706) öğrencisi olmuş bir org icracısıydı. Johann Sebastian ağabeyinden de org eğitimi aldı. Kompozisyon eğitimi süresince pek çok bestecinin yapıtını yazarak çoğaltıyor ve bu partiyonları yeniden düzenleyerek alıştırma yapıyordu. Bu çalışma biçimi onun hayatı boyunca sürdürdüğü bir alışkanlık olmuştur. Opera dışında dönemin bütün türlerinde ve biçimlerinde yapıtlar verdi. Çeşitli görevler sebebiyle gittiği Alman şehirlerinde yazdığı yapıtlar beş grupta toplanır ve onun yaratım sürecindeki dönemler de bu şehirlerin ismiyle anılır. Bu dönemler,

sırasıyla, Arnstadt (1703-07), Mühlhausen (1707-08), Weimar (1708-17), Kthen (1717-25) ve Leipzig'dir (1723-50).

Bach Weimar Dkalığında saray ve kilise müzisyeni olarak çalıştı. Burada org icracısı görevi sırasında org için pek çok yapıt besteledi. Kthen'de ise sarayın müzik yöneticiliği görevine getirildi. Görevleri arasında kilise müziği yer almadığından bu dönemde pek çok çalgısal yapıt yazdı. Birçok kantatı-nı ve diğer kilise müziği yapıtlarını Leipzig'de St. Thomas Okulu ve St. Nikolaus Kilisesi'nde müzik yöneticiliği yaptığı sırada besteledi. Keman ve org eğitimi almasına rağmen, org için yazdığı yapıtlar yaratım sürecinde ayrı bir öneme sahiptir. Gençliğinde Hamburg'a seyahati sırasında çeşitli org icracılarını dinlemiş ve çok etkilenerek bu alanda uzmanlaşmıştı. Arnstadt'ta çalışırken de o sıralar yetmiş yaşlarındaki dönemin ünlü org icracısı Dieterich Buxtehude'yi (y. 1637-1707) dinlemek için yürüyerek Lübeck'e gitmişti (yaklaşık 350 km). İlk org yapıtları arasında yer alan koral prelüdler, koraller üzerine eşitlemeler, *toccata*'lar, *fantasia*'lar Buxtehude'nin üslubuna çok yakındı.

Bach Weimar döneminde İtalyan bestecilerin müziğine ilgi duymaya başladı ve özellikle Vivaldi'nin yaylı algılar konçertolarını org ya da klavsenle yorumlamak amacıyla yazarak kopyasını çıkardı. Prelüd ve fg J. S. Bach için form yetkinliğini kanıtladığı özel bir alandı. Weimar, Kthen ve Leipzig dönemlerinde J. S. Bach bu biçimde pek çok yapıt besteledi. Bunlar teknik açıdan son derece g yapıtlardı ve aynı zamanda dönemin virtüozite anlayışının ötesinde çeşitli niteliklere sahipti. *Toccata* ve fg yazısında İtalyan konçerto üsluplarının bazı özelliklerine rastlamak mümkündü. Protestan olan Bach, yapıtları arasında koral türüne ağırlık vermişti. oğunu Weimar ve Kthen'deki öğrencileri için yazdığı 170 org koralı vardı, ayrıca 1708-14 arasında yazdığı *Küçük Org Kitabı*'nda kısa koral prelüdler de bulunuyordu. Koraller dışında, pedagojik içerik-

li daha pek çok yapıt besteledi. Bu yapıtlarından, iki partili envansiyonları ve üç partili *sinfonietta*'sı uzun yıllar müzik eğitime temel kaynaklar olmuştur. *İyi Düzenlenmiş Klavye* başlıklı yapıtı da eğitim amaçlı yazılmıştır.

Bach'ın klavsen için yazdığı yapıtlar, prelüdler, *fantasia*'lar, *toccata*'lar, fügler gibi dönemin en ilgi gören türlerini içermektedir. Ayrıca bu yapıtlarda sonat'lar ve orkestrali konçertolar da bulunmaktaydı. Bach'ın en bilinen yapıtı prelüd ve füg biçimlerini içeren *İyi Düzenlenmiş Klavye* başlıklı yapıtıydı. 24 prelüd ve füg içeren, iki kitaptan oluşan bu düzenlemeler Bach'ın farklı yaratı dönemlerinin bir anlamda özetini sunuyordu. Prelüd yazısı yorumcuya büyük oranda teknik zorluklar yüklüyordu, hatta klavyeli çalgılar için bir çeşit teknik alıştırmaya işlevi görmektedir. Fakat bu yapıt sadece teknik çalışmanın ötesinde nitelikler de barındırmaktaydı. Aynı zamanda farklı çeşitteki biçimleri kapsadığından ayrıcalıklı bir önemi vardı. Fügler gerek tema ve doku, gerek biçim ve içerik açısından son derece çeşitlilik gösteriyordu. Tek temalı füg yazısının bütün olasılıkları bir dizi halinde sıralanmış izlenimini verilmiş envansiyon ve kanon gibi tekniklerde sık sık kullanılmıştı.

Bach klavyeli çalgılar için yazdığı süitlerinde Alman müzik formlarına olduğu kadar Fransız ve İtalyan modellerine de ilgi duymuştu. İngiliz süitleri (1715) ile Fransız süitlerinde (1731) bu etkiler izlenebiliyordu. Klavyeli çalgılar için tema ve varyasyon türünü *Goldberg Çeşitlemeleri* başlığıyla bilinen yapıtında (1741-42) en üst noktaya ulaştırmıştı.

Solo keman, viyolonsel ve flüt için *partita*'lar, süitler, sonatlar Bach'ın armoni ve kontrapuntal dokusunun farklı kullanımları sunmaktaydı. Rönesans'taki lavta bestecilerini hatırlatan partiler arası bağımsız geçişler kullanılmıştı. Oda müziği alanında bestelediği 6 Branderburg Konçertosunu 1721'de ta-

1.

3

6

9

12

15

J. S. Bach - Prelüd no: 1

mamlamış ve Branbenburg Düküne ithaf etmişti. Bu konçertolarda son derece ayrıntılı olarak İtalyan ve Alman üsluplarının bileşimi sunulmuştu.

Bach vokal müzik yapıtlarının büyük bir bölümünü Leipzig’de yazdı. 1723-29 arasında her birinde 60 kilise kantatı bulunan yıllık kataloglar hazırladı. Bach, Leipzig için yaklaşık olarak 200’ün üzerinde kilise kantatı yazdı. Bunların bazıları yeni bazıları ise daha önceki yapıtlarından izler taşımaktadır. Önceki oda müziği ve orkestra müziği yapıtlarından da bazı bölümleri Leipzig kantatlarına uygulamıştı.

Bach dindışı çeşitli etkinlikler için yazdığı kantatlarına alışlageldiği şekliyle “müzikli dram” başlığını kullanmaktaydı. Kantatlarının çoğunu 1730’da yazan Bach aynı zamanda yeni *galant* üslubun ilk denemelerini de ortaya koymaktaydı. Kantatlarda, vokal çizgi ya da melodi ön planda tutulmakta ve süslemeli eşlik partileri kullanılmaktaydı. Aynı zamanda simetrik uygulamayla cümlelerin yapısı oluşturuluyordu.

Bach’ın Koral Kantatları

Bach koral melodileri ve metinleri çeşitli yollarda ele almıştı. 1708’de bestelediği tanınmış kantatı *Christ lag in Todes Banden* yedi kıtalık bir koralin çeşitlemeler dizisi halinde sunulmasıyla oluşmuştu. Girişteki *sinfonia*’nın ardından solistlerden oluşan kuartet, simetrik bir uygulama ile kuruluydu.

Koro-düet-solo-kuartet-solo-düet-koro düzeninin simetrisi kolaylıkla görülmekteydi. Bu düzen aynı zamanda haç simgelemektedir.

Bach’ın günümüze ulaşan iki önemli pasyonu, Yuhanna ve Matta İncillerine göre İsa’nın acı çekişini ve ölümünü konu almaktaydı. *Aziz Matta* ve *Aziz Yuhanna* pasyonları oratorya kuruluşunda, Kuzey Alman pasyon geleneğini yansıtan yapıtlardı. *Aziz Matta Pasyonu* çift korolu ve orkestralı, iki orgun kullanıldığı geniş çaplı bir yapıttı. İncil’de yer alan konulara

çeşitli reçitatifler ve aryalarla eklemeler yapılmıştı. Metin eklemelerinin birçoğu Leipzig’li şair Christian Friedrich Henrici (1700-64) tarafından kaleme alınmıştır. Henrici aynı zamanda Bach’ın kantatlarının da metinlerini oluşturan şairdi. *Yuhanna Pasyonu*’nda ise Antik Yunan korolarını anımsatan uygulamalar bulmak mümkündü. Koro pek çok noktada konunun işlenişinde önemli bir katılım gerçekleştiriyordu. Koro, anlatımı biçimlendirmekte ve konuyu doğrudan yansıtmaktaydı. *Matta Pasyonu*’nda koral, konçerto, reçitatif, arioso, *da capo aria* gibi unsurlar dini temanın kontrolü altında geliştirilmişti. Koral uygulamasının dışındaki bütün unsurlar geç dönem Barok operanın özelliklerini sergiliyordu.

Galant (Fr. elegant)

“Gelişmiş”, “karmaşık” gibi anlamlara gelir. Müzikte 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, kontrpuan kurallarının özgür olarak ele alındığı homofonik uygulamayı işaret etmektedir.

Bach’ın si minör tonundaki missası bir diğer anıtsal tasarım olarak karşımıza çıkar. 1747-49 arasında yazılan bu yapıt, önceki bazı yapıtların, yeni oluşturulan bölümlerle birleşimi sonucu bestelenmişti. Bach Katolikliği benimseyen Polonya Kralı ve Saksonya elektörü II. Friedrich August için 1755’te yazdığı *Kyrie* ve *Gloria* bölümlerini si minör missasında aynen kullanmaktaydı. Kantatlarındaki korolu kesitlerin bazılarını Almanca yerine Latince kelimeler kullanarak değiştirmişti.

Pasyon

Dört havarinin anlatımına göre İsa’nın çarmıha gerilmesi öyküsünü konu alan pasyon türü Protestan Almanya’da ortaya çıktı. Kökeni Ortaçağ’a kadar uzanmaktaydı. 12. yüzyıldan sonra bu konu reçitatif kesitlerin eklenmesiyle yarı dramatik bir tarza ulaştı. 15. yüzyılda motet uygulamalarında sık sık kullanıldı. Protestan

Almanya'da Heinrich Schütz ile birlikte koral, pasyonun önemli bir parçası durumuna geldi. Aynı zamanda pasyonlarda Almanca metin kullanılmaya başlandı. 17. yüzyılın sonlarında oratoryoya benzer değişik bir tür ortaya çıktı. Bu da oratoryo *passion* olarak müzik tarihinde yerini aldı. Daha geniş çaplı ele alınmış olsa da Bach'ın pasyonları yapı bakımından kantat ve oratoryodan çok uzak değildir. Eşlikli, eşiksiz recitatif, arioso, arya, koro, işlemeli koral yazısı pasyonun en önemli elemanlarını oluşturur.

Bach'ın son döneminde yazdığı çalgısal yapıtlardan ikisi müzik tarihinde başlı başına bir kategori oluşturmuştu. Bu yapıtların ilki olarak *Müzikal Sunu* Prusya Kralı Büyük Friedrich'in önerdiği bir tema üzerine çeşitli biçimlerde parçaların bir araya getirildiği bir koleksiyondur. Bach, 1747'de Potsdam'a yaptığı bir ziyarette bu tema üzerine doğaçlamalar yaptı ve Büyük Friedrich'ten takdir gördü. Bunun üzerine Bach, flüt çalan Kral Friedrich için dört bölümlü bir trio sonat da besteledi.

Diğer yapıt ise 1749-50 arasında yazdığı *Füg Sanatı*'dır. Bu yapıtında füg yazısının bütün çeşitleri sistematik bir şekilde ele alınmıştır. 18 kanon ve füg en sıkı kullanımlarıyla aynı tema ya da onun çeşitlemeleri üzerine kuruludur. Genel yapısı son derece karmaşık olan bu yapıtı tamamlayamadan Bach hayatını kaybeder. Bach hayattayken sadece iki büyük yapıtı olan *Müzikal Sunu* ve *Füg Sanatı* basılabilmiş, diğerlerinin çoğu el yazısı olarak günümüze ulaşmıştır.

George Frideric Handel (1685-1759)

Vivaldi, Rameau ve Bach ile karşılaştırıldığında Handel uluslararası bir besteci kimliği taşır. Almanya ve İtalya'daki müzik eğitiminin ardından İngiltere'de yaratı sürecinin olgunluk yıllarına ulaşmıştı. 18. yüzyılın başlarında, İtalyan operası Londra'da son derece popülerdi. Bu dönemde, 1718-19 arasında Londra'da Kraliyet Müzik Akademisi kurulmuştu ve Han-

del –yanında iki İtalyan besteciyle birlikte– Londra’nın opera temsillerinden sorumlu olarak bu kurumda görevlendirilmişti. Londra’nın orta sınıf izleyicisi Handel’in İngilizce oratoryolarını çok beğeniyordu. Bu oratoryoların çoğu İncil’deki kahramanlık öykülerine dayanıyor ve Pavlus, Yahuda, Makabiler, Yeşu gibi kahramanları konu alıyordu.

Handel Almanya’nın Halle bölgesinde dünyaya geldi. İlk müzik derslerini org icracısı Wilhelm Zachow’dan aldı. Org ve klavsenin dışında keman ve obua dersleri de alarak kontrpuan temelli bir eğitim gördü. Alman ve İtalyan bestecilerin yapıtlarını kendi imkânlarıyla öğrenerek çalışmalarını sürdürdü. 1702’de Halle Üniversitesine girdi ve daha 18 yaşındayken katedral orgcusu olarak çalışmaya başladı. Bu ilk işini alır almaz kilise müzisyenliğinden vazgeçerek opera yazmaya başladı. 1703’te, dönemin Alman operasının önemli merkezi olan Hamburg’a gitti. Burada, 19 yaşında, ilk operası olan *Almira*’yı besteledi ve bu opera ilk olarak 1705’te Hamburg’da izleyicilerle buluştu. 1706’da operanın en önemli merkezi olan İtalya’ya yerleşti. Burada 1710’a kadar çeşitli şehirlerde operalarını sahneleme imkânı buldu. Roma, Floransa, Napoli ve Venedik gibi merkezlerde dönemin önemli sanat koruyucularıyla ilişkiye girdi, pek çok İtalyan opera bestecisiyle tanıştı. Bunlar arasında özellikle Corelli ve Alessandro Scarlatti’nin yapıtlarından çok etkilendi.

Handel 25 yaşında Almanya’ya döndüğünde Hannover’deki sarayın müzik yöneticiliği görevine getirildi. Bu dönemde Londra’da operalarından bazıları sahnelenmeye devam ediyordu. 1710-11 konser mevsiminde *Rinaldo* operası İngiltere’de önemli bir başarı kazandı. Bu başarının ardından Londra’daki kariyeri başladı. 1720-28 arasında Kraliyet Müzik Akademisi için önemli operalar besteledi. Bunlar arasında *Radamisto* (1720), *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Rodelinda* (1725) başarıya ulaştı. Ancak 1729’da, Akademi’de çeşitli mali güç-

lükler yaşanmaya başlandı, hatta bir dönem Handel'in operalarını sahneleyemeyecek duruma geldi. Bunun üzerine Handel bir ortakla beraber tiyatronun yönetimini devralmaya karar verdi. Ancak rakip opera şirketi olan *Soylular Operası* Londra'daki izleyici kitlesini ikiye bölmüştü. *Soylular Operası*, Napolili besteci Nicola Porpora'nın (1686-1768) kurduğu bir opera olarak, aralarında kastrato Farinelli'nin de (1705-82) bulunduğu, dönemin ünlü solistlerini çalıştırmaktaydı. Ancak 18. yüzyılın ortalarına doğru her iki kurum da neredeyse iflasın eşiğine geldi. Tekrarlanan başarısızlıkların ardından Handel opera yazmayı bıraktı ve operalara oranla daha az mali kaynak gerektiren etkinlikler olan oratoryolar yazmaya başladı. 1738-39 yıllarında 20 oratoryonun ilki olan *Pavlus*'u besteledi. Büyük ölçüde kabul gören bu ilk oratoryonun ardından ertesi yıl Dublin için bir oratoryo siparişi daha aldı ve *Mesih Oratoryosu*'nu (1742) bu şekilde besteledi.

Almira Operası (1705)

Georg Friedrich Handel 1703'te Hamburg'a geldiğinde Keiser'in *Claudius* operasında ikinci keman ve klavsen çalmaktadır. 1705'te Handel'in *Almira* ve *Nero* operaları sahnelenir. *Almira* çeşitli özellikleriyle Hamburg operasına önemli bir örnek oluşturur. Dil açısından oldukça farklı bir karışım söz konusudur. Orijinali İtalyanca olan libretto Friedrich Christian Feustking tarafından Almancaya çevrilir. On beş arya sürekli bas üzerine kuruludur ve ilk perdenin üçüncü sahnesinde solo obua eşlikli ünlü "Chi piu mi piace" başlıklı arya yer alır. Bazı kesitlerinde Alman reçitatif üslubuna yakın anlatımlar göze çarpar.

Handel'in konçertoları ve sonatlarının yanında, bütün orkestrayı kullandığı çalgısal müzik yapıtları da çok önemli bir yere sahipti. Bu yapıtları arasında opera ve oratoryolarında kullandığı uvertürler, *Su Müziği* (1717) ve *Donanma Müziği* (1749) olarak tanınan iki orkestra süiti yer almaktaydı.

ALMIRA

Ach Schmerz! wie soll ich mich ver - bin - den mit des Con - sal - vo Haus?

B.C.

Ver - wirr - tes Herz, ist dei - ne Hoff - nung aus!

G. F. Handel - *Almira* Operası

Handel İngiltere’de büyük ölçüde oratoryo bestecisi olarak tanınmış olmasına rağmen 35 yılını opera besteciliğine ve şefliğine ayırmıştı, hatta operaları sadece Londra’da değil, Almanya ve İtalya’da da sahnelenmişti. İngilizce oratoryolarında İtalyan oratoryo üslubundan ve İngiliz opera geleneğinden son derece farklı bir üslup geliştirdi. 18. yüzyıl İtalyan oratoryosu, bir konser ortamında icra ediliyordu. Handel de Roma’da yaşadığı yıllarda, İtalyan üslubunda oratoryolar yazmıştı. Aryalarda bulunan lirik şiirler ve reçitatif tarzı diyaloglar bu oratoryolarda kullanılmaktaydı. Müzik üslubu ve biçimi açısından ise Handel’in önceki yıllarda yazdığı operalarından izler bulmak mümkündü. Bu oratoryolarda İngiliz *masque*, koral *anthem* Fransız klasik dramı, Antik Yunan ve Alman tarihsel kaynaklarını ele alan, üslup açısından son derece geniş bir yelpaze söz konusuydu. Handel’in oratoryolarında bulunan en büyük yenilik koro yazısında karşımıza çıkar. Handel müzik eğitiminin ilk yıllarında Protestan koral müziği ve güney Alman koro geleneğini incelemişti. Ancak İngiliz koral müziğinden de son derece etkilendi ve bu unsurların hepsini birleşik bir bütün ola-

Dördüncü Bölüm

KLASİK DÖNEMDE MÜZİK VE TOPLUM

18. yüzyılın ilk yarısında Prusya Kralı Büyük Friedrich (II. Friedrich) yükselişine devam etmektedir ve 1740'ta da Maria Theresa Avusturya İmparatorluğunun başına geçer. Bu olayların Avrupa tarihinde ve doğal olarak müzik tarihinde etkileri çok yakından hissedilir. Yüzyıl boyunca devam eden gelişmeler sonucu, 1789'da Fransız Devrimi yaşanır. Napolyon Savaşları, Kutsal Roma İmparatorluğunun yıkılışı siyasal, toplumsal ve kültürel tarihte yankılarını bulur.

“Klasik”, kavram olarak, Antik Yunan ile Roma'dan kaynaklanır. Özellikle görsel sanatlarda ve mimaride antik kaynaklara yönelim kolaylıkla izlenebilir. 18. yüzyılın başında klasisizme geçiş dönemi farklı kavramlarla ifadelendirilmektedir. Bu kavramların başında rokoko ve *galant* üslupları gelir. Rokoko üslubu özellikle Fransa'da 17. yüzyılın sonunda François Couperin'in yapıtlarındaki Barok süslemelerden arınmış müzik dilini tanımlar. Mimaride ise önceki dönemlere göre daha köşeli formda anıtsal yapılar ortaya çıkar. Fransız kökenli bir kelime olan *galant* ise 18. yüzyılın edebiyat ve resim alanındaki saray stilini tanımlar.

Rokoko

Genel olarak zarif renkler ve incelmış süslemelerle kendini gösteren üsluptur. İsmi bitkisel süsleme motiflerinden almıştır. “Deniz kabuğu” anlamında kullanılan *rocaille*’den türemiştir.

Müzik tarihinde “Klasik Dönem”in başlangıcı çeşitli kaynaklara göre farklı tarihleri işaret eder. Genel olarak 1720-40 arasında başlayan ve 1800’lerin başına kadar etkisi devam eden dönemi kapsamaktadır. Ancak Avrupa’nın tümü için aynı tarihsel kesiti kabul etmek mümkün değildir. Her bölgenin birbirinden farklı tarihlerde “klasik” olarak tanımlanan nitelikleri sergiledikleri görülür. Klasik kavramı 18. yüzyılın ortalarında özellikle Haydn ile Mozart’ın olgunluk dönemi yapıtları için kullanılır. Soylu bir sadelik, denge ve biçimde mükemmellik nitelikleriyle Barok dönemin süslemeli, hatta abartılı anlatımına karşı tepkisel bir yönelimdir. Bu özellikler Gluck, Haydn ve Mozart gibi bestecilerin yapıtlarında ön plandadır. Ancak bu bestecilerin öncülerini de unutmamak gerekir. Söz konusu niteliklerin hazırlayıcısı unsurlar 18. yüzyılın ortalarında karşımıza çıkar.

Klasik dönemin başlangıcıyla birlikte, halka açık konserlerin düzenlendiği, *opera seria* (ciddi opera) ve *opera buffa* (komik opera) ayrımının azaldığı, hatta ikisinin karışımı bir opera anlayışının geliştiği bir müzik ortamı doğdu. Ayrıca bu dönemde geleneksel aristokrat sanat koruyuculuğu yerine, gelişen burjuva kesimin sanatı desteklediği görülür. 1720’lerde opera ve kilise müziği gibi alanlarda çok sayıda farklı üslup söz konusuydu. İtalya’da Barok müzik geleneği yavaş yavaş gerilemeye başlamış, ancak Fransa, İngiltere ve Almanya’nın bir bölümünde daha canlı bir müzik hayatı ortaya çıkmıştı.

Aydınlanma

18. yüzyılda eski inanışlardaki değişimlerin bir sonucu olarak, kiliseden ve doğaüstü olandan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlandı. Düşüncedeki yeni sistemler sonucu gelişen değişimlerle, felsefe ve bilimde deney ve gözlem yollarıyla insan zekâsı, duyguları, toplumsal ilişkileri inceleniyordu. Fransız filozof ve matematikçi Descartes'ın (1596-1650) eleştirel bakış açısı “aydınlanma” düşüncesinin temelini oluşturmaktaydı. Rönesansla birlikte insana dönüş, hümanist yaklaşımın bir sonucu olarak gelişim gösteriyordu. Bu dönem insani isteklerle dolu, bireyci çerçevede de olsa geleceği bütün insanlık için tasarlamaya çalışan önemli yazar ve düşünürlerin etkisiyle farklı bir açı kazanmaktaydı. Bu yazar ve düşünürlerin arasında, Voltaire (1694-1778), Montesquieu (1689-1755), Diderot (1713-84) ve Rousseau (1712-78) en etkili olanlarıydı. Yazılarında genellikle, yasalar önünde herkesin eşit olması, toprak ve köleliğin ortadan kaldırılması, dinde hoşgörü ve soylularla din adamlarının ayrıcalıklarının kısıtlanması gibi olabildiğince radikal reformları dile getirmişlerdi. İnsanca bir ceza sistemi ve iktisatta *laissez-faire* öğretisi de (hükümetin iktisadi yaşama en az ölçüde karışması) aydınların savundukları ilkeler arasında yer almaktaydı.

Birçok Avrupalı hükümdar, aydınların savundukları siyasetleri belirli bir ölçüye kadar uygulamışlardı. Ancak Prusya kralı Büyük Friedrich ve Rusya çaricesi Büyük Yekaterina yenilikçi düşüncelerle yakından ilgilenmişler ve Aydınlanmacı ideallere destek olmuşlardır. Aydınlanma düşüncesiyle kendine güveni gelişen ve güçlenen burjuva sınıfıyla birlikte kültürel ve sanatsal değerleri orta sınıfın belirlediği bir dönem yaşanmaya başlandı. Aydınlanma dönemi insancıl olduğu kadar kozmopolit bir dönemdi de.

Aydınlanma eğiliminin kaynağında, gücünü tarihsel köklerden alan “klasikleşme” yer alır. Resimde klasik üslubun baş-

lica temsilcisi Jacques-Louis David (1748-1825) Antik Yunan ve Roma sanatını temel alarak, gereksiz ayrıntıları ayıklamış, yalınlığı hedefleyen bir anlatımı ortaya koymuştur.

Jacques-Louis David - Marat'nın Öldürülmesi (1793)

David Fransa'da devrim hükümetinin "resmî" sanatçısıydı. Fransızlar kahramanlık çağında yaşadıkları duygusundaydılar ve o yılların olayları, ressam için, Yunan ve Roma tarihinin olayları kadar dikkate değer nitelikteydi. Devrim yöneticilerinden olan Marat gözü kararmış bir kadın tarafından banyoda öldürölünce David onu dava uğruna canını veren bir şehit olarak resmetmişti.

David, Yunan ve Roma sanatından, vücutlara soyluluk ve güzellik veren kas ve sinir oylumlamasını örnek almıştı. Yine klasik sanattan, temel etkiye gerekli olmayan bütün ayrıntıları ayıklamayı ve yalınlığı aramayı öğrenmişti.

Bu dönem, müzikte de etkisini gösterdi. Burjuva konser dinleyicisinin ortaya çıkmasıyla birlikte sanatçının toplumsal rolü değişmeye başladı, doğal olarak müzik yaratımı yeni bir yön kazandı. Müzik hayatı, bütün Avrupa'ya yayılmış olan uluslararası bir kültürü yansıtır hale geldi. Alman senfoni bestecileri Paris'te oldukça etkilidiler. İtalyan opera bestecileri ve şarkıcıları da Avusturya ve Almanya'da çalışıyorlardı. Ayrıca İspanya, İngiltere, Rusya ve Fransa'da da tanınmışlardı.

Konser etkinliklerinin fazlalaşması çalgısal müzik alanında çok sayıda yapıtın yazılmasına neden oldu, hatta yüzyılın sonuna doğru operanın popülerliğini geride bırakacak şekilde gelişimini devam ettirdi. Solo sonatlar, orkestra için yazılan senfoniler ve solo konçertolar Klasik dönemin bestecilerinin başlıca ürünleri durumuna geldi.

Yeni Stil

18. yüzyılın müziği melodi üzerine odaklanmış ve bu yolla önceki dönemin eşlikli motifsel çeşitleme anlayışı yavaş yavaş kay-

bolmuştur. Melodik yapının kuruluşunda da düzenli bir yapılanmaya doğru yönelim başlamıştır. Melodik çizgiyi (ezgiyi) oluşturan cümle yapılarında simetrik uygulamalar yeni üslubun başlıca özelliği konumundaydı. Bu simetrik uygulamalar kısaca, melodi yapısında yer alan cümlelerinin kalışlarına göre (kadans) bölümlere ayrılmasından kaynaklanmaktaydı. Bu ayırım, *öncül* (soru) ve *soncul* (cevap) şeklinde iki cümle yapısından meydana geliyordu.

Ölçülerin uzunluklarında, daha önceki dönemlerde rastlanmadığı ölçüde bir denge söz konusuydu. Genellikle iki ya da dört ölçülük (sekiz, on altı gibi katlarla devam eden) cümleler, soru ve cevap yapısında, eşit değerde ele alınmıştı. Bu teknik, tam kadans (kalış) ya da yarım kadansların belirlediği bir form anlayışını ortaya çıkardı. Bu uygulama, yazılı bir metinle benzerlik kurulduğunda daha açık bir şekilde anlaşılabilir. Kısa cümleler bir melodi çizgisini oluşturur ve bu melodi çizgisi, birim olarak bir “dönemi” meydana getirir. Yapının bütünü, *öncül* ve *soncul*’dan oluşan bu dönemlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Melodi, bir cümle ya da paragrafla karşılaştırıldığında, benzer bir yapılanma gösterir. Melodinin eşit düzene ayrılan, belli bir sistematığı ön gören yapılanışı aynı şekilde armonik yapılanmada da ortaya çıkar. Armoninin değişimleri ve modülasyonlar da belirli bir düzeni işaret eder.

Opera Comique - Opara Buffa - Ballad Opera

Klasik dönemle ilgili pek çok üslubun kökeni 18. yüzyılın başındaki İtalyan müzikli tiyatrosunda yer alır. Bu, komik operanın ciddi operaya oranla deneylere daha açık olmasından kaynaklanır. Böylece pek çok yenilik ilk olarak komik opera özelinde gelişip daha sonra ciddi operanın kullanım alanına girmiştir.

17. yüzyıl operasında komik bölümler ile ciddi bölümler iç içe sunulur ancak 18. yüzyılın ilk yarısında iki tür birbirinden

tamamıyla ayrılmıştır. Uzun yıllar bir arada varlıklarını sürdüren bu iki tür her ülkede bağımsız olarak gelişimini sürdürmüş ve farklı isimlerle anılmıştır. İtalya’da *opera buffa*, Fransa’da *opera comique* ve İngiltere’de *ballad opera* olarak sahnelenmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında Alman *singspiel*’i de komik opera türleri arasında yerini almıştır.

Komik operaların kahramanları daima sıradan kişilerdir. Ciddi operayla ayrımının gerçekleştiği dönemlerde bu eserlerde yer alan şarkıcılar, fazla müzik bilgisine sahip olmadıklarından, ilk yıllarda çok karmaşık melodi kuruluşu göstermeyen yapıtlar yazılmıştı. Genellikle her ulusun kendi halk temalarının yalınlığı dışına çıkılmamıştır. İtalyan *opera buffa*’sı dışındaki bütün komik operalarda diyaloglar konuşma şeklinde ve genellikle ciddi operayı son derece alaya alan anlatımlarla yüklüdür.

18. yüzyılın ortalarına kadar İtalya’da ciddi opera (*opera seria*) türüne girmeyen bütün operalar *opera buffa* başlığı altında anılırdı. Aslında İtalya’da iki tür komik opera geleneği söz konusuydu. Bunlardan ilki, bütün 17. yüzyılda varlığını sürdüren, ciddi olmayan komik ve pastoral konuları işleyen librettolar üzerine yazılan operalardı. 18. yüzyılın başında ise yeni bir tür ortaya çıktı. Napoli’de ortaya çıkan bu türde *Commedia dell’arte*’nin bazı karakterlerinden esinlenen tipler başroldeydi. *Commedia dell’arte* 16. yüzyıla kadar İtalya’da popüler olmuş doğaçlamalı bir komedi türüydü. *Commedia dell’arte* karakterleri arasında aristokrat ve halktan tipler, akıllı hizmetçiler, eşlerini aldatan karı kocalar, kendini beğenmiş askerler yer alırdı. Napoli’deki *opera buffa*’lardaki diyaloglarda hızlıca okunan reçitatif kesitler sadece klavyeli bir çalgı eşliğini kullanmaktaydı. Aryalar kısa ve tekrarlanan cümlelerden kurulu, sade bir armonik ilerleyişe sahipti.

İtalya’da ortaya çıkan bir başka komik opera tarzı da 18.

yüzyılın başlarında görülen intermezzoydu. Kökeni ciddi operaların ya da oyunların arasında kısa müzikli komedilere dayanan, tek perdelik bu kısa, komik parçalar ciddi operaların konularına önemli oranda zıt karakterdeydi. Çoğunlukla da aralarına girdikleri ciddi operanın konusunu bir parodi gibi işlemişlerdi. 18. yüzyıla gelindiğinde intermezzo Venedik ve diğer İtalyan şehirlerinde gelişmeye başladı. Ciddi operaların aralarında yer alan iki intermezzo kesitin birleştirilip tek bir opera haline getirildiği örneklerle de sıkça rastlanıyordu.

18. yüzyılda intermezzolarıyla ünlü Giovanni Battista Pergolesi (1710-36) ciddi opera türünde de yapıtlar yazıyordu. Napoli'de bestelediği *Hanım Olan Hizmetçi* (1733) başlıklı intermezzosu günümüze dek popülerliğini korumuştur. Pergolesi bu intermezzosunu ciddi operalarından birinin ara kesiti olarak tasarlamıştı. Yapıtta soprano, bas ve bir üçüncü sessiz karaktere yaylı çalgılar orkestrası ve klavsene bir sürekli bas eşlik etmekteydi. Müzik çok belirgin özellikler sergiliyordu. Hızlı ritim, tekrarlanan kısa motifler ve ani vurgularla komik etkiler belirginleştirilmişti. Aralarda ciddi operanın arya kesitiyle dalga geçen yavaş kesitler de yer almaktaydı.

a. Uberto

12

Son im-bro-glia-to i-o già, son im-bro-glia-to i-o già, son im-bro-glia-to i-o già!

15

già! Ho un cer-to che nel co-re, che dir per me non so,---

b.

31

U - ber - to, pen - sa a te, pen - sa a te!

35

f

Komik operaların librettoları çoğunlukla bulunduğu ülkenin ana dilinde yazılmıştır. Bu özellikleriyle komik operalar tarihsel olarak iki önemli durumu işaret etmekteydi: Öncelikle 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan doğal olana yönelimin önemli bir yansımasını temsil eder ve ayrıca müzikte ulusalcı etkilerin çok erken bir örneğini ortaya koyar. Ulusalcılık müzikte ciddi anlamda etkilerini ancak 19. yüzyılda göstermiştir.

Opera buffa'nın Fransız versiyonu *opera comique* 1710'lar da Paris'te rağbet görmeye başladı. Yüzyılın ortalarına kadar, vodvil adı verilen Fransız melodileri üzerine kuruluyordu. Fransız *opera comique* bestecileri arasında, daha sonraki yıllarda operada önemli bir reform gerçekleştirecek olan Christoph Willibald Gluck (1714-87) Viyana'daki kraliyet sarayı için çok sayıda komik opera yazmıştı.

1752-54 arasında Paris'te İtalyan *opera buffa* örnekleri sık sık sahneleniyordu. Hatta bunların arasında Pergolesi'nin *La serva padrona*'sı da bulunuyordu. Bu yıllarda Fransız ve İtalyan müziği tartışmaları arasındaki stilistik farklar üzerine tartışmalar da yoğunlaşmıştı. Karşılaştırma Fransız ciddi operasıyla İtalyan komik operası arasındaydı ve tam bu dönemde Jean-Jacques Rousseau Fransa'da *opera comique*'in başlıca temsilcisi konumuna gelmişti. 1752'de yazdığı komik operası *Köyün Kâhini* bu yeni İtalyan etkilerini yansıtmaktaydı. Opera, İtalyan üslubuna uygun olarak sade armonilerle yürüyen basit eşliklerin üzerinde reçitatiflerin birbirine bağladığı *air*'lerden kurulu bir düzeni işaret ediyordu. İtalyan reçitatif kullanılırken aynı zamanda Fransız üslubunda süslemeler de yer almaktaydı.

Rousseau'nun komik operalarının ardından, Fransız devrimi yıllarına kadar çeşitli besteciler bu türde opera yazmayı sürdürdüler. Komik operaların çoğu toplumsal konuları işlemeye başladı, çoğu zaman eleştiri dozu da yüksek tutuluyor-

du. Fransa'da komik opera bestecileri arasında François Andre Danican Philidor (1726-95) aynı zamanda dönemin en büyük satranç ustasıydı. Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), Belçika doğumlu André Ernest Modeste Gretry (1741-1813) de komik opera bestecileri arasında öncelikli yere sahiptiler.

İngiltere'de de opera alanında ulusal bir komik stil vardı. John Gay'ın *Dilenci Operası* başlıklı yapıtının 1728'de Londra'da sahnelenmesinin ardından *ballad opera* (balatlı opera) türü Londra'da çok sayıda izleyici topluyordu. Yalın bir anlatımla, yankesici, mahkûm ve kötü evlerde çalışan kadınları konu alan *Dilenci Operası*, bilinen balat ezgileri üzerine kurulu bir yapıttı. *Ballad operalar* çoğunlukla siyasal konuları hedef alan bir hicvi ön plana çıkarıyordu. Dönemin önemli ballad operası bestecileri arasında Thomas Augustine Arne (1710-78) *Köyde Aşk* ve *Artakserkses* başlıklı yapıtlarıyla önem kazandı.

Diğer taraftan Almanya'da *Singspiel* geleneği 16. yüzyıldan beri devam etmekteydi. 18. yüzyılda *ballad opera*'nın başarısı *singspiel* türünün yeniden canlanmasını sağladı. İlk olarak İngilizce *ballad opera* metinleri Almancaya çevrildi, daha sonra Fransız *opéra comique*'leri Almanca olarak yeniden düzenlendi. Alman besteciler de bu komik metinleri üzerine kendi halk müziği kaynaklarına yönelerek müziklerini oluşturdular. Böylece 18. yüzyılda tekrar ele alınan *singspiel*, konuşmalı bölümlerin yer aldığı, komedi aralarına yerleştirilen şarkılardan oluşan bir tür haline geldi. Johann Adam Hiller (1728-1804) *singspiel* türünün bu dönemde önemli bir temsilcisi olarak *Der Teufel ist loss* ve *Die Jagd* başlıklı *singspiel*'leriyle büyük başarı kazandı.

Opera Seria

18. yüzyılın *opera seria* (ciddi opera) türü İtalyan librettolarını temel alarak komik sahnelere yer vermeyen bir anlayışta yazıldı. Librettoda yapılan yeniliklerin öncüleri Apostolo Zeno (1668-1750) ve Pietro Metastasio (1698-1782) isimli iki önemli şairdi.

Zeno Fransız libretistlerin etkisinde kalarak tarihi konulara ilgi gösterdi. Gerçeküstü olaylara, anlamsız komik bölümlere tepkisel bir yaklaşımı vardı. Ancak Zeno'nun ardından Metastasio bu yaklaşımı daha da ileriye götürdü. Onun librettoları, Mozart dahil olmak üzere, dönemin pek çok bestecisi tarafından kullanıldı. 1729'da Viyana sarayına saray şairi olarak atandı ve hayatının sonuna dek bu görevi sürdürdü. Napoli, Roma ve Venedik'te librettoları çeşitli besteciler tarafından sık sık kullanılıyordu. Yapıtları arasında en ünlü olanı *Terk Edilmiş Didone* (1727) idi. Metastasio'nun oyunları, çok doğal olmayan, belli oranda yapmacıklıkla örülü konulara sahipti. Kahramanları gerçek Romalı kahramanlardan seçiyor, ancak gerçekçi olmayan bir anlatımla sunuyordu. Bunlara ek olarak, bulunduğu dönemin soylularını, Romalı kahramanlarla özdeşleştirmiş ve onlara yeni özellikler eklemişti. Librettolarında, dramatik gelişme içinde aşk ya da siyaset entrikası oldukça önemliydi ve konuların ilerleyişi hep mutlu sonla noktalanıyordu.

İngiltere'de Opera Seria

Bu dönemde İtalyan operası İngiltere'de aristokrasi tarafından ciddi anlamda benimsendi ve İngiliz toplumunda aristokrasinin devam eden gücünü gösteren önemli bir unsur olarak ele alındı. Londralı bu seçkin kesimin en popüler eğlencesi kuşkusuz İtalyan operasıydı. Aristokratlar doğal olarak İngiliz operalarına da ilgi göstermişlerdi, hatta bazı yapıtlar bu kesim tarafından çok beğeni toplamıştı. Bunların arasında Thomas Arne'in bestelediği *Artakserkses* operası da (1762) yer alıyordu.

18. Yüzyılda Ortaya Çıkan Arya Çeşitleri

Aria cantabile: Melodik, şarkıcının virtüözite becerisini gösterebileceği bir alya çeşididir.

Aria portamento: Uzun sesler üzerine yazılan, şarkıcıya varyasyon yapma olanağı veren bir türdür.

Aria parlante: Konuşma ile aryanın birleştirilmiştir. Uzun notalar, süslemeler sık sık kullanılır.

Aria di bravur ya da *Aria di agilita*: Aryaların içinde en fazla ustalık gerektiren şekildir.

Genel olarak üç sahneden oluşan ciddi operalarda reçitatif ve alyalar değişimli olarak düzenlenmişti. Reçitatifler bir olayın gelişiminde rol oynuyor ve ardından bir diyaloga bağlanıyordu. Aryalar ise olayların gelişiminin ardından karakterin ruh halini yansıtan bir anlatımı üstlenmişti. Böylece önceki dönemin opera üslubunda görülen reçitatif, alya bölümlerinin tamamen olayın akış yönüne doğru sıralandığı, bir anlamda keyfî, belirli bir düzeni öngörmeyen anlayış 18. yüzyılda önemli bir değişiklik geçirmişti. Metastasio belirli bir sıralama standartı olmayan opera biçimini düzene kavuşturmuştu. Ayrıca düetler ya da büyük orkestranın katılımıyla seslendirilen kesitler de esere eklenmişti.

Operaların birbiriyle benzerlik gösteren kurgusu şöyle bir planı izliyordu: İlk sahnede olayların merkezinde yer alan esas kişi ya da kişiler, diğer karakterlerle bir arada veriliyordu. İkinci sahnede ise esas kahraman ya da kahramanlar genel duygu ve düşüncelerini sahnedeki diğer kişilerle değil, doğrudan seyirciye yönelik anlatıyorlardı. Aryalar ikinci sahnede duygu ve düşüncelerin anlatılmasında kullanılmaktaydı. Ancak diğer sahnelere göre alyalar daha uzundu.

Ciddi opera türünde yapıtlar veren besteciler arasında Alman Johann Adolph Hasse (1699-1783) Dresden’de Saksonya

Kraliyet Sarayında müzik yöneticisiydi, ancak hayatının önemli bir kısmını İtalya'da geçirmiş ve İtalyan soprano Faustina Bordoni ile evlenmişti. İtalyan üslubuna yatkınlığı da bu yıllarda ortaya  ıktı. Hasse 80 operası içinde çok sayıda Metastasio metni kullanmıştı. Verimli  alışmalarıyla Avrupa'nın pek çok yerinde tanınan bestecilerin başında gelmekteydi.

Gluck ve Operada Değişim

Bazı İtalyan besteciler operanın yapısında birtakım kökten değişiklikler yapmayı planlamışlardı. Bütünün tasarımını daha doğal bir akış içinde sergilemeyi hedefliyorlardı. Bu değişimin  nc  bestecileri arasında Stuttgart'ta Nicolo Jommelli (1714-74) ve Parma'da Tommaso Traetta (1727-79) yer alıyordu. Bu iki besteci de İtalyan olmalarına karşın Fransız etkilerinin y ğun olarak hissedildiği bölgelerde yaşamlarını sürdürüyorlardı. Böylece İtalyan ve Fransız üsluplarının birlikteliği doğrultusunda, operada önemli değişimler gözlenmeye başladı. Bu iki bestecinin ardından Gluck'un geliştirdiği opera yazısı ise aynı yolu izleyen, ancak daha radikal değişimleri hedefleyen niteliklere sahipti.

Christoph Willibald Gluck (1714-87) müzikli dram idealine doğru büyük bir adım atarak Fransız-İtalyan opera üsluplarını belirli bir senteze ulaştırdı. Gluck, Bavyera'da Bohemyalı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi, Prag  niversitesinde müzik eğitimi gördü, 1735'te Viyana ve Milano'ya giderek Giovanni Battista Sammartini'nin  ğrencisi oldu. Daha sonra İtalya, İngiltere ve Almanya'da opera topluluklarında şef olarak çok sayıda operayı yönetti. 1752'de Viyana'da tanınmış bir usta olarak Kraliyet Operasında görevlendirildi. Marie Antoinette'in sanat koruyuculuğu altında Paris'e gitti. 1750'li yıllar Gluck'un opera alanında önemli değişimlere imza attığı dönemdir. Operanın tamamıyla metne hizmet eden anlayışını

ortadan kaldırmayı planlayan Gluck bu amaçla ilk olarak geleneksel *recitativo secco* (kuru reĉitatif; sadece klavsen eşliğinde sunulan reĉitatif) yerine orkestra eşlikli reĉitativi yerleştirdi. Böylece konunun dramatik etkisi daha kuvvetli yansıtılıyordu. Gluck ele aldığı konunun gidişatını sahnelerin doğrusal (linear) düzenine göre sıralamamıştı, sadece karakterlerin giriş ve çıkışlarını düzenlemiş, koro ile baleyi ise dramın merkez noktalarında kullanmıştı.

Gluck'un operalarının yenilikçi yönleri sonraki dönemlerde de etkisini hissettirmişti. Getirdiği yenilikler opera türünün esasına yönelik değildi. Mitolojik karakterleri sık sık kullanmış, *opera seria* türünde yazdığı eserlerinde komedi unsurlarına kesinlikle yer vermemiştir. şair Raniero de Calzabigi'nin (1714-95) metni üzerine 1762'de Viyana'da yazdığı *Orfeus ve Euridike* ve 1767'de yazdığı *Alceste* operaları yenilikçi fikirleriyle şekillenmişti. Ayrıca, iki operada da koro kullanımının öncelikli yeri dikkati çeker ve korolu kesitler konunun gelişimiyle doğrudan bağlantılıdır. İtalyan melodi anlayışı, Alman ciddiyeti ve Fransız *lirik trajedi* slubu bir arada farklı bir sentezi yakalar.

Bu iki önemli yapıtının ardından, Gluck'un "başyapıtı" diyebileceğimiz *İphigeneia Aulis*'te (1774) başlıklı operasını yazdı. Operanın librettosu Racine'in trajedisinden uyarlanmıştı. Daha sonra da fazla zaman geçmeden *İphigeneia Tauris*'te (1779) operasını yazdı. İki operada da metin ve müzik birbirleriyle tam bir denge içindedir. Orkestra kullanımı, baleli kesitler, solo ve koro kullanımı bu klasik trajedinin konusunu kuvvetli bir şekilde yansıtmaktaydı. Gluck'un operada gerçekleştirdiği reform 19. yüzyıla kadar pek çok besteciye etkiler. Bunların arasında Niccolo Piccinni (1728-1800), Luigi Cherubini (1760-1872), Gasparo Spontini (1774-1851) sayılabilir.

Gelişen Sonat Biçimi

Barok dönemde sonat kavramı çok genel bir anlamda kullanılmaktaydı. Genellikle trio olan küçük bir çalgı topluluğunun seslendirdiği çok bölümlü biçimlerin hepsi sonat ismiyle anılmaktaydı. Öte yandan klasik dönem sonatı ise Domenico Scarlatti (1685-1757) ve Johann Christian Bach (1735-82) gibi besteciler tarafından farklı bir değişime sokulmuştu. Bu iki bestecinin uyguladıkları yöntem ve form Alman kuramcı Heinrich Christoph Koch (1749-1816) tarafından ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır.

Bach ve Handel ile aynı yıl doğan Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti'nin oğluydu. 1720'de İtalya'yı terk eden Scarlatti Portekiz kralının yanında çalışmaya başladı ve kralın kızı Maria Barbara'ya müzik öğretmekle görevlendirildi. Öğrencisinin İspanya Prensi (daha sonra kral) Fernando ile 1729'da evlenmesi üzerine, Scarlatti de onunla birlikte Madrid'e gitti ve çalışmalarını hayatının sonuna dek İspanya sarayında sürdürdü.

Sonat Biçimi (Sonat Allegrosu)

Haydn, Mozart ve Beethoven'ın sonat, trio, yaylı çalgılar kuarteti ya da senfoni biçimlerinde, genellikle üç ya da dört bölümlü yapıtlarda ilk bölüm genellikle iki temalı sonat formundadır. Sonatların ilk bölümü allegro deviniminde olduğu için bu biçime *sonat allegrosu* biçimi adı verilmiştir. İki temalı sonat allegrosu üç bölmeden oluşur:

1. *Sergi Bölmesi* (exposition, serim): Bu bölmede, birbirine köprülerle başlanmış biri eksen biri de çeken tonunda yazılmış iki tema yer alır. İlki eksen tonunda yazılmış bir tema ya da tema grubundan oluşan A bölümü, diğeri ise çeken tonunda yazılan B bölümüdür.
 2. *Gelişme Bölmesi* (development): Sergi bölümünde sunulan iki tema yeni görüşleriyle yeni eklemelerle geliştirilmektedir.
 3. *Yeniden Sergi Bölmesi* (recapitulation, yeniden serim): Sergi bölümünde duyurulan malzeme yeniden sunulur, ancak iki tema da eksen tonunda yazılır ve genellikle baştaki iki temanın düzeninde ufak değişimler yer alır. Sonda da koda kesitiyle ana tonda kadansın güçlendirildiği görülür.
-

Scarlatti'nin sonatları tonal ilişkilerine göre ayrılan tekrarlı iki kesit olarak düzenlenmiş yapıtlardı. Bu iki kesit, genellikle dans parçaları bir araya getirilerek oluşturulmuştu. Tekrarlı iki kesitten ilki çeken (dominant) fonksiyonunda, diğeri ise kapanışı gerçekleştirdiğinden eksen (tonik) fonksiyonunda kurulmuştu. Bu temel plan 18. yüzyılın solo vokal müzikleri ve çalgı müziklerini yönlendiren bir şema olmuştur. 1745'te yazdığı sonatlarında Scarlatti, iki bölümlü yapıyı kullanmış ve bu iki bölümü bazen benzer tarzda, bazen de birbirine zıtlık oluşturacak şekilde kurgulamıştır. Aralarında Mozart'ın da bulunduğu pek çok besteci Scarlatti'nin İtalyan tarzını yansıtan sonat yazısından çok etkilenmiştir.

Senfoni türünün temelleri 18. yüzyılın ilk yarısında atıldı. 1700'lerde hızlı-yavaş-hızlı düzenindeki üç bölümüyle sonat biçimi için oldukça verimli bir kaynaktı. Üç bölümlü uygulama İtalyan opera uvertüründe (senfoni) ile orkestra yapıtlarında ve klavyeli çalgılar sonatlarında da görülür. Bu dönemde senfoniler operadan bağımsız olarak çalınmaya başlandı. Bu nedenle çalgısal konserlerde de yer alıyorlardı. Böylece İtalyan besteciler opera uvertürünün genel planına uyan konser senfonileri bestelemeye başladılar. Bu yolla yazılan ilk yapıt, 1744 tarihli Giovanni Battista Sammartini'nin (1701-75) yazdığı *Fa Majör Senfoni*'dir. Milanolu besteci Sammartini pek çok özelliğiyle yapısal olarak Scarlatti'nin sonatlarına benzerlik gösteren yapıtını iki keman, viyola ve bir bas çalgısı için yazmıştı. Özellikle ilk bölüm, presto, sonat formu şemasının öncü bir örneğidir.

Bach'ın Oğulları

Bach'ın büyük oğlu Wilhelm Friedemann (1710-84) babası gibi besteci ve yetenekli bir org icracısıydı, ancak kardeşi Carl Philipp Emanuel'in (1714-88) başarısına ulaşamadı. Johann

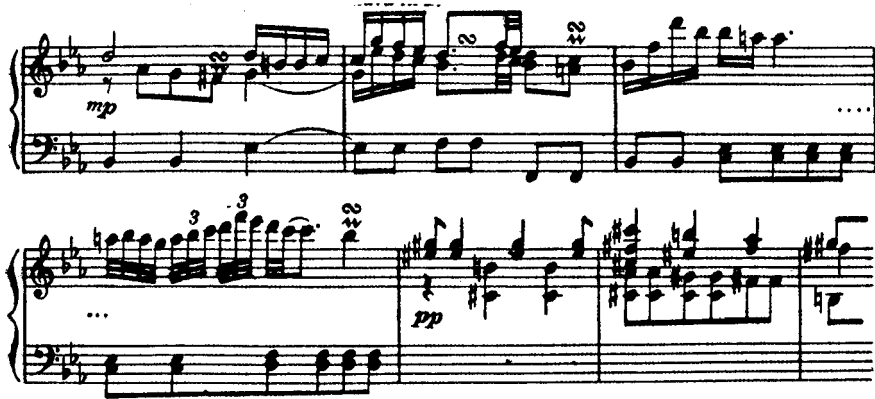
Sebastian Bach'ın ilk karısından olan ikinci oğlu Carl Philipp Almanya'nın Weimar kentinde dünyaya geldi. Yeteneği genç yaşta fark edilen C.P.E. Bach, "Hamburglu Bach" ya da "Berlinli Bach" olarak tanınıyordu. "Londralı Bach" ismiyle anılan küçük kardeşi Johann Christian Bach (1735-82) ile aralarında 21 yaş fark vardı ve kardeşinin müzik öğretmeni de oldu. 1731'de hukuk öğrenimi gördü ve ilk olarak Leipzig Üniversitesinde, daha sonra Frankfurt an der Oder'de öğrenimini sürdürdü. İlk bestelerini 1731-38 arasında yapmaya başlayan Carl Philipp müzisyen olarak ilk defa Prusya'nın Kraliyet Sarayında, daha sonra 1740'ta Berlin'de Büyük Friedrich'in sarayında çalıştı. Friedrich'in yanında 1767'ye kadar kaldı ve bu çalışmalardan mutlu olamayınca Hamburg'a gitti. Bu dönemde Hamburg'da Georg Philipp Telemann'ın (1681-1767) büyük bir dinleyici kitlesi vardı. Aynı yıl 1767'de Telemann'ın ölümü üzerine Carl Philipp müzik yöneticisi olarak Hamburg'da tanınmaya başladı. Burada aksatmadan halk konserleri düzenledi ve bu konserler büyük beğeni topladı. Carl Philipp'in 50'den fazla konçertosu, 19 senfonisi, gerek dini gerek dindışı pek çok oda müziği yapıtı vardır. Bu arada yapıtları kadar bir başka önemli özelliği de 1735-62 arasında yazdığı kuramsal çalışması *Klavyeli Çalgıları Doğru Çalma Sanatı*'dır. Bu yapıtında modern piyano çalma tekniğinin temellerini atmıştır.

Carl Philipp Emanuel Bach müzik tarihinde daha ziyade Haydn üzerindeki etkileriyle adından söz ettirir. Diğer kardeşleri gibi babasının gölgesinde kalmamış ve kendi üslubunu oluşturmuş bir bestecidir. Sonat formunun öncülerinden biri olarak, teknik açıdan yenilikler getirmiştir. Konçertolarında *ritornello* ilkesini sürdürürken, geleneksel hızlı-yavaş-hızlı kalıbını devam ettirmiştir, ancak kadanslara (kalışlara) farklı anlamlar yüklemesiyle iki temalı biçimi, özellikle 1760'lardan sonra, farklı bir gelişim çizgisine ulaştırmış-

tır. Melodi geliştiriminden çok, tonal karşıtlıklara yer verecek, özellikle yapının orta bölümlerinde dramatik doruk noktaları oluşturmuştur. Bu özelliği ve daha farklı katkılarıyla sonat-allegrosu'nun gelişim sürecine doğrudan katkı sağladığını söyleyebiliriz. Kendi içinde yeterli bir çalgısal form olarak, sonat allegrosu biçiminin tonalite ve armonideki zıtlıklar ilkesini benimsemiştir.

Bach'ın en küçük oğlu Johann Christian Bach pianoforte için yazdığı erken dönem konçertolarıyla Londra'da çok beğeni topladı. Çok sayıda senfoni, oda müziği, klavyeli çalgı yapıtları ve operalar yazdı. Babası ve büyük kardeşinden müzik dersleri aldıktan sonra Milano'ya gitti, burada Bologna'lı ünlü besteci, kuramcı ve eğitmen Giovanni Battista Martini (1706-84) ile tanıştı ve onunla çalışmaya başladı. 1760'ta Milano Katedrali'ne atandı. Klavsen için yazdığı konçertolar dönemin konçerto türünün tipik örnekleri olarak karşımıza çıkar.

Yaklaşık 1770'li yıllarda solo konçerto türünün ilk bölümlerinin yapısı tamamıyla sabit bir planı içermekteydi. Ba-



C. P. Emanuel Bach - Si Bembol Majör Sonat "Adagio"

rok dönemin *ritornello* yapısı yitirilmemişti. Ancak birbirine zıtlık oluşturan tematik malzeme ve uzak tonaliteler kullanılmaktaydı.

Sturm und Drang ve Mannheim Okulu

1760, 1770'lerde ortaya çıkan Sturm und Drang (fırtına ve gerilim) akımı Alman edebiyat tarihinde özel bir yere sahiptir. Bu edebiyat akımının müzikteki karşılığı *empfindsam stildir* (duyarlı stil). Müzik cümlelerinin yoğun duygularla ağırlaştığı, süslülükten çok yalın ifadelerin kullanımı üslubun belirleyici özellikleri arasında sayılabilir. Genel olarak, Barok'un duyarlı anlatımı korunmuş ve karşıtlık öğesi sık sık kullanılmaya başlanmıştır. Ritimlerde, armonilerde, modülasyonlarda, kromatizm kullanımında, nüanslarda (gürlüklerde), tematik anlatım ve sesin yorumunda zıtlık ilkesi her zaman ön plandaydı. Amaç, dinleyiciyi bulunduğu yerde türlü heyecanlara, duygulara, şaşkınlıklara, acıya, arzulara, sevk etmektir.

Sturm und Drang (Fırtına ve Gerilim)

Yaklaşık olarak 1770-85 arasında gelişen Alman edebiyat akımı Sturm und Drang, ismini Friedrich Maximilian Klinger'in (1752-1831) 1776'da yazdığı aynı adlı oyunundan almıştır. Klinger'in hem müzikal, hem de edebî (ama özellikle müzikal) nitelikte olan bu oyununu bir hareketin öncüsü olarak tanımlamak pek doğru olmayabilir. Akım ya da hareket olarak Sturm und Drang, geçmişin değerlendirilmesi açısından entelektüel Avrupa'yı birkaç yıl boyunca saran boşluğun tepkisel yansıması olarak da görülebilir. Bu hareket özünde Jean-Jacques Rousseau'nun fikirlerinin etkilerini taşıyordu ve Herder, Lessing gibi 18. yüzyıl Alman filozof ve yazarlarının etkisiyle de gelişim gösterdi. Sturm und Drang akımında, yazarlar birey üzerine yoğunlaşarak, insanın –yani bireyin– toplum içindeki rahatsızlığını konu alan eserler yazdılar. Sturm und Drang akımı, kabul edilmiş olağan değerlere başkaldıran ve toplum içindeki yalnızlığından dolayı acı çeken asi deha olgusunu geliştirmiş, 18. yüzyılın Neoklasik

değerlerini reddeden bir düşünce benimsemişti. Sturm und Drang akımının en önemli temsilcileri arasında Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) yer alıyordu. Goethe'nin 1774'te yazdığı *Genç Werther'in Acıları* adlı yapıtı Sturm und Drang akımını en açık biçimde temsil eden örneklerden biridir. Sturm und Drang döneminden sonra yazılmış olmasına karşın, *Faust* adlı yapıtının birinci kitabı da (1808) toplum içinde yalnız ve kader karşısında umutsuz Doktor Faust karakteriyle Sturm und Drang akımının etkilerini taşımaktadır. Akımın diğer temsilcileri arasında Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) ve Friedrich Schiller (1759-1805) sayılabilir. Schiller'in *Haydutlar* (1781) adlı oyunu ve diğer gençlik dönemi yapıtları 19. yüzyıl Alman romantizmini önceleyen yapıtlara örnek oluşturur.

Müzikte Sturm und Drang'la yakın bağ kurulabilen en önemli okul, Mannheim okuluydu. Mannheim okulunun orkestra müziğinde gerçekleştirdiği yeniliklerin etkisi, Sturm und Drang'ın oluşumuna bir anlamda olanak sağlamıştı.

18. yüzyılda Almanya siyasal bakımdan parçalara ayrılmış bir yapıdaydı. Krallıklar, prenslikler ve soyluların yönettiği küçük devletlerin iktisadi gücü opera gibi büyük masraflı yapıtlara yeterli değildi. Bu ve daha farklı sebepler çerçevesinde çalgı müziğinde önemli değişimler ve gelişimler yaşandı. 1740'lı yıllarda senfonik müzik Mannheim, Viyana ve Berlin gibi Almanca konuşulan merkezlerde gelişimini sürdürdü. Mannheim jeopolitik konumu ve güçlü yönetimiyle Aydınlanma döneminin en önemli kültür merkezlerinden biri oldu. Entelektüel bir birikime sahip olan Pfalz Prensi Karl Theodor (1742-99) Mannheim sarayında kurmayı düşündüğü orkestranın yöneticiliğine Bohemyalı besteci ve aynı zamanda kemancı olan Johann Stamitz'i (1717-57) getirmiştir.

Johann Stamitz'in liderliğinde kurulan Mannheim orkestrası virtüozite yetenekleri bütün Avrupa tarafından bilinen usta müzisyenlerden oluşan bir topluluktur. Stamitz,

Franz Xaver Richter (1709-89), Ignaz Holzbauer (1711-83), Anton Fils (1733-60) ve Carl Joseph Toeschi (1731-88) gibi Avrupa'nın ünlü yorumcuları ve bestecileri Mannheim'da bir araya gelmişlerdi. Yorumu zor, ancak müzik açısından önemli gelişimlere olanak sağlayan yapıtlar ortaya çıkardılar. Dramatik zıtlık oluşturan nüans karşıtlıkları İtalyan uvertürünün bir özelliğiydi ve Mannheimlı müzisyenler bu üslubu tamamiyle benimsediler. Johann Stamitz de önemli bir besteci ve yorumcu olarak Mannheim orkestrası için çok sayıda senfoni yazdı.

Beşinci Bölüm

KLASİK DÖNEMİN SONU: HAYDN, MOZART, BEETHOVEN

18. yüzyılın son döneminin müzik alanındaki gelişiminde etkin rol oynayan iki büyük besteci, Franz Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart idi. Her iki besteci de 18. yüzyılın müzik mirasını devralarak gelişimini tümüyle farklı bir yola doğru yönelterek yaklaşan Romantik akımı hazırlayan bir müzik gelişimine öncülük etti. Haydn ve Mozart'ın devraldığı ve geliştirdiği müzik çok geçmeden Beethoven'ın ellerinde yeniden şekillenerek Romantizm'e taşınacaktı.

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Haydn ve Mozart aynı dönemin bestecileri olarak kabul edilmekle birlikte, aralarında göz ardı edilmeyecek bir kuşak farkı vardı. Haydn, Mozart'tan 24 yaş büyüktü. Bununla birlikte, 1809'a kadar yaşayan Haydn'ın müzikal kariyeri, 35 yaşında ölen Mozart'a nazaran daha uzun bir sürece yayılmıştı. Bütün bu farklılıklara karşın, şahsen de tanışan bu iki bestecinin kariyerleri koşut olarak gelişim gösterdi ve dönemlerinin müziksel gelişimini birbirinden bağımsız, fakat koşut biçimde yönlendirdi.

Haydn'ın müzik alanında gerçekleştirdiği yenilikler özellikle senfoni ve oda müziği biçimlerinde yer aldı. Bestecilik kariyeri boyunca 104 senfoni besteleyen Haydn gençlik döneminde yazdığı senfonilerde İtalyan opera uvertür geleneğine dayanan  bölümlü biçimi uyguluyordu. Bu bölümler allegro-andante-minuetto kalıbını izliyordu. Gençlik dönemi senfonilerinin bazıları da dört bölümden oluşuyordu. Andante-allegro-minuetto-presto kalıbını içeren bu senfoniler eski kilise sonatı geleneğini andırıyordu. Bu uygulamadan kısa süre sonra Haydn senfoni biçimini 18. ve 19. yüzyıllarda kullanılacak dört bölümlü standart biçimine oturttu. Bu standart biçim allegro-andante-minuetto ve trio-allegro planından oluşuyordu. Haydn dört bölümlü senfonilerinin birinci bölümlerinin başlangıcına, kilise sonatı geleneğinin devamı olarak ağır bir kesit ekliyordu. Bu uygulama Haydn senfonilerinin üslubunu oluşturdu.

Haydn'ın senfoni biçimini dört bölüme çıkartması, özünde, ağır bölümle son bölüm arasına bir minuetto eklemesiyle gerçekleşmişti. Minuetto –ya da Fransızca kullanımıyla menuet– eski yüzyıllara dayanan bir saray dansıydı. algısal müziğin vokal müzikten bağımsızlaşarak geliştiği 16. yüzyılda çok kullanılan bir form olan menuet Barok dönemde gelişen süit biçimi içinde de kullanılıyordu. Haydn'ın bu dans biçimini senfoninin üçüncü bölümü olarak kullanmasıyla menuet, 18. yüzyıl boyunca senfoni biçiminin ayrılmaz bir parçası oldu.

Haydn 1768-74 arasında bestelediği senfonilerde artık senfoniye eğlence amacıyla yazılmış ya da opera uvertürü olarak tasarlanmış bir yapıt olarak değil, bağımsız, kapsamlı ve dikkat çekici bir biçim olarak düşünüyordu. Bu dönemde Almanya'da gelişen yeni bir edebiyat akımı Sturm und Drang bütün Avrupa'ya yayılıyor, sadece edebiyatçıları değil, ressamları ve bestecileri de etkisi altına alıyordu. 19. yüzyıl

Alman Romantizmi'nin hazırlayıcısı olarak kabul edilen bu akım dönemin bütün sanat alanlarında etkili oldu. Haydn'ın bu dönemde bestelediği senfoniler de bu akımın etkisini taşı-maktaydı.

Esterháza Sarayı ve Haydn

Avusturya-Macaristan'ın en büyük ve zengin saraylarından biri olan Esterháza Sarayında Haydn 30 yılı aşkın bir süre görev yaptı. Sarayın olanakları ve atmosferi bestecinin parlak bir kariyer sürdürmesi için çok elverişliydi. 1766'dan itibaren, Prens Miklós Esterházy yılın büyük bölümünü yazlık sarayda geçiriyordu. Bu saray görkemi ve zenginliğiyle Paris'teki Versay Sarayıyla rekabet edecek konumdaydı. Esterháza Sarayının iki ayrı tiyatrosu vardı. Bunlardan biri opera, diğeri kukla oyunları için kullanılıyordu. Ayrıca iki büyük konser salonu bulunuyordu. Haydn'ın görevleri arasında her türlü müzik etkinliğini düzenlemek, Prens'in istediği müzikleri bestelemek, müzisyenleri yetiştirmek ve çalgıların bakımını yapmak yer alıyordu. Haydn, Esterháza Sarayında 25 kişilik bir orkestra kurdu. Opera ve konserler haftalık etkinlikler halini aldı ve hemen hemen her gün Prens'in özel ikametinde bir oda müziği topluluğu hazır bulunuyordu. Kültürel etkinlikleri destekleyen Prens de büyük bir *viola da gamba* türü olan ve *baryton* adı verilen çalgıyı çalışıyordu.

Haydn kariyerinin büyük bölümünü Esterháza Sarayında geçirmesine karşın, Saraya misafir olan yabancı besteci ve müzisyenler yoluyla, döneminin gelişmelerini yakından izleme fırsatını buluyordu. 1770-80'li yıllar arasında Haydn'ın ünü Avrupa'ya yayılmıştı, fakat Prens Miklós'un 1790'daki ölümüne kadar Esterháza Sarayında kaldı.

Haydn'ın hayatındaki ve yaratıcı kişiliğindeki dönüm noktası 1761'de Esterháza Sarayında Prens Pál Antál'ın himayesinde aldığı Kapellmeister asistanı görevi oldu. Henüz 29 yaşındayken aldığı bu görevi hayatının sonuna kadar sürdüren Haydn hemen hemen bütün yaratıcılık gelişimini Esterháza Sarayının olanakları içinde gerçekleştirme fırsatını buldu. Prens Pál

Antál çok kültürlü ve entelektüel biriydi ve sanatsal etkinliklerin ve yeniliklerin içten destekleyicisiydi. 1762'de prens öldükten sonra kardeşi Prens Miklós tahta geçti. Ölen kardeşinin izinden giderek sanata destek vermeye devam eden Prens Miklós Esterháza Sarayını kültürel etkinliklerle zengin bir merkez haline getirdi. 1766'da, Sarayın Kapellmeister'inin ölününün ardından, Haydn Kapellmeister oldu. Bu yıldan itibaren, sarayın bütün müzik etkinliklerinin sorumluluğu Haydn'a aitti ve yalnız konserlerin düzenlenmesi değil, konserlerde icra edilecek müziklerin bestelenmesi de onun sorumluluğundaydı. Saray kilisesinde, çeşitli törenlerde icra edilecek dini müzikler de Kapellmeister tarafından yazılmaktaydı. Aynı yıl, Prens Miklós Viyana'nın 30 kilometre güneyinde, Neusiedler Gölü yakınında bir saray inşa ettirdi ve Haydn'ı buraya yerleştirdi. Sarayın olanakları çok zengindi, fakat Haydn ilk kez Viyana'nın hareketli dünyasından ayrı kalıyordu. Bununla birlikte, etrafındaki entelektüel gelişmelerden de uzaktı artık ve kendi hayal gücüyle başbaşa kalmıştı. Haydn'ın Viyanalı meslektaşlarıyla iletişime geçmesi ancak on yıl sonra gerçekleşecekti. Bu zaman zarfı içinde, Haydn kendine özgü melodik ritmik ve orkestrasyon yöntemleri geliştirme fırsatını buldu ki bestecinin bu yöntemleri daha sonra Mozart ve Beethoven'ın müzik anlayışını da etkileyecekti.

Haydn Esterháza Sarayında Kapellmeister görevini aldığı Saray dışında herhangi bir görev kabul etmesine izin verilmiyordu. Fakat 1779'da, Haydn, Prens Miklós ile imzaladığı yeni kontratla Esterháza Sarayı dışından beste siparişlerini de kabul etme hakkını aldı. Bu yeni durum Haydn'ın yayılmakta olan ününü hızlandırdı ve yapıtlarının daha geniş kitlelere ulaşmasına neden oldu.

Nitekim 1785'te, Paris'te Concerts de la Loge Olympique orkestrasında icra edilmek üzere 6 senfoni siparişi adlı. Krali-

çe Marie Antoinette'in de sıkça gittiği bu konserler Paris'in en önemli müzik etkinlikleri idi. Bu siparişin sonucunda Haydn klasik senfoni repertuvarının en önemli örneklerini oluşturan ve 82-87 numaraları arasında yer alan *Paris Senfonileri*'ni besteledi. Bu yapıtlarda tek bir temadan yola çıkarak bütün bir yapıtın malzemesini türetme düşüncesi üzerinde yoğunlaştı. Onun bu düşüncesi özellikle Beethoven ile devam edecek ve 19. yüzyıl boyunca bestecilerin odak noktası olacaktır. *Paris Senfonileri*'nin ardından bestelediği beş senfonide de aynı düşüncüyü geliştirdi. Birbiriyle kontrast oluşturan temalar art arda duyurulmuyordu artık bu yapıtlarda. Bunun yerine, başlangıçta duyurulan ana temalar bütün yapıt boyunca geliştiriliyor ve çeşitlendiriliyordu. Ağır bölümlerde kromatik armoniler ve tah-ta üflemeli çalgıların kullanımı Haydn'ın elinde ağırlık kazanmaya başlıyordu.

Haydn ve Beethoven

1792'nin başında, Haydn yakın dostu Mozart'ın 35 yaşındaki zamansız ölümünün acı haberini almıştı. Aynı yılın ilerleyen aylarında Londra'dan ayrılarak Viyana'ya dönerken yolda Bad Godesburg'da konakladı. Burada genç bir saray bestecisi Haydn'a bir kantat verdi. Kantatı inceleyen Haydn eseri çok beğendiğini ve eğer Viyana'ya gelirse kendisinin hocası olabileceğini bildirdi. Bu genç, besteci Beethoven'di ve Haydn'ın bu teklifini kabul ederek 1792'nin sonlarında Viyana'ya gitti, Haydn ile bir süre çalışma fırsatını buldu. Fakat Viyana'daki hayatı Londra'daki kültürel zenginlik kadar heyecan verici bulmayan Haydn'ın Londra'ya dönmesiyle çalışmaları kesintiye uğradı.

Döneminin diğer bestecileri gibi Haydn da bestelerini çoğunlukla özel siparişler ya da belirli amaçlar için besteliyordu. Ününün bütün Avrupa'ya yayıldığı 1790'da Prens Miklós Esterházy ölmüş ve Esterháza Sarayında müzik ve sanat hayatı ani bir değişime uğramıştı. Miklós'un ölümünün ardından hanedanın başı-

na geçen oğlu Antál sanat ve kültüre babası kadar önem vermiyordu. Genç Prens müziğe az ilgi duyduğu gibi Haydn'ın bestecilik alanındaki ustalığının da pek farkında değildi. Prens Antál, babasının döneminde kurulan büyük orkestradan yalnızca üflemeli çalgıları elde tutarak geri kalanını tasfiye etti. Haydn saraydaki Kapellmeister görevine devam ediyordu, fakat Prens Antál, bestecinin Esterháza Sarayı dışında, Viyana'da yaşamasını salık vermişti ve bu tarihten itibaren, saray Haydn'a çok fazla beste siparişi vermedi. Haydn bu durumu bir avantaj olarak görüp, yıllar sonra Esterháza dışında beste yapma fırsatını çok iyi bir şekilde değerlendirdi. İşte 93 ile 104 numaralar arasındaki senfonilerini oluşturan 12 *Londra Senfonisi*'ni bu dönemde besteledi. 1790'da, kemancı ve emprezaryo J. P. Salomon onu İngiltere'ye davet ederek kendisinden 12 senfoni yazmasını ve yönetmesini istedi. Haydn'ın ünü Londra'ya uzun zaman önce yayılmıştı ve müziği İngilizler tarafından çok beğeniliyordu. Bu nedenle *Londra Senfonileri* için bütün yaratıcılığını ortaya koydu. Yaklaşık 40 yıllık deneyimin ve ustalığın sonucunda, o güne kadar geliştirdiği tüm değerleri daha geniş bir yelpazede, daha parlak bir orkestrasyon düşüncesiyle ve daha yenilikçi armonik devinimlerle uyguladı. Bu senfonilerdeki melodik zenginliğin kaynağı halk şarkıları idi. *Londra Senfonileri*'nin tematik malzemelerini oluşturmak için gençlik yıllarından hatırladığı Slovak ve Hırvat halk ezgileri kullandı. Senfonilerinin özellikle birinci, ikinci ve dördüncü bölümleri halk ezgileri malzemelerini barındırıyordu. *Londra Senfonileri* orkestrasyon açısından da daha öncekilerden farklıydı. Trompetler ve timpani ağır bölümlerde de yer alıyordu artık ve trompetler, kornolara destek amacıyla değil, bağımsız partiler olarak tasarlanıyordu. Bas partisiyle olan sıkı bağlarını kopartan viyolonseller de bağımsızlığını kazanmaya başlayan çalgı grupları arasındaydı. *Londra Senfonileri* Haydn'ın son 12 senfonisini oluşturmakla birlikte, içerdiği bütün yenilikçi öğelerle,

klasik senfoni biçiminin doruğa ulaştığı noktayı temsil etmektedir ve Romantik senfoni biçimine atılan ilk adım olarak senfoni tarihinin en önemli örnekleri arasında yer almaktadır.

Haydn senfoni biçiminin yanı sıra yaylı dörtlü biçiminin oluşumuna ve gelişimine de katkıda bulundu. Onun yaylı dörtlüleri Mozart'ın yaylı dörtlülerinin gelişimine ve müzik tarihinin en önemli örneklerini oluşturan Beethoven'ın yaylı dörtlülerin gelişimine ışık tutan yapıtlardı. Haydn'ın dörtlülerinde senfoninin dört bölümlü yapısı yer alıyordu, fakat çoğunlukla senfonilerdeki ikinci ve üçüncü bölümler dörtlülerde yer değiştirmiş olarak kullanılıyordu. Yani allegro-menuet-ağır bölüm-hızlı final kurgusu kullanılıyordu. Bu yaylı dörtlülerin özgünlüğü her dört çalgının da bireysel rollerinin olmasıydı: birinci keman, ikinci kemanla değişimli olarak genellikle virtüözite gerektiren partileri üstleniyordu. Viyolonsel sürekli bas geleneğinden tamamen uzaklaşarak ezgisel malzemeleri barındıran bağımsız bir parti olmuştu. Ayrıca, son bölümlerde yer alan füğ kesitleri de Barok dönemde doruk noktasına çıkmış bu ağırbaşlı müzik formunu oda müziği içerisine adapte etme düşüncesini barındırıyordu. Füğün Beethoven'ın senfonilerinde çok daha yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir. Haydn'ın 1785-90 arasında yazdığı yaylı dörtlülerde senfonilerindeki gibi tek temadan yola çıkan bölüm geliştirme düşüncesi görülmektedir.

Haydn Op. 71 ile 74 arasındaki son dönem yaylı dörtlülerinde, birinci ve ikinci tema malzemelerini birbirleriyle ilişkili olarak oluşturdu. İkinci tema genellikle birinci temanın temeli üzerine oturtularak oluşturuluyor ve son final bölümünde bu temalar arasındaki zıtlıklar sergileniyordu. Ayrıca, Romantik dönem armonisinin kıvılcımlarını içinde barındıran armonik zenginlik Haydn'ın son dönem dörtlülerinde görülen önemli özelliklerden biriydi.

Haydn Esterhàza'da Kapellmeister görevine atandıktan

sonra dini müzik besteme görevini de  stlenmiŐ  oldu. Bu vesileyle bestelediğ  missaların  oğ  1796-1802 arasına aitti. Bu missaların  oğ  büyük ölçekli  oŐ kulu müzikler içeriyordu. Büyükçe bir orkestra, karma koro ve dört solist için tasarlanan bu missalar o dönemin geleneğ i olarak icra edildikleri Barok üslupta inŐ  edilmiŐ  kiliselerin mimarisinin karakterini de yansıtırmaktaydı. İçerisinde timpani ve trompetleri de barındıran missaların müzikleri opera ve senfonilerle aynı karakterde tasarlanıyordu.

Haydn Londra'dayken Handel'in oratoryolarını tanıma fırsatı buldu. 1791'de, Westminster'de dinlediğ  Handel'in *Mesih Oratoryosu*'ndan öylesine etkilenmiŐ ti ki, 1798'de tamamladığ ı *YaradılıŐ * ve 1801'de tamamladığ ı *Mevsimler* oratoryolarının özellikle koro partilerinde Handel'in üslubunu benimsediğ i görülür.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)

Salzburg, Mozart'ın doğ duğ u 1756'da, sağ lam müzik geleneğ i olan bir Bavyera kentiydi. Dönemin önemli kültür merkezlerinden biri olan bu küçük kent baŐ piskoposluk yönetimindeydi. Mozart'ın babası Leopold Mozart baŐ piskoposun kilisesinde görevliydi. Wolfgang Amadeus'un hayatında da çok önemli yeri olan baba Mozart döneminin tanınmıŐ  kemancı ve bestecileri arasındaydı. OĞ lunun  ocukluk yıllarından itibaren ortaya çıkan yeteneğ ini fark eden Leopold Mozart bütün hayatını oğ lunun eğ itimine adadı. Mozart'ın çocukluk yılları babasıyla  ıktığ ı ve yeteneklerini sergilediğ i gezilerle geçti. 1762-71 arasında yaptıkları bu geziler sırasında Mozart ailesi Fransa, İngiltere, Hollanda, İtalya'yı dolaŐ tı. Küçük Mozart'ın ve kız kardeŐ i Marianne'nin yetenekleri sayesinde alacakları prestijli görevler Leopold Mozart'ın önemle üzerinde durduğ u bir konuydu. Çünkü o dönemde bir sarayda görev alamayan müzisyen fakirliğ e ve a lığ a mahkûm sayılırdı.

Salzburg Yılları

Mozart 1774-81 arasındaki dönemi Salzburg'da geçirdi. Bu dönem boyunca Salzburg'un küçük şehir hayatından ve olanakların zayıflığından şikâyet ediyordu. Buranın kısıtlı ortamından uzaklaşmak ve yapıtlarını başka şehirlerde duyurmak için sık sık seyahatlere çıkıyordu. Bu seyahatlerden biri, 1777'nin eylül ayında annesiyle birlikte çıktığı Münih, Augsburg, Mannheim ve Paris turuydu. Mozart'ın bu seyahatlerdeki amacı Almanya ya da Fransa'da iyi bir görev almaktı, fakat umutları boşa çıkmış gibi görünüyordu. 1778'de, Paris'teyken annesinin ölmesi onu daha da büyük üzüntüye boğdu, düşündüğünden önce Salzburg'a dönmesine neden oldu. Bütün bu olumsuzluklara karşın, Mozart'ın ünü yayılmaya başladı ve 1780'de Münih'te icra edilmek üzere bir opera yazma teklifi aldı. Bu opera *Idomeneo* idi. Bavyera Elektörü (seçici prens) Karl Theodor tarafından sipariş edilen bu opera –bale, koro ve gösteri öğeleriyle– İtalyan müzik ve şan üsluplarını ve Fransız lirik trajedi geleneğini bir araya getiriyordu. Mozart'ın yapıtı, Antoine Danchet'nin aynı adlı yapıtını temel alıyordu. Mozart'ın *Idomeneo* operası 1781'in ocak ayında ilk icrasında çok başarılı oldu. İlginçtir ki bunun ardından yapıt Mozart hayatı boyunca yalnızca bir kez daha icra edildi, o da 1786'da Viyana'da gerçekleşti.

Bu dönemin önemli yapıtları arasında, Mozart'ın 13 piyano sonatı ve piyano için çeşitlemeleri yer almaktadır. Mozart, çeşitlemeleri çoğunlukla öğrenciler için amaçlarken, piyano sonatlarını konserleri için besteliyordu. Bu dönemden önceki sonatları çoğunlukla doğaçlama olarak icra ettiğinden, erken dönem sonatlarının çok azı yazılı olarak günümüze ulaşmıştır.

Mozart, dostlarının ve patronlarının evlerinde verdikleri davet ve konserler için bestelediği serenatların ve *divertimento*'ların çoğunu 1770-80 arasında gerçekleştirdi. As-

len yaylı algılar beşlisi için yazılmış olan, fakat günümüzde yaylı orkestrayla icra edilen *Küçük Bir Gece Müziği* bu serenatlar arasında en çok bilinendir. Mozart'ın Salzburg döneminin en etkili yapıtları arasında 1775'te bestelediği K.216 Sol Majör, K.218 Re Majör, K.219 La Majör Keman Konçertoları ve 1777'de bestelediği K.271 Mi Bemol Majör Piyano Konçertosu yer alır. Bu piyano konçertosu Mozart'ın Viyana yıllarında geliştireceği yeni üslubun ilk habercilerinden biridir.

Viyana Yılları

1781 yılı Mozart'ın hayatında dönüm noktasıdır. *Idomeneo*'nun Münih'teki başarısı ve gün geçtikçe artan n Mozart'ın artık Salzburg'dan ayrılmasını ve Avrupa'ya açılmasını gerektiriyordu. Mozart'ın Salzburg'u terk etmesi başiskoposun yanındaki görevini terk etmesi anlamına geliyordu ki babası Leopold'un hiç istemediği bir şeydi bu. Babasının bütün itirazlarına karşı koyarak Salzburg'u terk edip Viyana'ya yerleşen Mozart attığı bu adımdan memnun ve Viyana'dan umutluydu. Gerçekten de Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun başkentindeki ilk yılları çok verimli geçti. 1782'de *Saraydan Kız Kaçırma* adlı operasını besteledi ve bu yapıtı o yıl içinde defalarca sahnelendi, istediği bütün seçkin öğrenciler ondan ders alıyordu ve Viyanalı dinleyiciler onu hem piyanist, hem de besteci olarak takdir ediyordu. Fakat birkaç yıl içinde her şey tersine dönmeye başladı. Dinleyici ilgisini başka yerlere çevirmişti. Öğrencileri azalıyor, beste siparişleri azalıyor, buna karşın aile giderleri artıyor ve sağlığı kötüye gidiyordu. Hepsinden kötüsü Mozart'ın umutla beklediği, kendisine daimi gelir sağlayacak sürekli bir görev alamamış olmasıydı.

Mozart, ismini tarihe geçirecek yapıtlarının çoğunu Viyana döneminde besteledi. Hayatının son on yılını kapsayan bu dönemde Haydn ile sürdürdüğü çalışmalardan büyük ölçüde

etkilendi. Aynı yıllarda, müziğini tanıma fırsatını bulduğu Johann Sebastian Bach da Mozart'ın bu dönem müziklerinin oluşumunu önemli derecede etkileyen öğeler arasındaydı. Mozart, Bach'ın müziğini Baron Gottfried van Swieten sayesinde tanıdı. 1771-78 arasında Avusturya-Macaristan'da Berlin büyükelçisi olarak bulunan van Swieten Kuzey Alman bestecilerinin müziğine meraklı bir müzik amatörüydü. Elçilik görevinin yanı sıra İmparatorluk Sarayının kütüphane sorumlusu görevini de üstlenen van Swieten ile yakın dost olan Mozart her hafta gittiği kütüphanede Bach'ın *Füg Sanatı*, *İyi Düzenlenmiş Klavye* ve başka eserlerini yakından inceleme olanağını buldu. Bach'ın müziğinin derin etkisi Mozart'ın geç dönem yapıtlarında ön plana çıkan kontrapuntal dokularda görülmektedir.

Mozart'ın Viyana döneminde bestelediği en etkili solo piyano yapıtları arasında K.475 *Fantasia* ve K.457 Do minör *Piyano Sonatı* bulunmaktadır. Mozart'ın bu piyano sonatı Beethoven'in ünlü *Pathétique Sonatı*'na model oluşturacaktır.

Haydn gibi Mozart da senfoniye ciddi bir biçim olarak ele alıyordu. Toplam 41 senfoni besteleyen Mozart'ın, hayatının son on yılı içinde yalnız 6 senfoni bestelemiş olması bu biçimi ciddiye alışının göstergelerinden biridir. 1782'de, dostu Siegmund Haffner'in asalet unvanı alması nedeniyle bestelediği *Haffner Senfonisi* ve 1783'te Linz kentinde geçirdiği 5 gün içinde, konakladığı evin sahibinin ricası üzerine 4 günde bestelediği *Linz Senfonisi* Mozart'ın geç dönem üslubunun ve olağanüstü dehasının göstergeleridir. Bu yapıtlardaki armonik ve kontrapuntal yenilikler kromatik devinim ve genişleyen ölçekler senfoni biçiminin Mozart'ın elinde ulaştığı noktayı belirlemektedir. Haydn'ın *Londra Senfonileri*'ne eşdeğer olan bu yapıtların bazıları Haydn'ın yapıtlarına örnek oluşturmuştur.

Bir opera bestecisi olarak Mozart, diğer müzik biçimlerinde olduğu gibi, müzik tarihinin en önemli ismidir. Münih'te

icra edilmek üzere bestelediği *Idomeneo* ve Viyana’da geçirdiği güzel yıllar içinde bestelediği *Saraydan Kız Kaçırma* operalarının ardından üç opera daha besteledi. Bunlardan ilki 1786’ya ait *Figaro’nun Düğünü*, ikincisi 1787’de *Don Giovanni* ve üçüncüsü 1790’da *Bütün Kadınlar Böyle Yapar* idi. Bu üç operanın aynı bağlam içinde anılmasının nedenlerinden biri üçünün de librettosunun Lorenzo da Ponte tarafından yazılmış olmasıdır. Da Ponte hareketli hayatının Viyana’da geçen kısa dönemi içinde Mozart ile tanışmış, bu üç operanın hayata geçmesi için besteciyle işbirliği yapmıştı. Bu üç operanın Mozart’ın operaları arasında ayrı bir yere sahip olmasında da Ponte’nin edebî kişiliğindeki ustalığın etkisi büyüktür. *Figaro’nun Düğünü*, özünde, İtalyan komik opera geleneğini takip eden bir çizgiye sahipti. Fakat da Ponte’nin kaleminde karakterler derinlik kazanmış, toplumsal katmanlar arasındaki gerginlik artmış ve konuya ahlaki değerler eklenmişti. Mozart’ın müziğinin de eklenmesiyle bu komik opera çok daha ciddi bir karaktere dönüştü. Mozart’ın müziğindeki tematik örgülerin ve tematik ilişkilerin karakterlerin kişilikleriyle bağlantıları bestecinin orkestrasyon kullanımındaki duyarlılıkla birleşmektedir. Mozart’ın yalnız *Figaro* operasında değil, bütün operalarında karakterlerin psikolojik durumları armonik ve tematik devinim ve orkestra kullanımıyla güçlendiriliyordu.

Figaro’nun Düğünü Viyana’da seslendirildiği zaman çok büyük etki yaratmamıştı, fakat eserin Prag’da büyük takdir toplayan sahnelenişinin ardından, Mozart *Don Giovanni*’yi besteleme siparişi aldı. Da Ponte ile işbirliğinin ikinci ürünü olan *Don Giovanni* Mozart’ın operaları arasında özel bir yere sahiptir. Özünde bir Ortaçağ anlatısına dayanan ve güldürü tarzına sahip olan *Don Giovanni* hikâyesi 17. yüzyılın başından itibaren çok sayıda edebî esere konu oldu. Hikâyenin başkışisi *Don Giovanni* dünyanın her yerinde sevgilisi olduğunu

iddia eden son derece çapkın bir karakterdir. Girdiği çetrefilli durumlardan kurtulmaya çalışırken ortaya çıkan komik durumların üzerine kurulu bir hikâye olarak süregelmişti Don Giovanni. Fakat Mozart, operasında, Don Giovanni karakterini çok daha ciddi bir biçimde ele almayı tercih etmişti. Don Giovanni karakteri, Mozart'ın elinde, sevgililerini idare ederken girdiği gülünç durumlar sonucu alay konusu olan bir karakter yerine, kurallara, düzene ve genel ahlak anlayışına karşı koyan, son derece benmerkezci, yalnız kendi düşüncelerine inanan ve bu uğurda hiç taviz vermeden sonuna kadar mücadele eden bir romantik kahramana dönüşmüştü.

Da Ponte ile işbirliği içinde yazdığı üçüncü opera *Bütün Kadınlar Böyle Yapar* İtalyan *opera buffa* geleneğini takip eden bir yapıttı. Yine insani zayıflıkları ve ahlaki değerleri sorgulayan bu yapıt Mozart'ın ünlü libretist ile yaptığı son işbirliği oldu. Çünkü hareketli hayatı Lorenzo da Ponte'nin Viyana'dan İngiltere'ye, oradan da Amerika Kıtası'na göç etmesine neden oldu.

Saraydan Kız Kaçırma operası gibi, *Sihirli Flüt*'ün librettosu da Almancaydı. Her iki opera da Alman *Singspiel* (şarkılı oyun) geleneğini takip ediyordu ve recitatif yerine konuşma kesitleri içeriyordu. Fakat burada da Mozart Alman *Singspiel* geleneğini daha geniş bir biçime dönüştürmüştü. Buna bağlı olarak *Sihirli Flüt* Alman operasının ilk önemli örneği olarak değerlendirilmektedir.

Babasının Salzburg başpiskoposunun yanında uzun yıllar görev yapmış olması, Mozart'ın da gençlik yıllarında aynı çizgiyi izleyerek önce Kapellmeister, ardından orgcu görevlerine atanmış olması, onun genç yaştan itibaren kilise müziğiyle yakın ilişkide bulunmasına neden oldu. Eskiden beri bir Kapellmeister'in baş görevleri arasında kilise müzikleri bestelemek yer alırdı. Mozart'ın Salzburg yıllarında bestelediği missa, motet ve di-

ğer dini yapıtları kendi repertuvarının önemli kesitini oluşturmamakla birlikte, çoğu missası Haydn'm yaptığı gibi senfoni ve opera öğelerini barındırmaktaydı. Mozart'ın en önemli –ve diğerlerinden tümüyle ayrılan– dini yapıtı K.626 *Requiem*'dir. 1791 Temmuzunda Kont Walsegg tarafından sipariş edilen eser Mozart'ın başka yapıtlar üzerine yoğunlaşması nedeniyle ağır ilerliyordu. Aynı dönemde *Sihirli Flüt* üzerinde çalışan Mozart o yılın sonbaharına kadar *Requiem* ile ilgilenemedi. Gitgide kötüleşen sağlığı nedeniyle çalışmaları daha da ağırlaştı. 1791 Aralıkındaki ölümüyle *Requiem* yarım kaldı. Mozart'ın 35 yaşındaki zamansız ölümü ve ölümünden önce başladığı, fakat tamamlayamadığı yapıtın ölümler ayini (*requiem*) olması, tarih içinde durumun olduğundan daha dramatik bir konuma taşınmasına neden olmuştur. Mozart'ın olgunluk döneminin son noktasının yansıması olan ve öğrencisi Franz Xavier Süssmayr (1766-1803) tarafından tamamlanan *Requiem* bestecinin yaratıcılığının doruk noktasının özelliklerini yansıtmaktadır.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

1789 yılının 14 Temmuz günü, Parislilerin Bastille hapishanesini basıp içindeki mahkûmları serbest bırakarak başlattıkları büyük hareket, bütün Avrupa'yı etkileyecek olan Fransız Devriminin başlangıcı oldu. Devrim süreci uzun ve kanlıydı. Üç yıl sonra, 1792'de, Fransa kral ve kraliçesini hapse göndermiş ve cumhuriyet ilan etmiş bir ülkeydi artık. 1793'ün ocak ayında, Kral XVI. Louis ve Kraliçe Marie Antoinette idam edildi ve Napolyon Bonapart siyasi yükselişine başladı.

1792 yılı tarihsel olarak önemli olaylara şahit oldu. George Washington Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanı oldu; Goethe, Weimar'da, Dükalık Tiyatrosunu yönetiyor, optik bilimi hakkında araştırmalar yayımlıyordu; Haydn ününün doruklarındaydı ve Mozart bir önceki yılın aralık ayında ölmüştü.

1792'nin kasım ayında, Mozart'ın ölümünden yaklaşık bir yıl sonra, henüz 22 yaşında olan Ludwig van Beethoven doğduğu şehir Bonn'dan Viyana'ya doğru yolculuğa çıktı. Bu yolculuğun nedeni Haydn ile tanışmak, birlikte çalışmaktı. 1790'ın aralık ayında, Haydn Londra'ya giderken Bonn'da bir süre konaklamış, orada genç Beethoven'ın bestelerinden birkaçını dinledikten sonra Köln Seçici Prensi'ne giderek bu genç adamı daha ileri eğitim için Viyana'ya göndermesini rica etmişti. Beethoven'ın Haydn'la çalışmalarından ne derece istifade ettiği bilinmiyor, fakat beraber çalışmalarının, Haydn'm 1794'te Londra'ya gidişine kadar devam ettiği kesindir.

Beethoven ilk müzik eğitimine babasının zoruyla Bonn kilisesinde başladı. Babası onu ikinci bir Mozart olması umuduyla zorluyordu. Bonn'da, ayrıca Saray orgcusu olan Christian Gottlob Neefe'nin öğrencisi oldu. 1787'de Viyana'ya yaptığı kısa gezi sırasında Mozart'a da çaldı ve Mozart onun parlak bir geleceği olabilecek biri olarak değerlendirdi. Beethoven, bir yıl süreyle, dönemin önemli eğitimcilerinden ve 1790'da basılan bir bestecilik kitabının yazarı Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) ile kontrpuan çalıştı. Bunların yanı sıra, ünlü İtalyan besteci Antonio Salieri'den vokal bestecilik üzerine dersler aldı. Salieri, 1766'ya kadar Viyana'da yaşamış olan Gluck'un öğrencisiydi.

Beethoven, tarihin çok verimli bir döneminde, insanlığı etkileyen duyguların geliştiği bir dönemde yaşadı. Haydn ve Mozart'tan, geliştirilmiş ve gelişmeye açık stilleri ve biçimleri devraldı. Beethoven 18. yüzyılı kapsayan ve Fransız Devrimine kadar uzanan büyük değişim döneminin insanıydı. Tarihsel olarak, yapıtları Klasik dönemin bitişine rastlar. Kendi dehası sayesinde miras aldığı stili dönüştürerek Romantik dönemin karakterinin ana kaynağı haline geldi. Fakat kendisi ne klasik, ne de romantikti. Beethoven iki yüzyıl arasında bir geçiş bestecisi olarak tarihe geçti.

Beethoven'in eserleri 9 senfoni, 11 uvertür, oyunlar için müzikler, bir keman konçertosu, 5 piyano konçertosu, 16 yaylı çalgılar kuarteti, 9 piyanolu trio ve başka oda müziği yapıtları, 10 keman sonatı, 5 viyolonsel sonatı, 30 büyük piyano sonatı ve piyano için çok sayıda varyasyon dizileri, bir oratoryo, bir opera (*Fidelio*) ve 2 misa –bunlardan biri *Missa Solemnis*'tir– bunların dışında, şarkılar ve değişik türde küçük yapıtlar içerir. Bu sayılar Mozart ve Haydn'inkilerle karşılaştırıldığında daha az gözükmesine karşın, Beethoven'in yapıtlarının daha uzun ve kapsamlı olmasıyla açıklanabilir. Fakat daha önemli bir nedeni Beethoven'ın çok zorlukla beste yapmasıdır. Beethoven, bestelediği hakkında sayısız planlar ve temalarla dolu defterler tutardı. Bunlar sayesinde onun müzikal düşüncesinin ne şekilde geliştiği hakkında yazılı bilgiler günümüze kadar ulaşabildi.

Beethoven'in Üç Dönemi

Beethoven'in birinci dönemi 1790'ların ikinci yarısından 1802'ye kadar uzanır. İkinci dönem 1803-15 arasında yer alır ve son dönemi 1816-27 arası olarak kabul edilir. Elbette bu ayrımlar kesin tarihler değildir. Dönemlerin bitişi ve başlangıcı iç içe geçebilmektedir.

Beethoven, gençlik yıllarını kapsayan birinci yaratı döneminde, kendisinden önceki ustaları Haydn ve Mozart'ın stillerini özümsemekteydi. Fakat bu sırada, yavaş yavaş kendi yaratıcılığını ve karakterini de geliştirmeye başlaması, daha sonraki dönemlerde Beethoven kişiliği olarak karşımıza çıkan özgün stilini yaratmasına olanak sağladı. Birinci dönemi oluşturan önemli yapıtları arasında 1. ve 2. senfonileri, toplam 32 adet yaylı dörtlünün ilk altısı, ilk üç piyano konçertosu ve ilk yirmi piyano sonatı ki ünlü *Ay Işığı* ve *Pathétique* sonatlar da bunların arasındadır.

1792'de Viyana'ya gittikten sonra Beethoven Viyana'daki aristokrat çevreyle bağlantı kurdu. Avusturya, Bohemya ve Ma-

car aristokrasisi bu genç ve umut vaat eden besteciye özel ilgi gösteriyor, destekliyordu. Prens Karl Lichnowsky'nin bu yıllarda Beethoven üzerinde büyük etkisi olmuştu. Beethoven Lichnowsky'nin yanında kalıyordu ve onunla birlikte seyahatlere çıkıyordu. 1796'da konserler vermek için birlikte Prag'a gittiler. Ayrıca, Lichnowsky, sarayında, Beethoven'ın sık sık çaldığı konserler düzenliyordu. Lichnowsky'nin yanı sıra Prens Kinski ve Arşidük Rudolf da Beethoven'e destek olan aristokratlar arasındaydı. Beethoven, bu dönemde ve daha sonraki dönemlerde bestelediği yapıtların çoğunu bu soylulara ithaf etmişti. Bu dönemde, Beethoven yapıtlarını yayınevlerine satarak, konserler vererek ve özel dersler sayesinde, Viyana'da bağımsız bir besteci ve müzisyen olarak varlık göstermeyi başarmıştı ve bu durum "bağımsız sanatçı" kavramının gelişiminde çok önemli bir noktadır.

Beethoven gençlik yıllarında bestelediği ilk 20 piyano sonatından ilk üçünü Haydn'a ithaf etmişti. Bu sonatlarında benimsediği stil Haydn'inkiyle çok benzerdir. Aynı şekilde, ilk iki senfonisinde de Haydn ve Mozart'ın mirasını model aldığı görülür. Beethoven hayatı boyunca 32 yaylı dörtlü besteledi. Bunların ilk altı tanesi Opus 18 eser numarasıyla ilk dönemine aittir. Bu ilk altı yaylı dörtlüsünde, Beethoven birçok yönden Haydn'ın dörtlülerini model alırken bir yandan da kendi karakterini geliştirmeye başladı. Beethoven'ın ilk dönemi içerisinde ilk iki senfoni yer alır. Haydn ve Mozart'ın senfoni anlayışını takip etmelerinin yanı sıra, bu yapıtlarda da Beethoven'ın besteci kişiliğinin ortaya çıkmaya başladığı görülür. Beethoven bu senfonilerinde tahta üflemeli çalgıları daha ön planda kullanmayı tercih ediyordu. Diğer yandan, senfoninin Menuet olan üçüncü bölümü Beethoven'ın ellerinde *scherzo*'ya dönüştü. Beethoven'ın özgün stili birinci dönem yapıtlarında gelişim gösterdi ve asıl olarak ikinci döneminde gerçek anlamda gün ışığına çıktı.

İkinci dönem, Beethoven'ın sağırlaşmaya başlamasıyla gir-

diği bunalımlı yıllarla başlar. Bu dönem, bestecinin kahramanlık ve mücadele düşüncesini yoğun biçimde yapıtlarına yansıttığı çok verimli yılları kapsar. Yaklaşık olarak 1803'ten 1815'e kadar uzanan 12 yıl içinde bestelediği önemli yapıtlar arasında, altı senfoni –3. Senfoni'den 8. Senfoni'ye kadar– 4. ve 5. piyano konçertoları, üçlü konçerto, keman konçertosu, 7-11 numaraları arasındaki beş yaylı dörtlü, içlerinde *Waldstein* ve *Appassionata* başlıklı sonatlarının da bulunduğu yedi piyano sonatı ve tek operası olan *Fidelio* bulunmaktadır.

Beethoven'ın ikinci dönemine damgasını vuran bunalımlı yılları gitgide artan sağırlığının farkına varmasıyla başlamıştı. 1802 sonbaharında, Viyana yakınlarında bir kasaba olan Heiligenstadt'ta bulunduğu sırada, kardeşlerine bir mektup yazdı. Bu mektubunda, sağırlığının kendisine ne kadar acı verdiğini ve kendini ölüme ne denli yakın hissettiğini açıklıyordu. Bu mektup, bir tür vasiyet gibi yazılmış olmasından dolayı, tarihe “Heiligenstadt vasiyeti” olarak geçmiştir. Bir besteci için sağır olması kadar korkunç ne olabilirdi? İşte Beethoven bu acılarla boğuştuğu yıllarda, yeni bir yaratıcılık sürecine girmişti. Onu ayakta tutan kuvvet beste yapma tutkusuydu. İkinci yaratı döneminin en belirgin yapıtı 1802'de bestelediği 3. Senfonidir. “Kahramanlık” anlamına galan *Eroica* başlığı ile anılan 3. Senfoni, Beethoven'ın özgü bestecilik kişiliğini barındıran ilk büyük ölçekli yapıtıdır, aynı zamanda kahramanlık konusunu somut olarak işleyen ilk yapıtlarından biridir. Haydn ve Mozart'ın senfoni modelinden sıyrılıp 19. yüzyıl romantizminin öngördüğü senfoni anlayışının ilk örneklerini içinde barındırmaktadır. 3. Senfoni, Napolyon Bonapart'a ithaf edilmiş olmasıyla da özellikli bir yapıttır. 1800'lerin başında, Fransız Devriminin eşitlik, kardeşlik ve özgürlük düşüncelerinin kararlı bir savunucusu ve bir kahraman olarak görülen Napolyon Devrim ideallerini benimsemiş olan Beethoven için de büyük

bir kahramandı ve 3. Senfonisini bu büyük insana ithaf etmek ona olan inancın en önemli kanıtı olacaktı. Beethoven, *Eroica* senfonisini Napolyon'la ilişkilendirmek amacıyla, gençlik döneminde bestelemiş olduğu *Prometheus* bale müziğinin *Prometheus* temasını yapıtının son bölümünde kullandı. Napolyon, Yunan mitolojisinde, yasak olan ateşi çalıp insanlara götüren Prometheus gibi bir kahramandı Beethoven'ın gözünde. Ne var ki, Napolyon, çok geçmeden kendisini imparator ilan edince kendisine inanmış herkesi büyük bir hayal kırıklığına uğratmıştı. Beethoven, Napolyon'un bu siyasi dönüşümü karşısında, yapıtın partiyonunun baş sayfasında, Napolyon adına yazdığı ithafı karalayarak, yerine "bir kahramanın anısına" ibaresini yazmıştır. Yapıtın en önemli özelliklerinden biri, bölümler arasındaki tematik bütünlük düşüncesidir. Bir tema farklı yerlerde, farklı bölümlerde değiştirilerek yeniden kullanılmaktadır. Bu düşüncüyü daha sonraki yapıtlarında daha incelikli biçimde geliştirecektir. Bu temalar, Beethoven'ın 3. Senfonide geliştirdiği ve 5., 6. ve 7. senfonilerde doruğa ulaştırdığı senfonik idealin bir parçasıdır. Bu yapıtlardaki güçlülük ve geniş soluk, onun senfonilerini 18. yüzyıl senfoni düşüncesinden, hatta kendi 1. ve 2. senfonilerinden ayrılmaktadır.

Beethoven, *Eroica*'nın hemen ardından 5. Senfoniye tasarlamaya başladı. Fakat araya giren başka yapıtlar nedeniyle 5. senfoni 1807-08 yıllarında tamamlandı. 5. Senfonideki tematik birlik düşüncesi diğer hiçbir yapıtta olmadığı kadar yoğun ve doruk noktasında işlenmiştir. Ünlü başlangıç motifi birinci bölümün hemen hemen bütün ölçülerinde bulunuyordu – diğer bölümlerde de değişik şekillerde kullanılıyordu.

Beethoven'ın ikinci döneminin karakterini belirleyen kahramanlık düşüncesi, bestecinin 1805'te bestelemeye başladığı tek operası *Fidelio*'da yoğun olarak görülür. Fransız Devrimi sırasında geçen konusunda, sevgilisini hapishaneden kur-

tarmak için erkek kılığına giren ve bütün zorluklarla mücadele eden Leonore baş kahramandır. Beethoven ilk icrasında çok büyük ilgi görmeyen *Fidelio* operası üzerinde uzun yıllar çalıştı ve tekrar tekrar üzerinden geçerek düzeltmeler, eklemeler yaptı ve yapıt ancak 1814'te son halini aldı. *Fidelio* ve başka yapıtların bestelenme süreçleri nedeniyle 5. Senfoninin tamamlanması gecikmişti.

5. Senfoninin ardından, 1808'de bestelediği 6. Senfoni gelir. "Pastoral" başlığıyla anılan bu senfoni Beethoven'ın yenilikler içeren yapıtları arasında sayılabilir. Senfoni, bütününde doğa tasviri üzerine kuruludur ki, bu durum Vivaldi'nin *Dört Mevsim* adlı yapıtından bu yana çok sık rastlanmayan bir yaklaşımdır. Bunun yanı sıra, senfoni geleneğinin aksine, birinci bölüm olabildiğince sakindir.

1808 yılı, Beethoven için bunalımlarının gün geçtikçe arttığı bir dönemdi. Sağırılığının ilerlemesi nedeniyle piyanistlik kariyerine son vermek zorunda kalmıştı. Sağırılığı, insanlarla iletişim kurmasını her geçen gün daha da zorlaştırıyordu ve bunun sonucunda besteci kendi iç dünyasına kapalı bir kişiliğe bürünmüştü. Buna karşın besteciliği aristokrat çevrelerin ve dinleyici kitlelerin dikkatini çekmeye devam ediyordu. 1811'de bestelediği 7. Senfoni bestecinin iç dünyasının etkilerini barındırıyordu. 8 Aralık 1813'te, savaşta ölen askerlerin anısına düzenlenen bir konserde ilk icrası gerçekleştirildiğinde o denli beğenilmişti ki, bugün de çok meşhur olan allegretto bölümü tekrar çalınmıştı.

Beethoven'ın son dönemi yaklaşık olarak 1816'da başlar. Bu dönemde bestelediği yapıtlar, orta dönemdekiler kadar çok olmasa da, özellikle özgün ifadeleri, derin duyguları ve onun olgunluk dönemini yansıtan ustaca kurgulanmış yapılarıyla dikkat çeker. Bu son döneminde Beethoven, yapıtlarına biçimsel yenilikler katmıştır. Bu dönemde bestelediği yapıtlar arasında

ünlü *Op. 106 Hammerklavier* piyano sonatı bulunur ki bu yapıtında, piyanonun teknik olanaklarını uçlara taşıırken sonat formunun da sınırlarını zorlamaktadır. *Op. 110* piyano sonatında da benzer bir estetik anlayış ve her iki yapıtta da büyük ölçekli füğlerin kullanımına rastlanır. Büyük ölçekli füğ kullanımı, aynı biçimde, son dönemi içinde büyük önemi olan son yaylı dürtlüsünde de karşımıza çıkmaktadır.

Beethoven'ın son dönemine damgasını vuran orkestra yapıtları arasında, 1819-23 arasında bestelediğı *Op. 123 Missa Solemnis* ve son senfonisi olan 9. Senfonidir. İlk icrası 1824'te St. Petersburg'da yapılan *Missa Solemnis*'in genel yapısı, bir ayinden çok, korolu bir senfoni etkisi yaratmaktadır. *Missa Solemnis*'te görülen korolu senfoni düşüncesi Beethoven'ın 1824'te tamamladığı 9. Senfonisiyle örtüşmektedir. Senfoni yapısına büyük bir yenilik getirerek 9. Senfoni'nin son bölümüne koro ekleyen Beethoven metin olarak Friedrich Schiller'in *Coşku Üzerine* adlı şiirini kullanmıştı. Beethoven Londra Kraliyet Filarmoni Birliğı tarafından 1817'de sipariş edilen yapıt üzerinde 1818'den itibaren çalışmaya başlamış ve ancak 1824'te bitirmişti. Buna karşın, Schiller'in *Coşku Üzerine* adlı şiiri için bir yapıt besteleme düşüncesi Beethoven'ın gençlik yıllarına kadar uzanır. Hayatının son döneminde, bütün karamsarlığına karşın Schiller'in bu umut dolu metnini kullanması da Beethoven'ın yaratıcılık yoluyla hayata bağlanmasının göstergesidir.

19. yüzyılın ilk çeyreğı içinde Viyana'daki müzik hayatı ve zevkleri değişime uğramaya başlamıştı. Dinleyici kitleleri çoğunlukla hafif İtalyan operalarına, hafif oda müziklerine ve burjuva zevkine hitap eden şarkı formlarına ilgi gösteriyorlardı. Buna karşın Viyanalılar Beethoven'ın besteciliğinin değerini biliyordu. 26 Mart 1827'de öldüğünde on binlerce Viyanalı onun cenaze törenine katılmıştı.

Altıncı Bölüm

ROMANTİZM

Müzik ve Romantizm

Romantizm bireysel duyguları, düş gücünü ön plana çıkaran ve rasyonalizme karşı doğanın üstünlüğünün önemini vurgulayan bir düşünce hareketiydi. Aydınlanma'ya tepki olarak ortaya çıktı. 18. yy'ın ikinci yarısında başlayan bu hareket bütün Avrupa üzerinde etkili oldu. Ancak Almanya'da, yeni gelişmekte olan ulusalcılıkla iç içe geçerek daha da vurucu olmuş ve bu ülkede etkilerini 20. yy'a kadar sürdürmüştür. Romantizmin çıkış noktası 1770'lerde ortaya çıkan Sturm und Drang (Fırtına ve Gerilim) akımıyla bağlantılıydı.

Başka kültürlere (egzotizm, oryantalizm) ve halk müziğine (folklorizm) eğilim 19. yüzyılın müziğinde önemli özelliklerdir. Oryantalizmin etkisiyle ilk önce Ortadoğu'ya, daha sonra Uzakdoğu'ya ilgi duyulmuştu. Kültürel tarihte bir olgu olarak başka kültürlere yönelim, besteleme tekniklerinin gelişiminde de önemli bir rol oynuyordu ve halk müziklerini kullanma düşüncesi ulusal bir üslup oluşturma fikriyle paralel bir gelişim sürdürüyordu.

Biedermeier Dönemi

1814-48 yılları arasını kapsayan Restorasyon dönemi üslubu *Biedermeier dönemi* olarak tanımlanır. Bu üslup sadeliğe yönelir ve burjuva kurumlarıyla paralel gelişim gösterir. Bağlı bulunduğu burjuva kurumlarının başında evlerde yapılan müzikler (*hausmusik*), koral grupları (*Liedertafeln*) ve oratoryo toplulukları (*Singakademien*) gelir. Romantizm entelektüel tarihin kavramını oluştururken, Biedermeier müzik üslubu ise kurumlar tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Müzik tarihinde Romantik dönem 1814-1914 arasındaki – Beethoven’ın son dönem yapıtlarından Rossini’nin operalarına, Schubert’in liedlerinden Schönberg’e kadar uzanan– dönemi temsil eder. Viyana Klasikleri ile Modernizm’e geçiş arasındaki bu süreç, özellikle siyasal tarihteki önemli ayrımlarla rastlantı gösterir. Besteciler genel olarak ifadenin sınırlarını zorlayan yapıtlarında armonik oluşumları, biçimsel sınırları ve hatta icracının fiziksel yapabilirliklerini uç noktalara taşırlar. İlginç olan, karşıt gibi görünen iki ilgi alanına aynı anda eğilim duyulmasıdır. Bir yandan orkestra kullanımı genişler ve büyük orkestra yapıtları anıtsal nitelikleriyle ortaya çıkar. Diğer yandan solo piyano ve solo ses için yazılan yapıtlar piyano sonatları, oda müziği yapıtları ve liedler minyatürü andıran daha küçük çaplı yapıtlarda aynı oranda ilgi toplar.

Egzotizm

Müzikte egzotizm kavramı, edebiyat alanında ve sahne düzeninde uzak ve yabancı ülkelere ait yönelimlerin müzikteki karşılıklarını ifade etmek için kullanılmaktadır. 19. yüzyılın başlıca yönelimi olarak görülebilecek egzotizm olgusunun tam anlamıyla tanınımının yapılması oldukça güçtür. Kökenleri de belli değildir, ancak önceki dönemlerde de etkilerini hissettirir. Lully’nin Molière’in *Kıbarlık Budalası*’nın (1670) Türk sahnesinde monoton bir şekilde tekrar edilen “Allah” kelimesi ile Felicien David’in *Le désert* (1844) senfonisinde söz konusu olan egzotik etkiler birbirinden farklıdır. Bu, dışarıdan gelen gerçek egzotizm daha önceleri opera-

da söz konusu olan hayali egzotizmden farklıdır. Romantik egzotizmde müzik sadece yerel bir renk olarak işlevini ortaya koymaz. Debussy ve Ravel'in müziklerinde de olduğu gibi halk müziklerinin yapısal özellikleri, melodik ayrıntıları besteciler tarafından doğrudan kullanılır; ancak farklı bir besteleme kavramına doğru aktarım gerçekleştirir.



1817 Paris Uluslararası Sergisinde Tunuslu Topluluk

Mozart'ın zamanında en güçlü ve gelişmiş halini alan piyano –geniş açılımlı ses alanı ve gürlükleriyle solo çalgı olarak– Romantik dönemde de öncelikli yere sahipti. Aynı zamanda piyano çalma teknikleri de gelişim içindeydi. Melodinin çiftlenmesi ve pedal yardımıyla *legato* etkilerin güçlendirilmesi, piyanoda orkestra tekniklerini andıran uygulamalardı. Bu uygulamalarla Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt ve Brahms gibi Romantik dönem

bestecileri piyano solo için çok sayıda yapıt bestelemişlerdi. Chopin de yine aynı dönemde hem icracı, hem de besteci olarak tamamıyla solo piyano yapıtlar üzerine odaklanmıştı.

Piyano müziklerinin yanı sıra lied geleneği Romantik dönemin bir başka önemli üretimi konumundaydı. Alman sanat şarkısı lied yoğun kişisel duyguların aktarımında oldukça etkili bir kanaldı. Ayrıca metin-müzik ilişkisinin opera türünün dışında farklı bir örneği durumuna geldi. Romantik dönem edebiyatının ayrıcalıklı yüzünü ortaya koyan lied beraberinde *hausmusik* (ev müziği) geleneğini de geliştirdi.

Gelişen Burjuvazinin Müzik Kültürü

Piyano ve Oda Müziği

Romantik dönem piyano müziklerinin çoğu dans formlarında yazılmaktaydı. Bu dans formları arasında valsler, mazurkalar ve polonezler sık sık kullanılıyordu. Mazurka ve polonez Polonya kökenliydi ve dönemin en popüler dansları arasında yer alıyorlardı. Aynı zamanda, balat, noktürn, *impromptu* başlıklarıyla kısa lirik parçalar da ortaya çıkmıştı. Her biri farklı bir ruh halini yansıtan bu karakter parçaları dönemin konçerto, çeşitleme (varyasyon) ve *fantasia*'larının aralarına da serpiştirilmişti.

Hausmusik (Ev Müziği)

Hausmusik (evlerde yapılan müzik) kavramı *Salonmusik* (salon müziği) geleneğinin bir parçasıydı. Beethoven'ın yaylı dörtlülerinden sonra, geniş çaplı, teknik zorluklar taşıyan oda müziklerinin amatör müzisyenlere göre olmadığı ortaya çıkmıştı. Özel olarak müzik yapmak isteyenler opera düzenlemeleri, yarı virtüözite parçalar ve potpurilerle yetinmek durumundaydılar. Şehirlerde yaşayan, bölgesel burjuvaların geliştirdiği böyle bir altkültür, Paris'teki büyük burjuva ailelerin *Salonmusik*'lerini bir anlamda taklit etmekteydi.



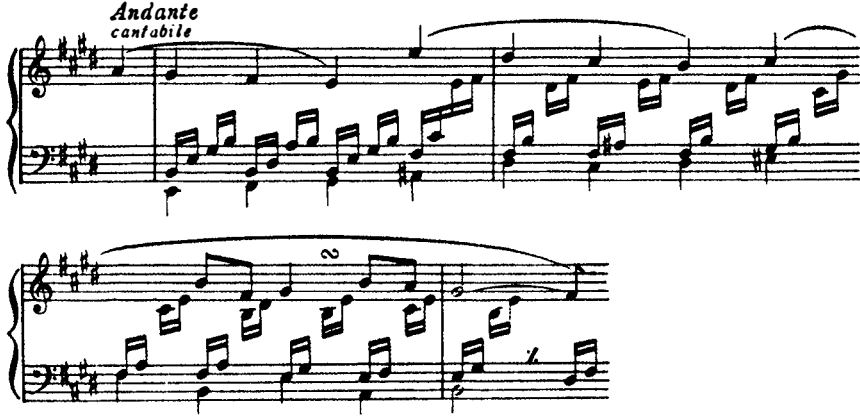
L. Richter, "Hausmusik" (1855)

Franz Schubert (1797-1828) marş, vals ve dans formundaki yapıtlarının yanı sıra çok sayıda kısa piyano parçası yazdı. Dönemin vokal yapıt repertuarı için Schubert'in liedlerinin önemiyle aynı paralelde duran bu kısa parçalar, piyano repertuarının önemli yapıtları arasında yer almaktaydı. Schubert 6 *Moments musicaux* ve 8 *impromptus* ile pek çok Romantik dönem bestecisini etkiledi. Piyano için daha geniş kapsamlı yazdığı yapıtlar arasında yer alan 11 sonatı ve 1822'de yazdığı Do Majör *Fantasia*'sı ile piyano repertuarını zenginleştirdi. Bu yapıtlarında kullandığı tematik malzemelerin kökenini yaratım sürecinde özel bir yeri olan liedlerde bulmak mümkündür. Do Majör *Fantasia*'yı *Der Wanderer* (gezgin) başlık-

lı liedinin teması üzerine oluşturdu. *Wanderer Fantasia* diğerk piyano yapıtlarına nazaran teknik meseleler üzerinde daha yoğun biçimde duruyordu. Onun piyano sonatlarında Haydn, Mozart ve hatta Beethoven'in etkileri kuvvetle hissedilir, kullandığı yapı bağlamında da klasik dönem üslubunun etkilerine rastlanır.

Felix Mendelssohn (1809-47) besteciliğinin yanı sıra önemli bir piyano virtüozuydu. Piyano müziklerinde akıcı bir teknik gerektiren kesitler sık sık kullanılmakla beraber son derece zarıf, duygulu yapıtlar yazdı. Klasik döneme özgü biçim kuruluşunu kullanarak oluşturduğı yapıtları arasında iki konçerto, üç sonat, prelüdlr ve füğler, çeşitlemeler ve *fantasia*'lar yer almaktaydı. Mendelssohn'un bilinen piyano yapıtları arasında *Sözsüz Şarkılar*'ın da ayrı bir yeri vardır. Prelüdlr ve füğler onun J.S. Bach'ın müziğine olan ilgisini açıkça ortaya koymaktadır. Aynı zamanda orkestra şefi olan Mendelssohn 1829'da Berlin'de Bach'ın *Matta Pasyonu*'nu yönetmiş ve onun müziğine ciddi bir sempati duymuştu. Bu icranın ardından Bach'm müziğinin yeniden canlanması için çeşitli çalışmalarda bulundu. İlk olarak Bach'ın yapıtlarının basımını gerçekleştirip 47 anıtsal ciltte topladı. Bu, 19. yüzyılın tarihselliğr verdiğı önemin sadece bir örneğini oluşturur. 1800'lü yıllar boyunca müzik tarihselciliğine yönelik çok çeşitli çalışmalar yapıldı.

Üniversitede hukuk eğitimini tamamladıktan sonra Robert Schumann'ın (1810-56) bütün arzusu bir konser piyanisti olmaktı. Ancak sağ elinde yaşadığı bir problemten ötürü piyanistik kariyerini yarıda bırakmak zorunda kaldı. Bu talihsiz olaydan sonra bütün enerjisini beste yapmaya ve müzik üzerine yazılar yazmaya adadı. Leipzig'de *Neue Zeitschrift Für Musik* (Yeni Müzik Dergisi, 1834-35) başlıklı bir dersi çıkarmaya başladı. Bu dergide yazdığı eleştiri ve deneme yazıları dönemin entelektüel çevresinde yankı buldu. Chopin'in yeteneğr ve



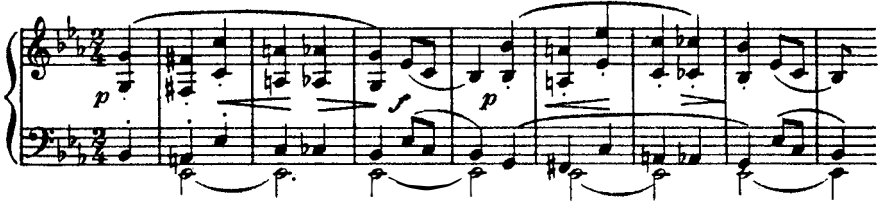
F. Mendelssohn - Sözsüz Şarkılar

Brahms'ın, hatta Schubert'in çalgısal müziği ilk olarak bu dergi aracılığıyla tanındı.

1840'lara kadar yazdığı bütün yapıtlar piyano içindi. 1845'te de bir piyano konçertosu besteledi. Schumann minyatür tipi kısa piyano parçalarının ustasıydı ve piyano yapıtlarının önemli bir bölümü bu kısa parçalardan oluşur. Bunların her biri çok renkli isimlere sahiptir: *Kelebekler*, *Karnaval*, *Fantezi Parçaları* ve *Çocukluk Yıllarından Kesitler*. Eserlerine koyduğu başlıklarla Schumann müzik dışı göndermelere yatkınlığını da ortaya koyuyordu. Böylece müziğini yönlendirirken müziğin dışında farklı bir imgelem yaratmayı amaçlıyordu, ancak yaratım sürecinde, müzik dışı etkilerin doğrudan önemi olmamıştı. Müziğini, başlığı düşünmeden önce oluşturduğu bilinmekteydi.

Karnaval Op.9 (1834-35)

Yapıt simgesel anlamları olan bir motif üzerine kurulmuştur. Bu motif şifre niteliğiyle bütün yapıtın temel taşıydı. Temada Asch bölgesinin harflerine denk gelen sesler (la-mi bemol-do-si - Alman notasyonunda a-es-c-h) kullanılmaktaydı. İlk temanın ardından ikinci tema da yine aynı sembolik anlatıma gönderme yaparak la bemol-do-si (Alman notasyonunda as-c-h) sesleri üzerine kuruluydu. Bu iki motif arasındaki ilişki bütünün biçimsel kuruluşunda temel olarak ele alınmıştı.



R. Schumann - *Karnaval*

Dans formunda yazılan piyano müzikleri arasında Fryderyk Chopin'in (1810-49) yapıtları farklı bir yer tutar. 1831'den itibaren Paris'te yaşamasına karşın doğduğu yer olan Polonya'ya hayatının sonuna kadar kendini bağlı hissetmişti. Mazurkalarında kullandığı ritim, armoni ve biçimlerde Polonya'nın halk müziklerinden etkilenmişti. Özellikle polonezleri Polonya yurt-severliğine duyduğu ilgiyi doğrudan yansıtmaktaydı.

Besteciliğinin yanı sıra piyanist olan Chopin yapıtlarında kendi virtüözite becerisini ortaya koyan, doğaçlamaya yönelik kesitleri yoğunlukla kullanıyordu. Noktrünler, impromptular ve prelüdlere Chopin'in başlıca yaratım alanlarıydı. Prelüdlere, hayranı olduğu Bach'ın müziğinin etkisiyle şekillendirmekteydi. Etütlerinde piyanonun teknik olanaklarını sorgulamakta ve her bir etütte ayrı bir teknik kullanımına yer verilmekteydi. Bu yolla yeni teknik uygulamalar geliştirmeyi amaçlıyordu. Ancak onun etütlerini sadece teknik alıştırma olarak görmek doğru değildir. Her biri ayrı bir şiirsel ifadeyi çağrıştıran virtüözite ve bir o kadar da sanatsal yapıtlardır.

Dönemin piyano müziği alanında öncü bestecilerden biri de Franz Liszt'ti (1811-86). Babası Macaristan'da Prens Miklos Esterházy'nin yanında çalışıyordu. Liszt bu ülkede dünyaya geldi. Çok küçük yaşlarda piyano eğitimine Viyana'da Carl Czerny'nin öğrencisi olarak başladı. Paris'te bulunduğu yıllarda 1848'e kadar aralıklı olarak konser piyanisti olarak hayatını kazandı. 1848'den sonra Weimar'a yerleşti ve sarayın müzik

yöneticiliği görevine getirildi. Dönemin yeni müziğine duyduğu ilginin bir göstergesi, Weimar'da orkestra şefi olarak çağdaşlarının müziklerini yönetmesiydi. Bunların arasında Wagner'in *Lohengrin*'i de yer alıyordu (1850).

Liszt piyanist, şef ve besteci olarak hayatının geri kalan kısmını Roma, Weimar ve Budapeşte'de geçirdi. 1861'den 1870'e kadar Roma'da Katolik Kilisesi için küçük görevler aldı. Macar kökenli oluşu ve Avrupa'nın pek çok merkezinde bulunması sebebiyle eklektik bir üsluba sahipti. Yapıtlarında Macar ezgilerini sık sık kullanıyor ve küçük yaşlarda tanıştığı Viyana eğitimiyle birlikte romantik estetikle birleştiriyordu. Bu karma stil çerçevesinde büyük oranda teknik güçlüklerle dolu yapıtlar yazmıştı. Paris'te yaşadığı dönemde İtalyan kemancı Niccolò Paganini (1782-1840) 19. yüzyılın en yetenekli keman virtüozlerinden biri olarak tanınıyordu. Liszt onun kemandaki ustalığından çok etkilendi. Benzer teknik ustalık gerektiren yapıtlarını piyano için yazdı. Bu yapıtlarının arasında Paganini'nin solo keman için yazdığı *Caprice*'lerinden dört tanesi ve 2. Keman Konçertosu'nun "La Campanella" bölümünden uyarladığı teknik çalışmalar başta gelmekteydi. Liszt bu alıştırmalara *Paganini'ye Özgü Yüksek İcra Çalışmaları* (1851) ismini verdi.

Liszt bazı solo piyano yapıtlarını Schubert, Berlioz ve Beethoven'in yapıtları üzerine düzenlemeler şeklinde ele alıyordu. Wagner'in operalarından, Bach'ın org için yazdığı füglerden alıntılar ve yeni düzenlemeler yaparken aynı zamanda orkestra etkilerini piyano yazısında doğrudan kullanmayı amaçlamaktaydı. Piyano'nun olanaklarını geliştirmek için sürekli yeni tekniklere başvuruyordu. *Macar Rapsodileri*, iki piyano konçertosu (Mi bemol majör ve La majör), Macar halk melodileri üzerine *Fantasia* (1853) ve *Totentanz* (1849) 19. yüzyıl piyano müziğinde öncelikli yapıtlardı.

19. yüzyıl oda müziği Schubert ve Brahms'ın yapıtlarıy-

la anılır. Schubert ilk dörtlülerini Mozart ve Haydn etkisinde oluşturdu. Erken yaşlarda yazdığı en ünlü oda müziği yapıtı *Trout (Alabalık) Beşlisi* idi. Bu yapıtı 1819'da piyano, keman, viyola, çello ve kontrabas için yazdı. Olgunluk döneminde 1820'li yıllardan sonra dörtlüler yazmayı sürdürdü. Yazdığı pek çok oda müziği yapıtı arasında bir "başyapıt" olarak anılan *Do majör Yaylı Beşli*'si gelir; bu yapıtı 1828'de, yani hayatının son yılında yazdı. Beşli yazısında bir yenilik olarak ikinci viyolonsel partisini de ekledi, bu bileşimle çok farklı bir etki yaratmayı amaçlamıştı.

19. yüzyılın oda müziği türünde yapıtlar veren bestecilerin başında Johannes Brahms (1833-97) gelmekteydi. Oda müziği geleneğinde Beethoven'ın yapıtlarını başlıca model olarak ele alan Brahms sayıca çok fazla olmayan, ancak nitelik açısından önemli oda müziği yapıtları yazdı. Toplam 24 oda müziği yapıtı vardır. Çeşitli çalgı grupları arasında yaylı dörtlüler, beşliler, altılılar, piyanolu triolar, piyanolu dörtlüler yazdı; klarinet, korno gibi üflemeli çalgıları bu gruplar içinde kullandı. Oda müziği yapıtlarında geliştirmeli varyasyon tekniğine sık sık başvurdu. Bu tekniği kullandığı yapıtların başında 1864'te yazdığı Fa minör piyanolu beşli gelmekteydi. Bu yapıtını ilk olarak iki viyolonselli bir yaylılar beşlisi olarak oluşturdu, daha sonra bu kuruluşu iki piyanoya uyarladı. Ancak Robert Schumann'ın eşi, besteci ve yakın arkadaşı olan piyanist Clara Schumann bu beşlinin piyano ve yaylıların tınılarının ortak kullanımıyla daha etkili olacağını tavsiye etti. Böylece final versiyonu piyano ve yaylılar için bir oda müziği yapıtı şeklini aldı. Piyanolu sonatlar Brahms'ın oda müziği türünde önemli bir yer tutar. Piyano ve keman için üç, viyolonsel ve klarnet için ikişer sonat yazar. 1870'ten sonra yazdığı oda müzikleri, senfonileriyle aynı yıllara rastlamaktadır.

Lied Geleneği

19. yüzyılda Alman lied geleneği çerçevesinde yeni bir şarkı türü olan balat ortaya çıktı. Uzun şiirler üzerine geliştirilen anlatımcı balatlar, 18. yüzyılın kısa, dönüşlü lied formundan farklı bir plan izlemekteydi. Böylece, ifade edilmek istenilen kelimelerin insan sesi ve piyano aracılığıyla bütünleştiiği bir anlayış egemen olmaya başladı. Bu dönemde şiir sanatı Alman edebiyatının en dikkate değer türü durumuna geliyordu. Roman-tik dönemin lied sanatı da bütün edebî gelişimleri, opera, oratoria ve kantat gibi müzik türlerini, geleneksel şarkıları stil ve tema olarak bünyesinde barındırıyordu.

Alman lied bestecileri eserlerini yaratırken edebiyat-müzik ilişkisi bağlamında pek çok edebiyatçıdan etkilenmişlerdi. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Heinrich Heine (1764-1821) ve Johann Michael Rückert (1788-1866) bu şairlerin başta gelenleriydi. Şiir sanatı da liedlere koşut olarak müzikle birlikte daha farklı anlatım olanaklarına kavuştu. Bu dönemde şiirin müzikle ifade edildiğinde önemli bir katkı getirdiğine ve etkisini güçlendirdiğine inanılıyordu. 1809 tarihli bir mektubunda Goethe “müziğe uyarlanmadıkça hiçbir lirik şiirin bir bütün olamayacağını” belirtmişti. Böylece söz ve müzik ilişkisi estetik uyum içinde, birinin diğerini bastırmadığı birliktelikleriyle 19. yüzyılın lied sanatını oluşturdu.

Dönemin lied bestecileri Schubert, Schumann, Brahms ve Hugo Wolf (1860-1903) eserlerine konu olarak çağdaşları olan edebiyatçıların şiirlerini seçmişler ve şiiri müzikle ifade etme yolunda çeşitli gelişmelere öncülük etmişlerdi. Schubert lied geleneğinin öncüsü besteciler arasında öncelikli bir yere sahiptir. Liedlerinde kullandığı şiirleri çok farklı şairlerin yapıtlarından esinlenerek oluşturdu. Bu şairler ve yazarlar arasında Goethe, Schiller, Mayrhofer, Grillparzer, Platen, Macherson, Petrarca, Shakespeare, Byron, Lübeck, Scott, Müller ve Heine gibi çok önemli isimler yer alır.

Schubert ilk olarak şiirin ve müziğin ritminden işe başladı. Bu doğrultuda iki sanatın ortak noktasını yakalayıp bir birliktelik oluşturmayı amaçlıyordu. Sözle şarkıyı birbiri içinde özümseyerek bir senteze ulaşmayı hedefliyordu. Kullandığı yöntemlerin en başında, çalgısal bölümü şan partisinin içine yerleştirmek geliyordu. Sözcük ve müzik ilişkisindeki eşdeğerlilik kavramı üzerinde durarak, bir şiiri salt seslendirmekten öte sözcüklerin içerdiği anlam kadar, gizli kalanı, kelimelere dökmemiş olanı da ifade edebilmeyi amaçlıyordu.

Ölüm Meleği

Goethe'nin "Erlköning" (Ölüm Meleği – Azrail) şiirinde yer alan baba, oğul ve Ölüm Meleğinin konuşmaları ve sahnenin etkileyici dramatik havası, Schubert'in liedinde aynı şekilde yaratılmıştı. Gece, fırtına ve dört nala giden atın canlı ritimleri eşlikte sürekli olarak duyuruluyordu. Melodide, gittikçe yoğunlaşan konuşmaların heyecanı ve gerilimi doğrudan verilmişti. Şiirin genel havası, sözcüklerin tınısı ve ritmik nitelikleri yitirmeden, eşlikle bütünleşerek ortaya çıkıyordu. Çocuğun Ölüm Meleğini gördüğü andaki panik, havanın o anki durumu, karanlık gece şiirde nasıl doğrudan anlatılıyorsa müzikte de o şekilde belirtilmişti.

Schubert son derece yalın melodiler kullanıyordu ve çoğu halk müziği kaynaklarından alınmaydı. Sadece metnin ifade edilmesine yönelmesi sebebiyle armonik üslubu içinde çok farklı uygulamalar göze çarpıyordu. Karmaşık modülasyonlar şiirin dramatik nitelikleriyle aynı paralelde ele alınıyordu. Liedlerin çoğu dönüşlü yapıdaydı ve tekrarlar şiirdeki tekrarlarla paralellik içindeydi. Ancak müzikteki tekrarlar küçük çeşitlemelerle yönlendiriliyordu. Uzun metinler ise daha tekrarsız ve planlanmış bir tonal yapı üzerinde kurulmuştu. Piyano eşlikleri son derece zengin ve çoğu noktada metnin arka planını anlatan resimsel bir ifadeye sahipti. Her bir şiirin farklı ruh hali için ayrı ayrı düşünülmüş çeşitli eşlik yapıları kullanılmaktaydı.

Schubert Goethe'nin 59 şiirini liedlerinde kullandı. Bazı şi-

irleri tekrar tekrar ele alıyordu. Ayrıca Müller'in de çok sayıda şiirini bestelemişti. 1823'te *Güzel Değirmenci Kız*, 1827'de *Kış Yolculuğu* ve 1828'de *Kuğu Şarkısı* liedlerini yazdı ve şiirdeki gerilimi, anlatılan çeşitli duyguları müzik sanatı içinde önemli bir canlandırma yeteneği sergileyerek ortaya koydu. *Ölüm Meleği*, *Ölüm ve Genç Kız* ve *Su Üzerinde Şarkı Söylemek* başlıklı liedleri söz etkilerini en belirgin ortaya koyanlarıydı.

Schubert liedlerini genel olarak klasik üslupta bestelemesine karşılık Schumann liedlerini tam anlamıyla benimsediği Romantik üslupta oluşturdu. Özellikle piyano eşliklerinde son derece farklı uygulamalar görülüyordu. Liedlerinin çoğu aşk şarkılarıydı. 1840'ta Clara Wieck'le evlenmesinin ardından, yüzden fazla lied yazdı. Bu liedler *Şair'in Aşkı* ve *Kadının Aşkı ve Hayatı* başlıklarını taşıyan iki ciltte toplandı. Schumann, döneminin edebiyatçıları arasında Heine ve Eichendorff'tan etkilendi. Özellikle Heine'nin çok sayıda şiirini ele aldı, Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*'ndan *Suleika*, *Talismane* (Uğur) şiirlerini ve Wilhelm Meister dizisinden *Mignon* şiirlerini besteledi.

Schumann'ın eşi Clara Wieck Schumann (1819-96) konser piyanisti ve besteci olarak, Schumann'ın dışında, yakın arkadaşısı olan Brahms'a da destek olmuş bir kişiliktir. Küçük yaşlarda babasından piyano dersleri aldı ve harika çocuk olarak Leipzig'de konserler vermeye başladı. Hayatının sonuna kadar konser piyanistliğini sürdüren Clara Schumann bir piyano konçertosu (1835-36), bir piyanolu trio (1846) ve çok sayıda lied yazdı. 1853'te yazdığı liedler toplamını Hermann Rolett'in şiirleri üzerine oluşturdu.

Bu dönemde lied bestecileri arasında Felix Mendelssohn, Goethe'den çok, Friedrich Klinger'in (1752-1831) şiirlerini kullandı. Liszt de liedlerinde metne sadık kalmış, yerel renklere ve ses efektlerine yer vermiştir. Yine aynı dönemde Brahms, liedlerini oluştururken söz-müzik ilişkisinin yanında biçimsel ku-

ruluşu da önemsemiş ve duygusallığı yansıtırken müziğin yapısal gelişimiyle birlikte, dikkati sözcüklerden uzaklaştırmamaya özen göstermiştir; ayrıca koral, dört partili liedler oluşturmuş ve halk şarkılarının etkilerini doğrudan kullanmıştır. İkili çalgı kullanımında özellikle piyano ve viyolayı insan sesine yakın gördüğü için tercih etmiştir.

Romantik Opera: Fransa, İtalya, Almanya

Fransa

1789 Fransız Devriminin ardından, Paris Avrupa'nın en gözde kenti halini almıştı. Gluck'u ve onun ekolünü izleyenlerin opera alanındaki başarıları bu devrim şehrinin 19. yüzyılın ilk yarısı boyunca operanın başkenti olmasına neden oldu. Napolyon'un 1815'te devrilmesiyle Bourbon Hanedanı yönetimi ele aldı, Paris yeniden renkli kültürel hayatına döndü. Operaların seslendirilmesi için 1821'de yeni bir bina inşa edildi. Kraliyet ailesi operaya destek veriyordu. Eğlence ve gösteri meraklısı olup çıkan ve bu meraklarının peşinde opera binalarını doldurup taşıran orta sınıfın etkisiyle Fransa'da yeni bir opera üslubu doğdu. *Grand opera* (Büyük Opera) olarak adlandırılan bu yeni üslup orta sınıf Fransız dinleyicisinin görece orta kültürene hitap eden, kahramanlık ve kurtarma sahnelerinin bulunduğu şaşılaştırtıcı gösteri öğeleri barındırıyordu bünyesinde.

Fransız grand opera üslubunun ilk temsilcileri arasında libretist Eugène Scribe (1791-1861), besteci Giacomo Meyerbeer (1791-1864) ve ikisinin işbirliği sonucu ortaya çıkan *Şeytan Robert* (1831) ve *Huguenotlar* (1831) yer alıyordu. Meyerbeer'in operalarındaki kalabalık korolu tören sahneleri ve çatışmalı sahneler grand opera üslubunun en belirleyici özellikleri arasındadır. Solist, koro ve orkestral birliktelikler çok geniş kap-

samlı ve dramatik etkilerle sunuluyordu. Grand opera üslubunun bu özellikleri Verdi, Bellini, Wagner gibi bestecilerin ilgisini çekmiş, bu yolla Romantik dönemin diğer opera üsluplarını da etkilemiş ve 19. yüzyıl boyunca çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür.

Faust Hikâyesi ve Romantizm

Faust konusunun kökleri çok eski çağlara dayanır. O günlerden bu yana çok sayıda sanatçının ve genel olarak insanlığın ilgisini çekmiştir. Konunun bir efsaneye mi dayandığı, yoksa Faust karakterinin Ortaçağ'da yaşamış gerçek birinden ilham alınarak mı yaratıldığı halen tartışılmaktadır. Tarihte Faust konusunu ele alan çok sayıda eser yazılmıştır. Bunların en önemlilerinden biri İngiliz Christopher Marlowe'un (1564-93) 1589'da yazdığı *Doktor Faustus* adlı kitaptır. Marlowe'un kitabı 18. yüzyılın sonuna kadar, özellikle İngiltere'de büyük ilgi gördü. Fakat Goethe'nin Faust konusunu işleyen iki ciltlik kitabının birinci cildi 1808, ikinci cildi de 1838'de yayımlandığında bütün ilgi bu yeni hikâye üzerine odaklandı ve edebiyat tarihinin en önemli yapıtları arasında yerini aldı.

Faust teması, hayatı boyunca insanlığa faydası dokunacak hiçbir şey yapamadan yaşandığı için umutsuzluk içinde intihar aşamasına gelen simyacı Doktor Faust'un, kendisine gençliğini iade edeceğini vaat eden şeytan Mefistofeles ile yaptığı işbirliği üzerine kurulmuştur. Bu işbirliğinde aslında kandırılan ve Mefistofeles'in denetimi altına giren Faust'un, gençliğindeki ideallerin peşini bırakarak Margarete adında bir genç kızla yaşadığı trajik aşk hikâyesi de konunun bir başka ögesidir. Margarete, Faust ile yaşadığı yasak aşk nedeniyle hapse atılırken, Faust da Mefistofeles tarafından cehenneme götürülür.

Grand opera 19. yüzyıl boyunca opera dinleyicisinin büyük beğenisini topladı ve bestecilerin ilgi odağı oldu. Aynı yüzyıl içinde, 18. yüzyılın gözdesi *opera comique* de varlığını sürdürüyordu. Bu iki opera stili arasındaki teknik farklılık, *grand opera*'da arylar arasında reçitatiflerin yer alması, *opera comique*'te ise reçitatifler yerine konuşmaların kullanılması ve konuların birbi-

rinden biraz daha farklı biçimde ele alınmasıydı. Lirik opera da Romantik dönem boyunca Fransa’da gelişen opera üslupları arasında önemli bir yer tutuyordu. Özünde *opera comique* ve *grand opera* üsluplarından çok farklılık göstermeyen lirik opera, konularını dramatik hikâyelerden alan ve melodik akıcılık üzerine yoğunlaşan bir stil olarak belirir. Bu türün en ünlü örneklerinden biri Charles Gounod’nun *Faust* operasıdır ve 1859’da ilk sahnelenişinde, içerdiği konuşma replikleri nedeniyle *opera comique* olarak kabul gördü. Daha sonra konuşma kesitlerini reçitatife çeviren Gounod konuyu Goethe’nin birinci *Faust* kitabına dayandırdı. Romantik bestecilerin çoğunun ilgisini çeken Goethe’nin Faust hikâyesinin birinci kitabı Doktor Faust ile Margarete arasındaki aşk hikâyesi ve Mefistofeles ile Faust arasındaki çıkar ilişkisi üzerine kurulu olduğundan lirik operanın gerektirdiği aşk, dram ve trajedi özelliklerini içinde barındıran bir konudur. Gounod’nun yanı sıra Faust temasını opera açısından ele alan besteciler arasında Boito’nun *Mefistofele* operası ve Berlioz’un *Faust’un Lanetlenmesi* yer almaktadır.

Gounod’nun *Faust* operası gibi, içerdiği konuşma replikleri nedeniyle 1875’teki ilk sahnelenişinde *opera comique* olarak kabul edilen, 19. yüzyıl Fransız operasının en önemli örneklerinden bir diğeri de Georges Bizet’nin *Carmen* operasıdır. Opera tarihi boyunca, opera konularının efsanelerden ya da mitolojiye dayanan hikâyelerden seçilmesi bir gelenek olmuştu. Bizet ise bu geleneğe karşı koyarak *Carmen*’de gerçekçi bir İspanyol aşk hikâyesini ele aldı. Böylece Romantik dönemin sonlarında önem kazanacak olan gerçekçi opera tarzında ilk adımlar atılmıştı. Bununla birlikte, *Carmen*’deki İspanyol ritimleri ve ezgilerinin etkileri Romantik dönemin en önemli ilgi odaklarından biri olan egzotizm öğelerini barındırıyordu.

İtalya

Opera 17. yüzyılın başında İtalya'da doğduğu gibi, gelişiminin büyük bölümünü yine İtalya'da gerçekleştirdi. İtalyan operasının 19. yüzyıldaki gelişimi de bu köklü gelenekten beslenir. Kendi kültürlerinin köklü geleneğini ellerinde tutan İtalyan besteciler opera alanında yeni üsluplar aramaya kuzeydeki komşuları kadar hevesli değillerdi. Bu nedenle 19. yüzyılın Romantik etkileri İtalyan opera üslubuna Fransa ve Almanya'da olduğundan daha geç nüfuz etti. İlginç olan şudur ki, Rönesans'tan itibaren Avrupa müzik hayatının nabzını tutan ve çok çeşitli üslupların doğumuna ev sahipliği yapan İtalya'nın 19. yüzyıl boyunca yalnız opera alanında etkin ve üretken olduğu görülmektedir. Bu yolla Rossini, Bellini ve özellikle Verdi İtalyan Romantik opera üslubunu yarattılar.

19. yüzyılın başlarındaki en önemli bestecilerden biri de Gioachino Rossini (1792-1868) idi. 18 yaşından 30 yaşına kadar uzanan 12 yıl içinde ciddi opera ve komik opera alanlarında toplam 32 opera besteledi. Bestelediği ciddi operalar arasında en önemli olanları, 1813'te Venedik'te sahnelenen *Tancredi*, 1816'da Napoli'de sahnelenen *Otello* ve Sir Walter Scott'un romanını temel alan ve 1819'da Napoli'de sahnelenen *Göldeki Kadın*'dır. İlk olarak 1816'da Roma'da sahnelenen *Sevil Berberi* komik opera literatürünün en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilir. Rossini'nin orkestrasyon anlayışı her çalgının bireysel karakterini bütün inceliğiyle ortaya çıkartmasıyla biçimleniyordu. Operalarındaki armonik devinim ise üst partilerdeki akıcı ezgileri destekleyen karmaşık olmayan bir yapıya sahipti.

Rossini'nin bestecilik kariyerinin ilginç yönü, 1824'te Paris'e yerleşip orada entelektüel çevrenin dostluğunu kazandıktan sonra, 1829'da bestelediği ve en meşhur büyük operalarından biri olan *Guillaume Tell*'in ardından opera bestelemeyi bırakıp hayatının geri kalanını yemek yapmaya ve yemeye adanmış olmasıydı.

Bestelediği 70 kadar operayla 19. yüzyıl İtalyan operasının önemli bestecileri arasında Gaetano Donizetti (1797-1848) yer almaktadır. 1833'te bestelediği *Lucrezia Borgia* ve 1835'te bestelediği *Lucia di Lammermoor* onun en önemli operaları arasında sayılmaktadır.

Bağımsız dükalıklar ve prensliklerle yönetilen, siyasal birlikten yoksun İtalya'da 19. yüzyılda birleşme düşüncesi ve ideali yaygınlaşıyordu. 1789 Fransız Devriminin "Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik" sloganının etkisi İtalya'ya da ulaştı, özellikle Avrupa'yı birleştirme amacıyla başlayan Napolyon Savaşları İtalya'nın birleşmiş bir ülke olma isteğini körükledi. Bu yolda 19. yüzyıl İtalya'sı büyük siyasal hareketlerle çalkalanıyordu. Birleşme süreci içinde, İtalya özellikle Avusturya'ya karşı üç büyük bağımsızlık savaşı gerçekleştirdi. Uzun süren çatışmaların ve savaşların ardından, İtalya 1861'de birliğini ilan etti ve Savoy Hanedanından II. Vittorio Emanuele İtalya kralı ilan edildi. İtalya'nın bütünleşmesiyle milliyetçi duygular depreşmiş, doğal olarak dönemin sanatını da etkilemişti.

19. yüzyılın en önemli İtalyan bestecisi Giuseppe Verdi (1813-1901) İtalya'nın köklü opera geleneğini miras almış, 19. yüzyıldaki siyasi ve iktisadi değişimlerin nabzını tutarak özgün stilini geliştirmiştir. Diğer Avrupa ülkelerinininkinden çok daha farklı bir çizgide gelişen İtalyan operasının özelliği kendi geleneğinden kaynaklanıyordu. Her ulusun kendi yerli müziğini geliştirmesi gerektiğini savunan Verdi'nin çoğu erken dönem operaları halkın ulusal duygularını körükleyen koro sahneleri içeriyordu. 1861'de Vittorio Emanuele İtalya kralı ilan edildiğinde Verdi de kariyerinin doruğundaydı ve halk "Viva Verdi" sloganlarıyla sokakları doldururken hem ulusal bestecisini, hem de yeni kralını kutluyordu, çünkü "Viva Verdi" sloganının uzun hali "Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia" (Yaşasın İtalya Kralı Vittorio Emanuele) anlamına geliyordu.

Alman Romantik opera geleneğinin insanüstü simgeci yaklaşımından farklı olarak, Verdi'nin operalarındaki insani öğeler, birlik ve ulus duygularıyla dolu İtalyan dinleyicisinin kısa sürede ilgi odağı oldu. Operalarında insani drama üzerinde yoğunlaşan Verdi Beethoven, Bellini, Rossini ve Donizetti gibi bestecilerin etkilerini barındıran, fakat özgün dilini oluşturan bir stil yarattı.

Verdi'nin bestecilik kariyeri genellikle dört döneme ayrılır. İlk dönem 1851'e kadar uzanır. Bu dönemde *Nabucco* ve *Ernani* gibi önemli operalarını besteledi. 1851-54 arasında yer alan kısa ikinci döneminde de *Rigoletto*, *Il Trovatore* ve *La Traviata* gibi üç önemli opera yazdı. Çoğunlukla kişisel trajediler üzerine yoğunlaştığı bu operalarda Fransız kültürü etkilerini taşır. *La Traviata* ünlü Fransız yazar Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın* romanını temel alır. 1851'de bestelediği *Rigoletto* operasının hikâyesi de Victor Hugo'nun *Kral Eğleniyor* adlı romanına dayanır.

Verdi'nin üçüncü yaratı dönemi (1855-67) grand opera tarzında bestelediği operalarla tanımlanmaktadır. *Sicilya Akşamları* (1855), *Macbeth* (ilk versiyon 1847, ikinci versiyon 1865), *Don Carlos* (1867), *Maskeli Balo* (1862) ve *Kaderin Gücü* bu dönemin en etkili yapıtlarıdır. Bu dönemdeki yapıtlarında daha yoğun ve yenilikçi armoniler kullanıyor, orkestrasyona çok büyük özen gösteriyordu. Üçüncü dönem yapıtlarındaki en önemli özelliklerden biri, belirli temaları bütün opera boyunca tekrar kullanmasıyla yapıtın müzikal bütünlüğünü sağlama düşüncesi idi. Berlioz, Liszt gibi 19. yüzyıl bestecilerinin benimsediği "ortak tema" ve "bütünlük" düşüncesi Verdi'nin üçüncü dönem yapıtlarında da yer alıyordu.

Aida, *Otello* ve *Falstaff* Verdi'nin son dönem operalarıdır. *Otello* İtalya'nın en önemli müzik basımevlerinden biri olan Ricordi'nin sahibi Giulio Ricordi'nin önerisiydi. Operanın lib-

rettosunu 19. yüzyıl sonu İtalyan operasının önemli bestecisi ve libretisti Arrigo Boito (1842-1918) yazdı. Verdi *Otello*'yu bes-telemeye 1884'te başladı. Eser üç yıl sonra, 1887'de Milano'da seslendirildi. Bu operanın daha öncekilerden farkı Verdi'nin Avrupa'daki yeni müzikal gelişimlere yönelmiş olmasıydı. İtal-yan opera geleneğine sıkı sıkıya bağlı olsa da *Otello* ile daha yenilikçi adımlar atmıştı: Birbirine bağlı müzikal motiflerin sü-rekli gelişimi ikinci dönemde benimsediği bütünlük düşüncesi-ni yoğunlaştırıyordu. Bunun yanı sıra her perdenin kendi için-de müzikal bütünlüğü amaçlanıyordu. Bir perdeyi tematik bağ-lantılar ve müzikal süreklilikle dramatik bütün olarak kurgu-lamaktaydı. Böylece her perdedeki müzikal süreklilik dramatik içeriğini güçlendiriyordu. 1893'te bestelediği son operası *Fals-taff* komik opera tarzındadır. Bu türün geleneğindeki önemli özelliklerden biri olan "ensemble" (bütün ya da çoğu çalgıcıla-rın ve oyuncuların icraya katıldığı bölüm) ögesi *Falstaff*'ta çok daha geniş biçimde kendini göstermektedir.

Almanya

19. yüzyıl boyunca, en belirgin özelliği efsaneler ve doğaüs-tü simgesel öğeler üzerinde yoğunlaşmak olan Alman Roman-tik operası Fransız ve İtalyan operalarından daha farklı bir çiz-gide ilerledi. Bu gelişmede Almanya'nın 19. yüzyıldaki siyasi hareketleri göz ardı edilemeyecek kadar etkin rol oynuyordu. 1770'li yıllardan itibaren, Sturm und Drang akımıyla başlayan Romantizm'in beşiği olan Almanya'nın, opera alanında da Al-man Romantizmi'ni kendine özgü biçimde geliştirmesi çok da şaşırtıcı değildir. 19. yüzyıl boyunca savaşlar ve siyasi çalkan-tılar içinde bulunan Almanya 1871'de birliğini kurdu. Bu süreç boyunca, bağımsızlık ve birlik düşüncelerinin yanı sıra milli-yetçilik düşüncesi de gelişmiş, Alman Romantizmi'ni büyük öl-çüde etkileyen bir öğe olmuştur.

Alman Romantik operasının ilk örneği, Carl Maria von Weber'in (1786-1826) 1821'de Berlin'de sahnelenen *Der Freischütz* adlı operasıdır. Bu opera –içerdiği efsane ve halk hikâyeleri, doğaüstü olayları ve gizemli altyapısıyla– Alman Romantik opera türünün belirleyici özelliklerini taşıyan bir örnekti. Alman operasının müzikal yapısı diğer ülkelerinkiyle benzerlik taşıyor olmakla birlikte, tematik yapıda bulunan halk ezgilerindeki milliyetçilik Alman karakterini ön plana çıkartmaktaydı. İtalyan operasının melodiye yoğunlaşması gibi, Alman operası da içerdiği yoğun kromatik armoniye ve dramatik atmosferin orkestral etkilerle yansıtılması üzerinde yoğunlaşıyordu.

19. yüzyıl Alman operasının en etkin ismi, yapıtlarında, yukarıda söz edilen bütün özellikleri en yoğun biçimde uygulayan Richard Wagner'di (1813-83). Wagner yalnızca opera alanına getirdiği yeniliklerle değil, çok yönlü kişiliğiyle de etkili olmuş bir isimdir. Gençliğinde edebiyat ve felsefe alanlarında yoğunlaşmış, müzikle 20'li yaşlarında ciddi olarak ilgilenmeye başlamıştı. Bestelediği bütün operaların librettolarını kendisi yazarak opera besteciliğine yeni bir boyut getirdi. Wagner için müzik edebî metne yardımcı olan bir öğeydi ve asıl önemli olan edebî metin yoluyla –bu bağlamda opera librettosu– dinleyiciye, yani topluma mesaj aktarmaktı. Wagner'in, metin içeriğini ön planda tutan bu düşüncesine karşın, müziğe getirdiği yenilikler Romantik müzik akımını çok büyük ölçüde etkisi altına almıştır. Bu düşünceler doğrultusunda, Wagner, bestecilik kariyeri süresince, içinde bulunduğu Alman Romantik opera geleneğinin çizgisinden ayrılarak, “müzikli drama” türünü geliştirdi.

Wagner'in ilk operası 1834'te bestelediği ve aslında Wagner repertuarı içinde sayılmayan *Periler* idi. Wagner'e ilk büyük başarısını getiren operası ise 1842'de Dresden'de sahnelenen *Rienzi* oldu. *Rienzi*'nin hemen ardından, 1843'te Wagner'in

gençlik döneminin en önemli yapıtlarından biri olan *Uçan Hollandalı*'nın da büyük başarı kazanması Wagner'in Dresden Operası müdürü olarak atanmasına olanak sağladı. *Uçan Hollandalı* operası Wagner'in opera kariyeri boyunca izleyeceği düşüncelerin ilk örneklerini ve özelliklerini barındırıyordu. Libretto, Wagner'in bütün operalarında olduğu gibi, kendisi tarafından yazılmıştı ve doğaüstü bir efsaneye dayanıyordu. Konu umutsuz ve trajik bir aşk hikâyesiydi. Hikâyedeki yalnızlık, bütün yaşam boyunca çekilen acı ve özlem Romantik düşüncenin özünde var olan öğelerdi. Yine Romantizm'in bir parçası olan, aşkın ve mutluluğun ancak ölümle birlikte kazanılması fikri de Wagner'in sonraki operalarının ana temaları arasında yer alıyordu. *Uçan Hollandalı*'nın ardından, 1845'te *Tannhauser* ve 1850'de *Lohengrin*'i besteledi. Bu iki opera bestecinin gençlik döneminin son iki yapıtı idi ve Alman Romantik opera geleneğinde müzikli drama türüne geçişi oluşturuyorlardı. Özünde bir Ortaçağ hikâyesi olan, fakat Wagner tarafından daha simgeci bir açıdan ele alınan *Tannhauser*'de de gerçek mutluluğun ve arınmanın ölümle birlikte geldiği düşüncesi yer alıyordu. *Lohengrin* ise kutsal aşk teması etrafında yapılanmaktaydı. *Lohengrin* operasının önemi, orkestrasyon ve tematik yapının, Wagner'in önceki operalarından daha yoğun olması ve müziğin daha bütünsel biçimde operayı sarmasına bağlıydı.

Uçan Hollandalı

Hikâyenin kahramanı olan Hollandalı fırtınalara ve denizlere –dolayısıyla doğaya– meydan okuduğu için sonsuza dek denizlerde dolaşmaya mahkûm edilmiş ve ölümlülüğü elinden alınmış bir denizcidir. Bu amansız lanetten kurtulmasının tek yolu ise yedi yılda bir çıkabildiği karada, saf ve gerçek bir aşk bulmasına bağlıdır. Ancak bu aşkı bulabildiği takdirde cezası affedilecektir. Yedi yıllık bir sürecin sonunda tekrar karaya çıktığında rastladığı Senta nişanlanmak üzere olan bir genç kız olmasına karşın Hollandalı'ya âşık olur. Hollandalı çok uzun yıllar-

dır aradığı ve özlemini çektiği saf aşkın Senta'da olduğuna inanır. Fakat Senta'yı nişanlısıyla birlikte gördüğü an bütün umutları yıkılır ve bir yedi yıl daha denizlerde sürgün hayatı yaşamak üzere gemisi ve kendisi gibi lanetlenmiş mürettebatıyla denize açılır. Gemi iskeleden ayrılırken, Hollandalı'ya olan aşkının gerçek olduğunu kanıtlamak için Senta kendini kayalıklardan denize atarak intihar eder. Senta'nın aşkının saf olduğu bu şekilde kanıtlanmış olur. Hollandalı'nın lanetli cezası sona ermiştir ve böylece iki sevgili mutluluğu ölümden bulmuştur.

1848-49 arasında Wagner İsviçre'ye yerleşti. Burada kaldığı süre boyunca, opera bestelemenin yanı sıra edebiyatla yakından ilgilenme fırsatı bulan Wagner yazmaya da vakit ayırıyordu. Fikirlerini ve kuramlarını 1851'de basılan ve kendisinin en önemli yazılarından biri olan *Opera ve Tiyatro*'da geliştirdi. 1868'de yeniden gözden geçirdiği bu yazısında 1850'li yıllarda operalarında uyguladığı kuramları geliştirerek yazıya döktü. Aynı dönemde en önemli yapıtı olan *Der Ring des Niebelungen*'in (Niebelung Yüzüğü) librettoları üzerine çalışmaya başladı. *Niebelung Yüzüğü* birbirini takip eden dört ayrı operadan oluşan bir diziydi. Her biri üç saatten fazla süren büyük yapıtlardı. *Niebelung Yüzüğü*'nü oluşturan bu dört opera *Ren Altını (Das Rheingold)*, *Valküreler, Siegfried* ve *Tanrıların Yok Oluşu (Götterdämmerung)* idi.

Wagner'in *Yüzük* projesi üzerine ilk taslakları kâğıda dökmesi 1848'e rastlıyor. Bu taslakların bütün oluşturarak bir eser olarak ortaya çıkması ise 1876'ya kadar sürmüştür. Wagner'in 1848'de yazdığı hikâyenin metni eski Niebelung efsanesini konu alıyordu ve Ortaçağ Germen hikâyesi *Niebelung Şarkısı* ve İskandinav hikâyesi *Edda*'dan parçalar içeriyordu.

Wagner'in bu yıllardaki düşüncesi Siegfried'in son günlerini konu alan bir opera yazmaktı. Operanın ismi "Siegfried'in Ölümü" olacaktı. Hikâyenin ilk bölümlerine dayanan konuları izleyicilere temsil öncesi sunulacak bir sinopsis (konu özeti)

şeklinde hazırlamayı düşünüyordu. *Siegfried'in Ölümü* için bir libretto yazdı, fakat daha sonra hikâyeyi öncesinden ele alma ihtiyacını hissetti ve bu operanın müziği üzerine çalışmak yerine 1851'de, Siegfried'in gençliğini konu alan başka bir libretto yazmaya başladı. Bu librettonun ismi de *Genç Siegfried* idi. Bir süre sonra hikâyeyi en başından alması gerektiğini düşünerek, *Valküreler*'in ve 1852'de de *Ren Altını*'nın librettolarını yazdı. Bir anlamda, besteci, bu dörtlü eserinin librettolarını sondan başa doğru yazmış oldu. Ne var ki besteleme sırası operaların sırasıyla gerçekleştirildi: ilk olarak *Ren Altını*'nı (1853-54), sonra *Valküreler*'i (1854-56) besteledi. *Siegfried*'i bestelemeye 1856'da başladı, fakat *Tristan ve Isolde*'yi ve *Nürnbergli Usta Şarkıcılar*'ı bestelemek için çalışmalarına yedi yıl ara verdi. 1864'te *Siegfried*'e geri döndü ve 1871'de tamamladı. Dörtlünün son eseri olan "Siegfried'in Ölümü"nün ismini *Tanrının Yok Oluşu* olarak değiştirerek 1871-76 arasında besteledi.

Nibelung Yüzüğü'nün Özet Konusu

Yüzük'ün serüveni, Ren nehrinde bulunan altının yeraltında yaşayan cüce Alberich tarafından çalınmasıyla başlar. Alberich, kardeşi cüce Mime ile bu altını döverek bir yüzük ve bir miğfer yapar. Bu arada Baştanrı Wotan, Walhala adı verilen Tanrılar katında kendisi için bir saray inşa etmiştir. İnşaatı yapan iki dev Fafner ve kardeşi Fasolt bunun karşılığında gençliğin tanrıçası Freia'yı istemektedir, fakat Wotan Freia'yı iki deve vermek istemediğinden cücelerin çaldığı altını alarak Fafner ile Fasolt'a verir. Bütün güçleri içinde barındıran altın, ait olduğu kişiye de bu güçleri verdiğinden herkes altına sahip olmak istemektedir. Fakat altın yüzük ve miğfer devlerin elindedir ve dev Fafner miğferin gücünü kullanarak ejderha biçimini alarak altını bir mağara korumaktadır. *Valkürler* operasında, herkes gibi Wotan da altını geri almanın yollarını aramaktadır. Wotan'ın bir ölümlüden olan çocukları Siegmund ve Sieglinde birbirinden habersiz büyümüştür: Sieglinde Hunding adında biriyle evlidir. Günün birinde kardeş olduklarından habersiz olan Siegmund ve Sieglinde karşılaşır ve birbirlerine âşık olarak geceyi birlikte geçirirler. Wotan, oğlu Siegmund'un

altını Fafner'in elinden alabilecek tek kahraman olduğunu düşünse de, eşi Fric-ka evlilik ve ahlak tanrıçası olarak Siegmund ve Sieglinde'nin ensest ilişkilerinin cezalandırılmasını istemektedir. Wotan bunun için Savaşçı kızları olan Valkürlerinden Brünnhilde'yi görevlendirir. Brünnhilde Siegmund'un ölmesine göz yumamadığından, Siegmund'un Hunging ile çatışmasında ona yardım edeceğini söyler. Siegmund, güçlü kılıcı Nothung'a güvenmektedir. Çünkü Nothung, babası Wotan tarafından bir ağaç kütüğüne saplanmış ve kılıcın, ancak kütükten çıkarılabilene ait olacağını salık vermiştir ve bu kişi de Siegmund olmuştur. Siegmund ölürken Nothung'un parçalarını toplayan Sieglinde ormanın derinliklerine kaçar, Brunnhilde de, Tanrıların emirlerine uymadığı için etrafı alevlerle kaplı bir kayalığın tepesine hapsedilir. Sieglinde, Nothung'un parçalarıyla ormana kaçarken Siegmund'un oğlu Siegfried'e hamiledir. Siegfried operası işte bu korku bilmez kahramanın üzerine odaklanmaktadır. Sieglinde oğlu Siegfried'i doğurduktan sonra ölmek üzereyken oğlunu ve Nothung'un parçalarını cüce Mime'ye teslim eder. Nothung'un parçaları da ancak korku tanımamış biri tarafından eritilip yeniden döküldüğü takdirde eski gücüne kavuşacaktır. Mime tarafından büyütülen Siegfried korkuyu hiç tanımamış bir kahramandır. Mime ise altını Fafner'den geri almak için Siegfried'i kullanmayı planlar. Siegfried gerçekten de Fafner'i Nothung ile bir darbeye öldürür ve altını alır. Mime ile Alberich'in hain planlarını öğrenince onları da öldürür. Fakat altını ele geçirmek isteyenler sadece cüce kardeşler olmadığından *Tanrıların Yok Oluşu* operasında her şey kaotik bir hal alır, hile ve üçkâğıtlar sonucunda herkes ölür. Altının kudretini ele geçirmek isteğiyle birbirlerine düşen Tanrıların yaşadığı Walhala da alevler içinde yıkılırken altın ait olduğu Ren nehrine döner ve dörtlü eser sona erer.

Aile köklerinden habersiz büyüyen kahraman düşüncesi birçok efsanede yer alır. Bunlar arasında en bilineni Kral Oidipus'tur. Kral Arthur'un hikâyesi de aynı biçimde gelişir. Sir Thomas Malory'nin Kral Arthur'un doğumundan ölümüne kadar bütün hikâyesini konu alan *Arthur'un Ölümü* (1485) adlı kitabında, Kral Arthur'un doğumu ve yetiştirilmesi konusunda ayrıntılı bilgilere rastlanmaktadır. Kral Uther'in oğlu doğduğunda, Merlin çocuğu, Kral'ın da arzusuyla, Sir Ector adlı bir Lorda emanet eder ve çocuğun ismini Arthur olarak belirler. Arthur'u Ector'un karısı büyütür. İki yıl sonra Kral Uther ölür ve Arthur kendisini Ector'un oğlu bilerek yetişir. Arthur, yetişip erkeklik çağına geldiğinde rastlantıyla gerçek babası Kral Uther'in kayaya sapladığı Excalibur adlı kılıcı çekince Sir Ector ona

gerçek kimliğini açıklar. Bu hikâyede olduğu gibi, Wagner'in eserinde de Siegfried kendi soyunun köklerini bilmeden yetişir ve Mime ona gerçeği çok sonra, Siegfried'in inatçı merakı zoruyla açıklar.

Yüzük'ün özellikle *Walküre* ve *Siegfried* operalarının Kral Arthur hikâyesiyle paralel başka bir yönü de kılıç temasıdır. Kral Arthur hikâyesinde büyük bir rolü olan Excalibur adlı kılıç *Walküre* ve *Siegfried* operalarında Nothung ismiyle karşımıza çıkıyor. Kral Arthur hikâyesinde, Kral Uther ölmeden önce, Excalibur'u bir kayaya saplar ve kılıcı kayadan çıkartan ilk kişinin İngiltere kralı olacağını söyler. Bu kişi, yıllar sonra rastlantı sonucu kılıcı kayadan çeken Arthur'dur. Aynı durum, küçük farklılıklarla Siegfried operasından önce yer alan *Walküre* operasında karşımıza çıkıyor: Sieglinde'nin düğün gecesinde gri giysili yaşlı bir yabancı içeri girdi. Şapkasını tek gözünü kapatacak biçimde indirmişti, fakat açıktaki diğer gözünün keskinliği oradaki erkeklerin kalplerine korku sokmuştu. Toplanmış erkeklere sert bakarak kılıcını çekti ve oradaki ağacın kütüğüne sapladı. Kılıç, onu kütükten çıkarabilecek kişinin olacaktı.

Nibelung Yüzüğü özünde Germen efsanelerini barındırmakla birlikte, birçok Kuzey efsanesinin etkilerini de taşıyordu. Wagner bu dört operalık dizinin konusu içinde İskandinav, Germen, Britanya ve Yunan mitolojilerinden çeşitli öğeleri bir araya getirmiş, hepsini kendi düşünce ve anlayışı doğrultusunda düzenlemişti. Bestecinin bütün kariyerinin en kapsamlı yapıtı olan *Yüzük* aynı zamanda Wagner'in siyasal ve toplumsal görüşlerinin de bir tür yansıması idi. Karakterlerin Tanrılar, kahramanlar, ölümlü insanlar ve cüceler olmak üzere hiyerarşik bir gruplandırmayla sunulması Wagner'in toplumsal anlayışının yansımasını ortaya çıkartmaktaydı.

Her biri ortalama iki buçuk-üç saat süren dört büyük operadan oluşan *Nibelung Yüzüğü* serisinin sahnelenmesi birçok yönden güçlükler içeriyordu. Sahneye koymanın maliyeti çok yüksek olduğundan opera kurumları projeyi kabul etmiyor, serinin ancak bir operasını sahnelemeye razı oluyorlardı. Oysa Wagner'in asıl isteği dört operanın birkaç akşam sürecek bir programda

art arda izlenmesiydi. Böyle kapsamlı bir isteği de, gerek maliyet, gerek arz-talep nedenleriyle doğal olarak hiçbir opera kurumu kabul etmiyordu. Bu durumda Wagner'in *Yüzük* yapıtını dilediği şekilde sahneleyebileceği ve denetimi tamamen elinde tutacağı bir çözüm bulması gerekiyordu. Wagner bu çözümü özellikle *Niebelung Yüzüğü* operalarının seslendirilmesi için bir mekân tasarlamakta buldu. 1871'de, henüz *Yüzük* serisi tamamlanmamışken, bu özel opera binasının Almanya'da küçük bir kasaba olan Bayreuth'ta inşa edilmesine karar verdi. Ertesi yıl ailesiyle birlikte Bayreuth'a taşındı ve festival binasının inşaatı başlatıldı. Bu dönemde Wagner birçok şehirde konserler yöneterek inşaatın bütçesini güçlendirme girişimlerinde bulunuyordu. Fakat asıl mali destek, 1864'ten beri Wagner'in maddi ve manevi destekçisi Kral II. Ludwig'in yardım elini uzatmasıyla geldi. Ludwig'in maddi desteğiyle hızlanan inşaat 1876'da tamamlandı ve açılışı *Niebelung Yüzüğü* operalarının sahnelenişiyle gerçekleştirildi. Bu açılış gecesinde Kral II. Ludwig ve saray çevresinin yanı sıra Anton Bruckner, Edward Grieg, Pyotr Çaykovski ve Franz Liszt gibi ünlü besteciler de izleyiciler arasındaydı.

Kral II. Ludwig ve Wagner

Kral II. Ludwig 1864'te, henüz 18 yaşındayken tahta geçerek Bavyera kralı oldu. Çocukluğundan beri Wagner'in kişiliğine ve operalarına hayran olan II. Ludwig bestecinin Münih'e yerleşmesini isteyerek kendisine mali açıdan destek olacağını bildirdi. Bu tarihten itibaren Wagner'in mali durumu iyileşecek, birçok opera projesini gerçekleştirme fırsatını bulacaktır. Uzun süren zahmetli provaların ardından, Wagner'in ünlü *Tristan ve İsolde* operası Kral II. Ludwig'in desteğiyle, 10 Haziran 1865'te Münih Saray Operasında sahnelendi.

Bu arada Wagner; o zamanlar Hans von Bülow ile evli olan Cosima von Bülow ile aşk ilişkisi yaşamaya başladı. Cosima Franz Liszt'in kızıydı ve bu karmaşık ilişkiler yüzünden, yakın arkadaşı Liszt ile Wagner'in arası bir süre bozulmuştu. Çünkü Cosima'nın Wagner'den evlilik dışı bir çocuğu olması işleri daha da karmaşık hale

getirmiş, Wagner'in ahlak dışı bulunarak eleştirilen bu tutumu Münih sarayında tepki görmüştü. Sarayın baskısı nedeniyle, Kral II. Ludwig Wagner'i Münih'ten uzaklaştırarak İsviçre yakınlarındaki Lucern Gölü kenarındaki Tribschen'e göndermek zorunda kaldı. Tribschen'de kaldığı süre boyunca Wagner bir yandan *Yüzük* projesi üzerinde çalışıyor, bir yandan da *Nürnbergli Usta Şarkıcılar* adlı operasını tamamlıyordu. 1867'de Cosima, Hans von Bülow'dan ayrıldı ve üç yıl sonra 1870'te Wagner ile evlendi.

Kral II. Ludwig'in Wagner'in hayatına etkisi asıl olarak *Yüzük* opera dizisini sahnelemek için inşa edilecek Bayreuth Festivali Opera Binası için vereceği destekle devam edecekti.

Bayreuth Festivali Opera Binası Wagner'in hayatının en büyük projesiydi. Kariyerinin en büyük eserinin sahnelenmesi için özel olarak yaptırdığı bu binanın sahne tasarımı, salon düzeni ve orkestra çukuru ile bizzat ilgilenmişti. *Nibelung Yüzüğü*'nün dört operasının seslendirildiği Bayreuth Festivali ilk yıllarda dört gün sürüyordu ve her akşam, sırasıyla operalardan biri sahneleniyordu. Fakat gerek icracıların, gerek izleyicilerin karşılaştıkları zorluklar nedeniyle bir süre sonra Festival beş güne çıkartıldı ve dört opera arasına bir gün boşluk eklenerek uygulanmaya başlandı. İlk yıllar her sene düzenlenen festival daha sonra iki yılda bir düzenlenmeye başlandı.

Wagner *Yüzük*'ün son operası olan *Tanrıların Yok Oluşu*'nu tamamladıktan bir yıl sonra, 1877'de, son yapıtı olan *Parsifal* adlı operasını bestelemeye başladı. Bu son operayı tamamlaması dört yıl aldı. 1882'de *Parsifal*'in seslendirilmesi için yeni bir Bayreuth Festivali düzenlendi. *Parsifal* operasında, Wagner yine Kuzey efsanelerinden vazgeçmemiş, konu olarak Kral Arthur efsanesinin bir kesitini seçmişti. Artık iyice yaşlı ve hasta olan Kral Arthur'un iyileşmesi ve İngiltere'nin yeniden refaha kavuşması için İsa'nın son yemeğinde şarap içtiği Kutsal Kâse arayışına çıkan Şövalye Parsifal konu olarak alınmıştı. Bu konu, içer-

diğı Katolik dinine ait öğeler nedeniyle, Wagner'in diğler opera-larından farklı bir konumdadır.

Wagner'in hemen hemen bütün operalarında simgeler çok önemli yer tutmaktadır. Bunlar çoğunlukla aşk, yalnızlık, umut ve umutsuzluk, ölüm ve hiçbir zaman ulaşılamayan mut-luluk gibi romantik öğeler etrafında yoğunlaştığı gibi, yazıla-rında büyük ölçüde değindiğı antisemitist simgeler de içermek-tedir. Wagner düşüncelerini topluma mesaj olarak aktarmanın aracı olarak gördüğü opera sanatının yaratıcı tarafından tam denetim altında tutulması gerektiğini düşünüyordu. Wagner'in opera biçimini ideal biçim olarak kabul etmesi de birçok sanatı bir arada barındırmasından kaynaklanıyordu. Müzik, şiir, ede-biyat, sahne tasarımı ve tiyatroyu iç içe bulunduran opera için Wagner *Gesamkunstwerk* (toplu sanat yapıtı) terimini kulla-nıyordu. Wagner'in operayı bu denli bütünsel bir yapıt olarak görmesi onun müziksel bütünlük düşüncesiyle de bağdaşıyor-du. Operalarının konusundaki akıcılığı ve gelişen olayların bir-birine bağlantılarını müziğin içindeki temel müzik temalarıyla sağlıyordu. *Leitmotif* (yinelenen ezgisel motif) adını verdiği bu tema kavramı operanın içindeki belirli bir kişi, cisim, duygu ya da fikire ait olarak kullanılıyor, konu içinde o kişi, cisim, duy-gu ya da fikir ortaya çıktığı zaman *leitmotif* –genellikle orkest-ra tarafından– duyuruluyor, yeri ve konumuna göre biçim de-ğiştirebiliyordu. Operanın içinde yer alan birçok *leitmotif* ope-ranın tematik yapı taşlarını oluştururken, çoğu zaman iç içe de kullanılıyordu. Wagner *leitmotif* düşüncesini *Tristan ve Isolde* operasında yoğun olarak kullanırken, *Niebelung Yüzüğü* ope-ra serisinde de *leitmotif* örgütlenmesinde ustalığını göstermiş-tir. Wagner'in *leitmotif* kavramı kendi operalarının en önemli müziksel öğeleri arasında yer almaktadır.

Wagner'in siyasi görüşleri gerek yaşadığı dönemde, gerek 20. yüzyılda geniş kitlelerin tepkisini çekerken, opera sanatı-

na ve genel olarak müzikal düşünceye getirdiği yenilikler kendi çağdaşı ve sonraki post-romantik besteciler üzerinde göz ardı edilmeyecek bir etki yarattı. Wagner'in kullandığı yoğun kromatizm, birbirine bağlanarak hiç bitmeyecek etkisi veren ezgi yapısı ve *leitmotif* düşüncesi 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı bestecilerinin üzerinde yoğunlaştığı noktalar oldu.

Wagner ve Antisemitizm

Aslen edebiyat eğitimi almış olan Wagner besteciliğinin yanı sıra yazılarıyla da etkin olan bir kişilikti. Operalarının librettolarını kendisinin yazması edebiyatla olan yakın bağıyla ilgiliydi. Opera, müzik, sanat ve drama üzerine yazdıklarının yanı sıra çok sayıda sosyopolitik içerikli yazılar da yazdı. Bu yazıların çoğunda kişisel antisemitik görüşlerine yer veriyordu. Wagner'in ölümünden çok sonra, 20 yüzyılda, Wagner'in bu görüşleri nedeniyle Nazi Almanyası'nda Wagner'in kişiliğine ve müziğine özel bir hayranlık duyulmuştur. Wagner, antisemitik düşüncelerini büyük ölçüde yazılarında dile getirmekle birlikte, operalarında da antisemitik simgelerin yoğun olarak yer alması nedeniyle tartışma ve inceleme konusu olmuştur. Özellikle *Niebelung Yüzüğü* dörtlüsünde ırk ve toplumsal katman ayırımları belirgin biçimde yer amlaktadır.

Wagner'in anti-semitik düşüncelerini içeren en çarpıcı yazısı K. Freigedenk (hür düşünce anlamına gelmektedir) takma adıyla 1850'de yayımladığı *Müzikte Yahudilik* başlıklı yazısıydı. Çok yankı uyandırmayan bu yazı Wagner 1869'da kendi adıyla yayımladığında büyük protestolara neden oldu.

Wagner'in ölümünün ardından, Bayreuth Festivalinin yönetimine eşi Cosima geçti. Bütün hayatını Wagner'in operalarını sahnelemeye adanmış Cosima'nın ilk prodüksiyonu 1886'da *Tristan ve İzolde* oldu. Cosima eşinin prodüksiyon anlayışına sıkı sıkıya bağlıydı ve yeniliklere sıcak bakmıyordu. 1906'da festival yöneticiliğini oğlu Siegfried Wagner devraldı. 1930'da Cosima ve oğlu kısa aralarla öldükten sonra yönetim Siegfried'in eşi Winifred'e kaldı. Winifred Wagner'in Adolf Hitler ile olan yakın dostluğu nedeniyle Bayreuth prodüksiyonları Nazi yönetimiyle uzlaştırıldı. 1936-44 arasında, Hitler'in emriyle Festival her yıl düzenlendi ve 1940'tan itibaren *Parsifal* operası programdan çıkartıldı.

Yedinci Bölüm

POST-ROMANTİZM

1870-1914 Arasında Avrupa'da Müzik

İlki 1914-18, ikincisi 1939-45 arasında gerçekleşen iki büyük dünya savaşı düşünüldüğünde, 1800'lü yılların sonlarında Avrupa son derece sakin görünür. Yaklaşık 1870'ten 1914'e kadar süren bu sessizlik döneminde müzikte radikal değişiklikler yaşanmıştır. Besteciler tonalitenin geleneksel kurallarının dışına çıkma, bir anlamda alternatif bir dil geliştirme çabasımdaydılar. Tonalite 18. ve 19. yüzyılların müziklerini egemenliği altına almıştı ve Klasik-Romantik dönemler yavaş yavaş sonlanışlarını gerçekleştiriyordu.

Alman geleneği içindeki besteciler piyano eşlikli solo şarkı, senfoni, senfonik şiir ve opera geleneklerini sürdürürken diğer yandan gelişen ulusalcılık hareketleri bestecileri doğrudan etkilemekteydi. Pek çok besteci bağımsız ve kendi ülkelerine özgü bir dil kullanmayı tercih ediyorlardı. Bu besteciler, çoğunlukla, o güne kadar Alman müziği etkisi altında kalan Rusya ve Doğu Avrupa ülkelerinin bestecileriydi. Ulusalcık akımı özellikle Fransa'da görülmekteydi. Başta Debussy olmak üzere pek çok besteci son derece farklı anlatım olanakları aramaktaydı.

Alman Geleneği – Gustav Mahler ve Richard Strauss

19. yüzyılın son yıllarında Almanya’da iki büyük besteci önceki anlatım olanaklarını sorgulamakta ve bu yolla önemli değişimlere öncülük etmekteydi. Senfonik şiirleri, programlı yapıtlarıyla Richard Strauss (1864-1949) büyük orkestra kullanımını ve Wagner’e yakın tematik geliştirim fikrini benimsemişti. Gustav Mahler de (1860-1911) senfonileriyle Romantik müziğin programlı anlatımını devam ettiriyordu. Bu noktada Romantizm’in kilit kavramı olan şiir ile müzik ilişkisi Mahler ve Strauss’da farklı bir şekle bürünmüştü.

Wagner’in takipçisi olarak Mahler –özellikle senfonileri ve orkestra liedleriyle– önemli bir besteci ve başarılı bir orkestra şefiydi. Prag, Leipzig, Budapeşte ve Hamburg gibi merkezlerde çok sayıda opera sahnelemişti. 1897’den 1907’ye kadar Viyana Operası’nda, 1909’dan 1911’e kadar da New York Filarmoni Birliği’nde yöneticilik yaptı.

Mahler’in solo ses ve orkestra için bestelediği büyük çaplı beş yapıttan en bilineni 1908’de yazdığı *Yeryüzünün Şarkısı* başlıklı yapıttı. Mahler 9 senfoni besteledi, 10.’sunu bitiremeden hayatını kaybetti. Senfonileri oldukça uzun ve biçimsel kuruluş açısından son derece karmaşıktı. Her biri programlı yapıtlar olan bu senfoniler aynı zamanda büyük orkestralar tarafından icra edilmekteydi. Mahler orkestrasında çok sayıda icracıya yer verilmekteydi. Kullandığı orkestranın büyüklüğü, daha da önemlisi, çalgıların birleşimleri ve ortaya çıkan farklı tınlar üzerinde ciddi bir araştırma üzerinde yoğunlaşmıştı. Orkestra şefi olarak kariyerini sürdürürken çalgıların tınları ve birlik-telikleri üzerine ayrıntılı bilgiye sahipti. Orkestra onun için bir laboratuvar ortamıydı ve bu yolla senfonilerinde kullandığı orkestra efektlerinin çoğunu önceden deneme imkânı buluyordu. Kullandığı orkestrasyon teknikleri onun müzik dilini anlama yolunda önemli bir basamaktır. Çalgıları ele alışı, farklı çalgı-

ları bir arada kullanışı, gürlükler, tempo ve cümleme teknikleri Mahler'in müziğinde, bütün ayrıntılarıyla işleniyordu.

Mahler'in senfonilerinde programlı anlatım her zaman yer almaktaydı. Kendi şarkılarından aldığı kısa bölümler üzerine, resimsel ayrıntıları oluşturduğu bir programlı anlatımı vardı. Her bir senfoni, belirli bir plan üzerinde, diğer bir deyişle müzik dışı kaynaklarla oluşturuluyordu. Mahler insan sesi kullanımını da öncelikli olarak ele almaktaydı. Dört senfonisinde özellikle 2. ve 8. senfonilerinde insan sesini yoğunlukla kullanmıştı. Senfonilerindeki tonal düzenlemeyi yaparken gelenekten gelen uygulamalara yer vermiyordu.

Mahler genel olarak motif ve tema kullanımında "günlük konuşma dili" üzerinde yoğunlaşıyor ve rastlantısal, gelip geçici olarak ortaya çıkan bu motif ve temalarla yapıtının bütünlüğünü oluşturuyordu. Müziği üzerine çeşitli eleştiriler de bu noktada geliştirilmişti. "Sıradanlık" ve "müzik malzemesinin parçalanmış karakteri" nitelendirmeleriyle Mahler'in müziğinin yenilikçi yönleri farklı bir boyutta ele alınmıştı.

Yeryüzünün Şarkısı Çinceden çevrilmiş altı şiir üzerine oluşturulur. Şiirlerde coşkulu bir yaşamdan, hayatın güzelliklerinden ve eğlencesinden sessizliğe, sakinliğe geçiş dile getirilmekteydi. Doğa betimlemesi de oldukça önemli bir nitelik olarak bu yapıtında gözleniyordu. Doğa tınları, kuş sesleri, orman, dere ve fırtınayı betimleyen, daha çeşitlendirebileceğimiz pek çok motif ele alınmıştı. Yapıtın bütününde bu dünyaya karşı başka bir dünyaya varma istemi anlatılmaktaydı.

Yeryüzünün Şarkısı

Mahler'in senfonik yapıtı *Yeryüzünün Şarkısı* önceki yapıtlarına göre bilinçli bir geride duruşu temsil eder. Ancak yenilikçi yaklaşımı son derece yoğundur ve bu yolla Romantizmin uygulamalarını önemli ölçüde eleştiren bir anlatımı öngörür: Özellikle kadans yazısında diyatonik konsonansların abartılı, belagatli anlatımın-

dan vazgeçer. *Yeryüzünün Şarkısı*'nın son bölümü olan "Veda" geleneksel uygulamalarla yeni yaklaşımları aynı anda bünyesinde barındırır. Mahler müziğinde hem bütünselliği hem de parçalanma karakterini ortaya koyar. Bilinen malzemeye yeni uygulamalar arasında belirsiz bir denge arayışı çabasıdır. Yapıtın son bölümünde belirsiz bir bitişe işaret edilir. Böylece konuda yer alan şekilde mutluluk ve üzüntü arasında görünürde var olan çelişkinin, ölüm karşısında birbirinden farksız olmadığı müzikle betimlenmiş olur.

Mahler orkestra eşlikli şarkıları arasında yer alan *Ölü Çocuklar İçin Şarkılar*'ı 1901-04 arasında besteledi. Solo ses ve orkestra için yazılmış olan bu yapıtın şiirleri Friedrich Rückert'ten alınmıştır. Yüzyılın başında bu ve diğer yapıtlarıyla birlikte Mahler'in üslubunda değişimler görülmeye başlamıştır. Bu değişiklikler son iki senfonisinde ve *Yeryüzünün Şarkısı*'nda oldukça belirgindir. Kalabalık orkestra kullanımıyla elde edilen katmanlı doku anlayışı yerini daha yalın ve süssüz bir anlatıma bırakmıştır.

Programlı Senfonilerin Çeşitleri

Bir senfonik şiir genellikle iki çeşit program sunmaktadır. İlki, felsefi programdır. Fikirler ve duygular üzerinde gelişir. Bu gibi yapıtlara örnek olarak Liszt'in *Prelüdlere* ve diğer senfonileri sayılabilir. Diğer bir çeşit program olarak "tanımlayıcı" ya da "betimsel" programdır. Bu çeşit senfonilerde müzik dışı olayların müzikle tanımlandığı bir anlatım ortaya koyulur. Özellikle Berlioz'un çok sayıda "tanımlayıcı" senfonik yapıtları vardır. Esasında bu iki tür arasında çok katı bir ayırma yoktur. Felsefi program ya da plan, tanımlayıcı unsurları da içinde barındırabilir ve aynı şekilde tanımlayıcı plan da genel bir felsefi mesaj ortaya koyabilir.

1900'lü yıllarda en önde gelen Alman bestecilerden biri Richard Strauss'tu. Mahler gibi Strauss da dönemin önemli şefleri arasındaydı. Hans von Bülow'dan aldığı eğitimin ardından Münih, Berlin, Viyana ve Weimar gibi şehirlerde çok sayıda opera yönetmişti ve dönemin önde gelen orkestralarıyla çok sa-

yıda turnesi olmuştı. Strauss'un bestecilik yaşamında senfonik şiir ve operanın öncelikli bir yeri vardı. Strauss hem felsefi, hem de tanımlayıcı programlar, planlar içeren senfonik şiirleriyle dikkat çekiyordu. Felsefi plandaki yapıtları arasında en bilinenleri *Ölüm ve Değişim* (1889) ve *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1896) adlı yapıtlardı. Tanımlayıcı plandaki yapıtları arasında ise *Till Eulenspiegel'in Neşeli Maceraları* (1895) ve *Don Kişot* (1897) yer alıyordu.

Strauss *Böyle Buyurdu Zerdüşt* başlıklı senfonik şiirini Nietzsche'nin aynı adlı felsefi şiirinden seçtiği kesitlerin üzerine oluşturmuştu. Nietzsche Zerdüşt'ün sözleri üzerine yazılmış üstüninsan (*übermensch*) felsefesini Hıristiyan geleneklerine karşı geliştirmiş ve anlatımını bu yolla şekillendirmişti. Strauss, Nietzsche'nin yapıtına sadık kalarak, üstüninsan felsefesinden çıkan insanın dini, bilimsel gelişim evrelerine de değinmiştir.

Böyle Buyurdu Zerdüşt

Zerdüşt MÖ 1000 yıllarında İran'da yaşadığı sanılan, peygamber niteliği taşıyan bir kişiliktir. Temelde insan erdemlerini geliştirerek tek tanrıcı bir amaca yönelmiştir. Kurduğu dinin adına Zerdüştçülük (Mecusilik) denilir ve dinin kutsal kitabı *Zend Avesta*'dır. Zerdüşt bu kitabı kendisine iyilik tanrısı Ahura Mazda'nın (Hürmüz) verdiğini söyler. Zerdüşt'e göre iyiliği ruhta, kötülüğü maddede bulanlar aldanırlar. Çünkü iyi ve kötü hem ruhları, hem de maddeleri kaplamıştır. Aslında iyilik ve kötülük arasında bir savaş vardır. İnsanlar iyilikten yana olmalıdırlar, ancak savaşa katıldıkları oranda sonsuz mutluluğa hak kazanabilirler. Dünya iyilik ve kötülük arasında bir sınav alanıdır. Zerdüşt'e göre gerçek dindarlık oruçla, tapınmayla değil, çalışmayla elde edilir. İnsan aşılması gereken bir varlıktır. Nietzsche, Zerdüşt'ün bir anlatımında şöyle belirtir: "Tanrı öldü ve Tanrının ölümü insanın gerçekte var olmasını beraberinde getirdi ve Zerdüşt gibi, büyük sessiz, yalnız ve üstün insanların yaratılmasına olanak sağladı".

20. yüzyılın başında Berlin’de bütün sanatlarda ahlaki ve duygusal çöküntülerle cinsel aşırılıkları ön plana çıkaran yapıtlar görülmekteydi. Yasak olana karşı tepkisel olarak çoğalan bu yaklaşımlar görsel sanatlarda Stuck, Munch ve Klimt gibi ressamların yapıtlarında da izlenebiliyordu. İnce cümlelerle dile gelmezi saptamak, betimlenemez olanı çağrıştırmak dönemin edebiyat anlayışında oldukça belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktaydı. Strindberg’in, Wedekind’in, Gorki’nin kimi yapıtlarında da bu etkiler mevcuttu. Böyle bir ortamda Strauss’un Oscar Wilde’ın metnine dayanarak bestelediği *Salome* operası (1905) ve şair-oyun yazarı Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) ile birlikte oluşturdukları *Elektra* operasında (1908) doğadıışı olana, çeşitli ikilemleri, şiddeti, tutkuyu içinde barındıran konulara yönelimleri daha iyi anlaşılabilmekteydi. İkili daha sonra güçlü bir insan sevgisini işlemeye karar vermişler ve böylece *Güllü Şövalye* operasında (1911) bir kadının geçip giden gençliğinde zamanı anlamlandırma çabasını konu olarak almışlardı.

Salome (1905)

Yeni Ahit’te Matta ve Markos anlatımlarında yer alan konunun Matta İncili’ne göre işlenişi, librettonun oluşumunda önem taşımaktadır. Celile’de Kral Herodes kardeşinin karısı Heroidas ile evlenir. Bu sırada Vaftizci Yahya kardeş karısına sahip olmanın kötülüklerinden bahsetmektedir. Bu söylemiyle Kral Herodes’in dikkatini üzerine çeker. Her şeye rağmen Herodes, kutsal ve adil kişiliğinden dolayı Yahya’dan çekinmektedir. Herodes bir gün Celile’nin zenginlerine bir ziyafet düzenler ve Heroidas’ın öz, Herodes’in üvey kızı olan Salome bu ziyafete katılır. Salome o gece danslarıyla herkesi ve en başta da kralı kendine hayran bırakır. Bir ara Kral Herodes Salome’ye “Dile benden ne dilersen?” diye sorar. Salome de Vaftizci Yahya’nın başını istediğini söyler. Kral verdiği sözden dönemez. Gönderdiği asker bir tepside Yahya’nın başını getirir ve Salome’ye takdim eder. Operada aynı temanın farklı bir yorumu söz konusudur. Salome Vaftizci Yahya’ya sahip olmak için çılgın bir isteğe kapılır. Önceleri onu reddeden Yahya’yı ölü bile olsa öp-

mek ister. Salome baştan çıkarıcı bir karakter olmasının yanı sıra Yahya'nın ölümünde bizzat suçludur.

Operada Herodes'in Salome'ye olan hayranlığı sebebiyle onun arzularına boyun eğmesi işlenmektedir. Salome yedi tül dansı, son bölümdeki Yahya'nın cansız başıyla monoloğu ve Yahya'nın başını öptüğü an, müzikte en dramatik kesi-ti oluşturur.

Strauss, operalarında, müziksel malzemeyi konuyla doğrudan bağlantılı olarak yönlendirmektedir. Böylece konunun ayrıntıları müzikte anlatımını bire bir buluyordu. Erken dönem senfonik şiirlerinde biçimsel kuruluştaki yetkinliğini kanıtlayan Strauss bu noktadan itibaren bütün operalarında görülecek olan çok katmanlı biçim anlayışına yönelmişti. Doğru ifadeyi betimlemek amacıyla geleneksel anlatımın sınırlarını zorluyordu. Tonaliteyle hesaplaşmasını, Schönberg'in atonal yaklaşımından farklı olarak, ifadeyi kuvvetlendirme yönünde gerçekleştirmektedir.

Şair ve oyun yazarı Hofmannsthal ile uzun süren işbirliği süresince, Strauss'un metin-müzik ilişkisini daha derin olarak incelediği görülmektedir. Birlikte oluşturdukları pek çok yapının yaratım aşamasında, ayrıntıların üzerinde durarak çalıştıkları birbirleriyle yaptıkları yazışmalardan anlaşılıyordu. Özellikle 19. yüzyılın opera anlayışında sık sık görülen konuşmalı bir oyunun değiştirilmeden opera librettosu olarak kullanımı Hofmannsthal'in metinleriyle büyük oranda farklılaşmıştı. Hofmannsthal edebî bir metin ortaya koyarak kısa diyalogların anlatımını genişletmişti. Strauss da orkestra eşliklerinde kullandığı leitmotiflerin yoğun anlatımıyla müziği biçimlendirmiş, insan sesi Mahler'de olduğu gibi Strauss'un yapıtlarında da başlıca yeri almıştır.

Ulusalçılık

19. yüzyılın müziğinde ulusalcılık yazılı ve sözlü gelenekler doğrultusunda halk kültürüne duyulan ilgiyle gelişti. Özellikle dil ve edebiyat konularında Alman ve İtalyan etkilerine karşı alınmış bir önlem gibiydi. Wagner ve Verdi yurtsever tavırlarını ortaya koyan bestecilerin başında sayılıyorlardı. Brahms Alman halk şarkılarının düzenlemelerini yapmıştı ve halk şarkısı temalarına benzer melodiler kullanıyordu. Haydn, Schumann, Schubert, Strauss ve Mahler hepsi halk kaynaklarını bilinçli bir şekilde kullanıyorlardı. Chopin Polonya'ya ait unsurlarını kullanmakta, Liszt Macar kaynaklarına yönelerek yapıtlarını oluşturmaktaydı. Bazen kendi ülkelerine ait olmayan halk kaynaklarına da yönelmişlerdi. Ancak müzikte ulusalcılık bu bestecilerin hiçbirinin ana konusu olmamıştı.

Yerel kaynaklardan gelen bağımsız bir müzik dili arayışı özellikle İngiltere, Fransa, Amerika, Rusya ve Doğu Avrupa ülkelerinde önem kazanıyordu. Halk şarkılarını ve danslarını işleyerek ya da bu kaynakların müzik özelliklerini anımsatan nitelikler kullanılarak besteciler bir üslup yaratma arayışına girmişlerdi. Ancak bu ülkelerdeki bazı besteciler kendi bireysel müzik dillerini yaratmaya çalışıyorlardı ve ulusalcıla doğrudan bağlantılı değildiler.

Rusya'da

19. yüzyılın sonuna kadar, Rusya'da dindışı müzik büyük oranda İtalyan, Fransız ve Alman müziğinin etkisindedir. Hem Avrupa hem de Rus kaynaklarını kullanan ilk besteci Mihail Glinka (1804-57) idi. Glinka Rus kaynaklarına yönelerek oluşturduğu ilk yapıtı olan 1836 tarihli *Çar'ın Hayatı* başlıklı operasıyla büyük beğeni toplamıştı. Melodi ve reçitatif kullanımı tamamıyla Rus kökenliydi. Modal dizilerin kullanımı ve halk

şarkılarından alıntılarla da son derece farklı bir üslup ortaya koymaktaydı.

Pyotr İliç Çaykovski (1840-93) Almanya’da eğitim görmüş bir besteci olarak Rus kaynaklarını kullandığı halde ulusalcık hareketleriyle doğrudan ilgilenmemiş bir besteciydi. Operaları arasında yer alan *Yevgeni Onegin* (1879) Rus halk şarkılarından kaynaklanan kesitleri sık sık kullanmaktaydı.

19. yüzyılın ikinci yarısında birbiriyle yakın ilişkisi olan besteciler Rus Beşleri adı altında anılırlar. Aleksandr Borodin (1833-87), Modest Musorgski (1839-81), Mili Balakirev (1837-1910), Tsezar Kui (1835-1918) ve Nikolay Rimski-Korsakov’dan (1884-1908) oluşan bu beşli, Balakirev’in dışında, geleneksel olmayan yollarla müzik eğitimi almışlardı. 1862’de Anton Rubinstein (1829-94) tarafından St. Petersburg Konservatuarı kurulmuştu, burada tamamıyla Batı müziğine yönelik bir eğitim verilmekteydi. Sözü geçen besteciler bu kurumu ve Batı kaynaklarını büyük oranda reddetmekteydiler. Onlara göre ellerinin altında bulunan halk şarkıları ve modal diziler son derece yetkin kaynaklardı.

Rus Beşleri arasında Musorgski ayrı bir yere sahiptir. Müzik eğitimini Balakirev’den almış, çok sayıda senfonik yapıt, piyano parçaları ve operalarıyla Rus halk geleneğine bağlılığını ortaya koymuştu. 1874’te ilk defa sahnelenen *Boris Godunov* operasında Rus diline özgü vurguları mümkün olduğu ölçüde kullanmıştı. Geleneksel armoniden uzak ilerleyişler, standart formüllerden oldukça farklı sonuçlar ortaya çıkarıyordu. Armonik dil sınırlı olarak kullanılmakla birlikte son derece yenilikçi yönleri olan bir dil oluşturulmuştu.

Korsakov’un müziği Rus Beşleri ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki yenilikler arasında bir köprü görevi üstleniyordu. 1880’lerde bazı besteciler Balakirev’in tarzından yavaş yavaş uzaklaşıp daha eklektik yöntem ve kaynakları kullanmaya başlamışlardı

fakat hâlâ Rus kaynaklarına yönelim ön plandaydı. Donanma-
dan ayrılan Korsakov 1871'den itibaren St. Petersburg Konser-
vatuvarında hoca oldu ve orkestra şefi olarak konserler verdi.
Senfonileri, oda müziği yapıtları ve şarkılarının yanında başlı-
ca yapıtları senfonik şiirleri ve operalarıydı. Özellikle son dö-
nem yapıtlarında tam tonlu dizileri ve paralel akorları kullandı,
ayrıca orkestra renklerini (tınıları) müziğinde başlıca araş-
tırma alanı olarak ele aldı. *İspanyol Kapriçyosu* (1887) ve sen-

Gos - po-di!

Ty ne khochesh' smer - ti gre - shni-ka, po - mi - lui du - shu

poco rit.

pre - stu - pna-go tsä - ria Bo - ri - sa!

fonik süiti *Şehrazat* (1888) orkestrasyon açısından en önde gelen yapıtları arasındadır.

Sergey Rahmaninov (1873-1943), Çaykovski gibi, melodi üzerine yoğunlaşan romantik bir besteciydi. Ulusalçı akımla fazla ilgilenmemiş olmasına karşın zaman zaman halk kaynaklarından yararlanmıştı. Geleneksel Rus şarkı söyleme üslubunu kullanması son derece farklıydı. Bu arada piyano konçertoları içinde 2. ve 3. konçertolarında (1901-09) yapısal açıdan çok kuvvetli ve bir o kadar da anlatımcı yanı ağır basan tematik yaklaşımı benimsemiştir.

Rusya’da doğmuş bir diğer son romantik besteci Aleksandr Skryabin (1872-1915) idi. Tonaliteden atonaliteye geçişte önemli bir besteci olan Skryabin’in müziği Geç Romantik tonalite anlayışından anlatımcı atonaliteye geçişi de temsil eder. Besteciliğinin yanında aynı zamanda piyanist olan Skryabin ilk olarak prelüdlere, etütler ve Chopin tarzı mazurkalar yazmaya başladı. 1907’ye kadar geleneksel tonal yapılara bağlı kaldı, 1903-10 arasında bir geçiş dönemi yaşadı ve sonraki dönemlerde simetrik ve tonal olmayan ses malzemesini kullanmaya başladı. Chopin ve Debussy etkileri özellikle piyano için yazdığı kısa yapıtlarında oldukça belirgindir. Daha geniş çaplı orkestra yapıtlarında *Coşku Şiiri* (1908) ve *Prometeus*’ta (1910) Wagner etkileri hissedilir.

Kuzey Avrupa

Rusya dışında başka ülkelerde de ulusalcılık akımını izleyen yapıtlar yazılıyordu. 19. yüzyılda iki Bohemyalı (Çek) besteci Bedrich Smetana (1824-84) ve Antonin Dvorák (1841-1904) idi. Programlı müziklerinde, operalarında ülkelerinin kaynaklarına belirli ölçüde yönelmişlerdi. Ancak müzik dili olarak Avrupa’yı benimsiyorlardı. Buna karşın 20. yüzyılın ilk yarısında Çek bes-

teci Leos Janacek (1854-1928) Batı Avrupa müzik geleneğine karşı eleştirel bir tutum izliyordu. Operaları *Januſa* (1904) ve *Kurnaz Tilkicik* (1924) ile halk temalarını kullanmaktaydı.

Müzikte ulusalcı yaklaşım Norveç'te de Edvard Grieg'in (1843-1907) yazdığı kısa piyano parçaları ve şarkılarıyla etkili oldu. Grieg özellikle şarkılarda Norveççe metinleri kullanıyor ve halk temalarını yeniden düzenliyordu. Norveç köylü danslarını piyanoya uyarladığı yapıtı *Slatte*'de ulusalcı izler oldukça belirgindir.

Finlandiyalı Jean Sibelius da (1865-1957) ülkesinin edebî yapıtlarına karşı özel bir ilgi gösteriyordu. Finlilerin milli destanı *Kalevala* bunların başında geliyordu. Vokal yapıtları ve senfonik şiirlerinde bu destandan alıntıları sık sık kullanmıştır. Müziğinde bilinçli olarak planlanmış özel doku farklılıklarına ya da uç noktalarda değişikliklere pek rastlanmaz, ancak biçimsel kuruluşları ayrıntılı incelendiğinde çoğulcu anlayış izlenebilir. Diğer bir deyişle, yapıtlarında geleneksel biçim anlayışlarının birbiri üzerine inşa edildiği katmanlı bir doku söz konusudur.

İngiltere

Diğer ülkelerle karşılaştırıldığında ulusalcı yönelim İngiliz müziğine çok geç ulaşmıştır. İngiltere'de uzun yıllar uluslararası alanda tanınan tek besteci Edward Elgar'dı (1857-1934). Müziğinde halk şarkılarından ya da ulusal müzik geleneklerinden kaynaklanan teknik özellikler bulmak mümkün değildi, ancak ses ve tını açısından İngiliz nitelikler söz konusuydu. Elgar İngilizce konuşma kalıplarını andıran melodik çizgiler oluşturmuştu. Brahms ve Wagner kaynaklı armonik dil çerçevesinde yapıtlarında kullandığı marşlar son derece karakteristiktir. Elgar'ın en bilinen yapıtları arasında yer alan *Enigma Çeşitlemeleri* (1899) ve *1. Senfoni*'de (1907-08) bu marşların etkileri görülür.

Fransa'da Yeni Akımlar

Fransız Ulusal Müzik Birliği 1871'de, Prusya Savaşının bitiminde kurulmuştu. Bu birliğin başlıca amacı Fransız bestecilerin yapıtlarına icra olanağı sağlamaktı. Aynı zamanda senfoni ve oda müziği yapıtlarının bu yolla çoğalması, hem niteliklerinin hem de niceliklerinin artırılması planlanıyordu. Böylece Fransız müzik tarihinde yer alan Rameau ve Gluck gibi öncü bestecilerin yapıtları da tekrar ele alınmakta ve icraları gerçekleştirilmekteydi. 1894'te Paris'te Schola Cantorum kuruldu ve müzik alanında yapılan tarihsel çalışmalar bu kurumda gerçekleştirilmeye başlandı. Bu ve bunun gibi müzik etkinlikleri 20. yüzyılın ilk yarısında Fransa'yı öncü konumuna getirmişti.

1871'den yüzyılın sonuna kadar Fransız müziği üç farklı alanda gelişim göstermiştir. İlki Cesar Franck (1822-90) ve öğrencileri kanalıyla gerçekleşen son derece eklektik ve farklı gelenekleri bünyesinde barındıran bir yaklaşımdı. İkincisi, Camille Saint-Saens (1885-1921) ve Gabriel Fauré (1845-1924) öncülüğündeki sadece Fransız kaynaklarını malzeme olarak kullanan yaklaşımdı. Sonuncusu ise Claude Debussy'nin (1862-1918) yapıtlarında ortaya çıkan son derece farklı bir kanaldı.

Franck temalarını üretirken gelenekten gelen senfoni, senfonik şiir, sonat, çeşitleme gibi çalgısal türleri sık sık kullanmıştı, ancak Romantik karşıtı olarak değerlendirilen yapıtları da vardı. Bu yapıtlar sınırlı da olsa kromatik aralıkların kullanımıyla çeşitli yenilikleri işaret ediyordu.

Gabriel Fauré Fransız Ulusal Müzik Birliğinin kurucusuydu ve bu birliğe bağlı olarak 1909'da kurulan Bağımsız Müzik Birliğinin de ilk başkanı seçildi. Saint-Saens'tan 1861-65 arasında bestecilik eğitimi aldı ve org icracısı olarak çeşitli görevler üstlendi. 1896'da Paris Konservatuvarının kompozisyon bölümünün başına getirildi ve 1920'ye kadar bu görevini sürdürdü. Solo piyano ve oda müziği yapıtlarının yanı sıra orkestra için yazdığı *Requiem* (1887-1989) ile *Prometeus* (1900) ve *Penelope*



C. Franck - Prelüd

operaları (1913) dönemin özelliklerini ve değişiklik yanlarını en yalın bir biçimde yansıttığı yapıtlarıydı. Çalgısal dokuları ortaya çıkaran bir yaklaşımla kontrpuan kullanımı üzerinde ısrarla duruyordu. 19. yy'ın son çeyreğinde pek çok bestecinin yapıtında karşılaşılan Wagner etkisi Fauré'nin yapıtlarında da izlenebilmekteydi.

19. yüzyılın sonunda Fransız müziğinde Debussy yenilikçi tutumu ve ayrıcalıklı yapıtlarıyla öncü bir besteciydi. 20. yüzyıl boyunca etkisini sürdüren yapıtları geleneği, özellikle de Alman müzik geleneğinin baskın karakterini sorguluyordu. Üslubu pek çok farklı yaklaşımı beraberinde sunmasına karşılık, müzik tarihinde Debussy'nin yapıtlarıyla özellikle izlenimcilik arasında bir bağlantı kurulmaktaydı. İzlenimcilik özellikle resim sanatında etkisini ortaya koyan bir akım olarak 20. yüzyılın döneminde son derece yaygınlık kazanmıştı. Özellikle Rus müziğinden Musorgski'nin *Boris Godunov* operasından, Grieg'in yapıtlarından ve 1900'lerden sonra Ravel'in piyano müziklerinden çok etkilenmişti.

İzlenimcilik

İzlenimcilik akımı Claude Monet'nin 1874'te sergilenen *İzlenim: Gündoğumu* başlıklı resminin eleştirisinde alay olarak kullanılan "izlenimci" sözünden türemişti. Bu ressamlar görüntünün insanda uyandırdığı izlenimleri yansıtmayı amaçlamışlardı. Önceki kuşağın konularından ve doğrudan anlatım biçimlerinden uzaklaşmışlardı. Konu ikinci plana itilirken perspektif derinliği en aza indiriliyordu. İzlenimci ressamların başlıca temsilcileri arasında Camille Pissarro ve Eduard Manet sayılabilir.

Debussy'nin orkestra yapıtları arasında yer alan *Bir Pan'ın Öğleden Sonrası İçin Prelüd* (1894) başlıklı yapıtı Mallarmé'nin bir şirini temel almaktaydı. Daha sonraki yıllarda *Noktürnler* (1899) ve senfonik yapıtı *Deniz*'i besteledi (1905). Bu yapıtlarında orkestrayı etkili bir biçimde, resimsel ifadeyi ön plana çıkararak kullandı. Tını Debussy için her şeyden önde geliyordu. 1900'lerin başında, *Pelleas ve Melisande* operasını yazdığı dönemlerde (1902), diğer bütün sanatlardan daha özgür olduğunu savunduğu müziğin –doğanın bir reproduksiyonu olmaktan öte– doğa ve düşgücü arasındaki mistik ilişkiyi ortaya çıkardığını düşünüyordu. Tabii bu düşüncelerinde bulunduğu dönemin estetik kaygılarının izlerini bulmak mümkündü. Bu dönem, bilimin yöntemini değiştiren bir düşünsel hareket olarak, gerçekçi pozitivist düşüncenin ortaya çıktığı dönemdi. Ayrıca gerçekdışının hayal dünyasına sığındığı, nesnelerin gerisindeki gerçeklere varılabileceği görüşünün hâkim olduğu mistik bir eğilim söz konusuydu.

Tını

Debussy yapıtlarında tını arayışı üzerinde durmuş, bu yolla orkestrayı küçültmüş ve tahta üflemelilere öncelik tanımış, ayrıca arp, gong, celesta gibi çalgıları sık sık kullandığı bir yazı ortaya koymuştu. Tını arayışını şu sözlerle belirtmekteydi (1908):

"Müziyenler tını arayışımı bilmiyorlar: Tının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi, üçledi. Bunların en kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tının öz rengini ve safiyetini korumaya çalışıyorum...

Yaylılar hiçbir tınıyı engellemeleri için diğer çalgıların çevresinde bir daire oluşturmalı, nefesliler dağılmalıdır. Madeni nefesliler viyolonsellerle, obualar ve klarinetlerle ve kemanlarla karışmalıdır."

Debussy yapıtlarında tam anlamıyla farklı bir sistem oluşturmaya çalışmıyordu. Özellikle 1900'ler için çok cesaret gerekti-

ren m z k dili ve esnek tutumuyla son derece ilginç yapıtlar verdi. Geleneği sorgulayan tutumunun temelinde, Debussy'nin hayatında önemli dönemeçler bulunmaktaydı. Yenilikçi g r   leri 1880'lerde Rusya'da ve Bayreuth'ta bulunduğu yıllarda biçimlenmeye başladı. Ayrıca 1889'da Paris Sergisinde tanık olduğu, farklı kültürlerin müziklerini (Endonezya-Cava'daki Gamelan toplulukları gibi) keşfetmesi Debussy için önemli bir deneyim oldu. *Pelleas ve Melisande* operası 1902'de ilk seslendirili iyle birlikte onu döneminin önemli bir bestecisi haline getirdi. Wag-

pp
sur la touche

pp
sur la touche

pp
sur la touche

pp
sur la touche

pp
sur la touche

pp
sur la touche

C. Debussy - Bir Pan'ın   leden Sonrası için Prelüd

ner etkilerinin hissedildiği bir yapıt olmasının yanı sıra ritmik oyunları, anlatımcı tavırları Debussy'ye özgü nitelikleri ortaya çıkarmıştı. Müzik dili tonal armoni ve kontrpuan üzerine kurulmuş olan yapıtta farklılık disonans ile konsonansın arasındaki uzaklığın oluşturduğu biçimsel kuruluştaki gizliydi. Bu anlatım çoğu noktada modal etkileriyle ortaya çıkmaktaydı.

Karda Ayak İzleri

Piyano İçin Prelüdlere İkinci Kitabı 6. Prelüd, 1910

Debussy'nin 1910 tarihli prelüdlere, besteci olarak onun teknik, estetik kaygılarını ve tutumunu en çarpıcı şekilde sunan yapıtları arasında sayılabilir. Debussy'nin kariyerinde 1910'lar, sağlık ve parasal sorunlarıyla dolu yıllardır ve ikinci evliliğini de bu yıllarda yapmıştır. *Pelleas* operası müzikal dili modaliteye yaklaşan, tam-tonlardan kurulu, diatonik bir anlatımı içinde barındırmakta idi. *Karda Ayak İzleri* başlıklı prelüdde de aynı özellikleri görebilmemiz mümkündür. Bunların yanı sıra resimsel ve şiirsel etkileri daha yoğun bir şekilde ele almaktaydı. Kontrpuan merkezli yapının yavaş ve düzenli adımlarla ilerlediği ve anlatımcı melodik etkilerin de ilk anda hissedildiği bir doku yapıtın bütününe hâkimdi. Zıtlıklar çerçevesinde oluşturulmamış bir müzikal dil mevcuttu. Bu yolla biçimsel çerçeveye yönelik bir müdahale söz konusuydu. Bach ya da Chopin prelüdlereinden farklılıklarına rağmen bazı özellikleriyle bu önceki modellerle de yakın ilişkiler kurabilmek mümkündür. En önemli yenilik, tonal armoni kullanımındaydı. Tonaliteler arasında kararsızlık, çözüm arayışı yapıtın geneline hâkimdi.

Erik Satie (1866-1925) Debussy'nin müziğine tamamıyla karşı olmamakla birlikte çeşitli yönleriyle İzlenimcilik karşıtı bir besteci idi. 19. yüzyılın tematik gelişim üzerine kurulu bestecilik geleneğine ve Romantik anlatıma kökünden karşıydı. Bunun yanında Fransız müziğindeki Wagner etkilerini de büyük ölçüde reddediyordu. Diğer sanatlarla da yakından ilgilenen Satie Kübistlerin fikirleriyle bağdaşan savlar ortaya koymaktaydı. 1880'lerde ilk olarak *Üç Sarabanda* ve *Üç Gimnopedya* yapıtlarında Satie'nin müziğinde sonuçlanmayan dissonanslar, yarı

modal armoniler ve yalın bir yazı görülmektedir. 1910'lardaki yapıtlarında ise yenilikçi, farklı arayışlar ortaya çıkmıştır. Bu dönem, Schola Cantorum'da Vincent d'Indi ve Albert Roussel'dan dersler aldığı dönemdir (1905-08). Böylece anti-romantik avant-gart tavırları tam anlamıyla bir yön kazanmıştır.

1900-15 arasındaki yapıtlarında gerçeküstücü başlıklara sıkça rastlanmaktadır. *Armut Biçiminde Üç Parça* ve *Kurumuş Embriyonlar* bu yapıtlardan bazılarıdır. Komedi unsurunu çoğu zaman ele alan Satie müziğin bir burjuva eğlencesi olarak görülmesi fikrine karşıydı. Malzemesindeki sınırlı, basit ya da yalın diyebileceğimiz kurgulamasıyla müziğin dinleyiciyle ilişkisini tartışıyordu. Satie 1960 sonrası müzikteki farklı akımların ve farklı felsefi açılımların öncüsü niteliğindeydi.

Debussy ve Satie'nin çağdaşı bir başka Fransız besteci Maurice Ravel (1875-1937) idi. Piyano yapıtlarında Debussy ile benzer yönelimleri işaret ediyordu, ancak farklı bir yöne doğru gittiğini belirten başlıklar kullanıyordu. *Antik Menuet* (1895) ve *Ölü Prenses İçin Pavan* (1899) ve *Couperin'in Mezarı* (1917) yapıtlarıyla farklı tarihsel kaynaklara yönelmişti.

Ravel, döneminde çok yakın ilişkileri olan Satie ile karşılaştırıldığında teknik olarak ve estetik olarak daha az yenilikçi bir besteci olarak değerlendirilebilir. Ravel özellikle *Gimnopedia*'dan etkilenmişti, ancak müzikte yapılacak yeniliğin akor kullanımı ve tonaliteyi sorgulamakla sınırlı olduğunu düşünmüyordu. Bütün bunlara ek olarak o da Debussy gibi entelektüel ve sofistike bir yaklaşıma sahipti. Uzakdoğu, oryantalist etkiler, Gamelan müziğine ilgi, Debussy'de olduğu gibi, Ravel'de de karşımıza çıkar. İzlenimci etkilerle tonaliteyi ve geleneksel normları tamamen ortadan kaldırmaktansa bu ilkeler çerçevesinde müziğini oluşturmayı hedeflemiştir.

Ravel savaş öncesi yıllarda yazdığı *Daphnis ve Chloe* (1909-12) senfonik şiiri, bale müziği, renk ve doku özellikleriyle farklı bir konumdaydı. Tonal hiyerarşinin ilkeleriyle tematik

VN. I
 DIV.

VN. II
 DIV.

VA.
 DIV.

The musical score is for the Violins I and II Divisions and the Viola Division. It is in 2/4 time. The Violins I and II parts are marked with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Viola part is also marked with a *pizz.* instruction and a *mf* dynamic. The score shows a melodic line in the violins and a supporting bass line in the viola. The dynamics change from *mf* to *p* (piano) in the final measure.

M. Ravel - *Daphnis ve Chloe*

geliştirme ilkesini aynı şekilde koruyan özellikler sergilemekteydi. Bu arada Ravel'in müziğinde Mahler etkisinden de söz etmek mümkündür. Tınların karışımından ziyade ayrıştırılmalarını doğru buluyordu. Çeşitli ülkelerin halk müziği kaynaklarına da yönelmişti. *Madagaskar Şarkıları* (1926), koreografik şiiri *Vals*'teki (1920) Viyana valslerini anımsatan ritimleri, *Sol El İçin Konçerto* (1930) yapıtındaki caz unsurları ve *Bolero*'daki (1928) İspanyol etkileri bu eğilimlerini ortaya koymuştu.

Verismo

19. yüzyılın sonlarında İtalya’da ortaya çıkan verismo (gerçekçilik) İtalyan operasının en belirgin özelliği idi. Verismo çoğu zaman “gerçekçilik” olarak tanımlanmakla birlikte “doğallık”, “içtenlik” gibi kavramları da içinde taşır. Bu yaklaşım, genel özellikleriyle, bugünün televizyon ve sinemasının macera türü filmlerinin ilk oluşumları olarak değerlendirilebilir. Özellikle iki opera verismo hareketinin bütün niteliklerini barındıran yapıtlar olarak görülmektedir. Bunlardan biri Pietro Mascagni’nin (1863-1945) *Cavalleria rusticana* (1890) operası, diğeri Ruggero Leoncavallo’nun (1858-1919) *Palyaçolar* (1892) operasıdır. Giacomo Puccini’nin de bazı operaları, *Tosca* (1900) ve *Pelerin* (1918) operaları gerçekçi librettolarıyla verismo içinde değerlendirilebilir. Bu yapıtlar müzik fikirlerinin konunun gidişine paralel olarak gelişmesi ve konularının günlük olaylardan kaynaklanmasıyla birbirlerine benzemektedir. “Gerçekçi”, gerçekleşmesi mümkün olan durumlar, gündelik hayatta karşılaşılabilecek olaylar konuların merkezinde yer alır.

Puccini gerçekçi operalarında paralel akorlar, artmış aralıklar, tam-tonlu diziler, kromatik değişimler, hatta belirli kesitlerde Wagner’e benzer uygulamaları da kullanmış ve bu yolla konunun önünde giden, bazen olayın geneliyle bağlantısız denilebilecek ölçüde geniş bir armonik palet ele almıştır. Gerek psikolojik, gerek dış etmenlerle gelişen ruh halini yansıtmaya özen gösterir. *Madam Butterfly*’da (1904) kullandığı Japon ezgileri ve *Turandot*’ta (1926) yer verdiği Çin müziğiyle Puccini Geç Romantik bir besteci olarak son derece eklektik bir üslup benimsemiştir.

Sekizinci Bölüm

20. YÜZYIL

1. İki Dünya Savaşı Arasında Müzik

İki büyük dünya savaşı arasındaki barış yıllarında (1918-39) bütün Avrupa'da gittikçe artan bir gerilim yaşanmaktaydı. Güçler dengesi değişime uğruyordu ve bunun en belirgin göstergesi Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun yıkılışıydı. Çekoslovakya, Macaristan, Yugoslavya ve Romanya Avrupa'nın bağımsız devletleri arasına katılmışlardı. Rusya'da Bolşevikler 1917'de Çarlık rejimini devirip iktidarı ele aldılar. Benito Mussolini ve faşistler de 1922'de İtalya hükümetini ele geçirdiler. Almanya'da Adolf Hitler ve nasyonal sosyalistler (Naziler) zayıflayan Weimar Cumhuriyetinde (1918-33) hızla güçleniyorlardı. Hitler yasal yollardan kazandığı seçimlerde ülkenin başına geçti. Bu dönemde pek çok Alman entelektüel, yazar, sanatçı ve bilim adamı başka ülkelere göç etti. Bu arada Avrupa'nın başka merkezlerinde de çeşitli karışıklıklar söz konusuydu. 1936-39 arasında İspanya'da yaşanan iç savaş kötü bir şekilde sonuçlandı ve Franco'nun diktatörlük yönetimiyle İspanya 1970'lerin sonuna kadar Avrupa'daki gelişimlerden kendini soyutlamaya çalıştı.

Bütün bu değişimler ülkelerin birbirlerinden yalıtılmış olmasından doğuyordu. Birbirine komşu olan devletler bile son

derece kapalı siyasetler izliyorlardı. Müzik tarihi kanalından bakıldığında bu ayrımlaşma birbirinden farklı pek çok üslubun ortaya çıkmasını beraberinde getirmekteydi.

1914-30 arasında müzikte önemli yenilikler ortaya çıktı. Bir önceki bölümde değinildiği gibi Musorgsky ve Debussy özellikle armoni alanında değişimler ortaya koymuşlardı. Diğerleri yeni besteleme teknikleri üzerinde yoğunlaşan bestecilerdi. Öte yandan Doğu Avrupa'nın halk müzikleri yeni imkân alanları yaratıyordu. Böylece tonal armoninin öngördüğü ilişkiler zinciri, düzenli ritim anlayışı, farklı kaynaklarla değişime uğratılıyordu. Doğu Avrupa'nın ve Rusya'nın geleneksel müzikleri modal melodileri, karmaşık ritimleri ve daha önce kullanılmamış ritmik düzensizlikleri beraberinde getirmişti.

İki savaş arasındaki dönemde teknolojik gelişmeler de müzikteki değişimde önemli bir rol oynamıştı. Kayıt teknolojisi, radyo ve daha sonra televizyon gibi yeni teknolojiler çağdaş sanatı geniş çaplı bir dinleyici kitlesiyle buluşturuyordu. Daha geniş çaplı kitlelere ulaşma fikriyle Almanya'da bazı besteciler *Gebrauchsmusik* (işlevsel-günlük müzik) adı altında amatörler ve okul grupları için yapıtlar yazmaya başladılar. Benzer eğilimler pek çok yerde izlenebiliyordu. Macaristan'da Zoltan Kodaly (1882-1967) insanlara hizmet eden bir müzik yazma amacıyla halk şarkılarının öğrenildiği bir eğitim programı hazırlamıştı. Böylece savaş sonrası Rusya ve Almanya halkını yeni ve daha sofistike olan sanat müziğinden “korumayı” amaç edinmişlerdi. Polonya'da Nazilerin baskısı nedeniyle 1939-45 arasında bütün sanatsal faaliyetler gizli bir şekilde yürütülmek zorunda kalındı.

Bu dönemde Avrupa müziğindeki değişimler, kronolojik sırayla izlendiğinde birbirinden yalıtılmış farklı yönleriyle son derece karmaşık gibi gözükmemektedir. Bu sebeple farklı eğilimler, tarihsel sıra gözetmeksizin, belirli kategoriler altında ele alın-

bilir. Savaşlar, siyasal değişimler, farklı bölgeler çok çeşitli üsluplar ortaya çıkmasına neden olur. Bu çeşitlilik artık herhangi bir bestecinin kendi içindeki arayışlarının çeşitliliğine doğru boyut değiştirmeye başlamıştı.

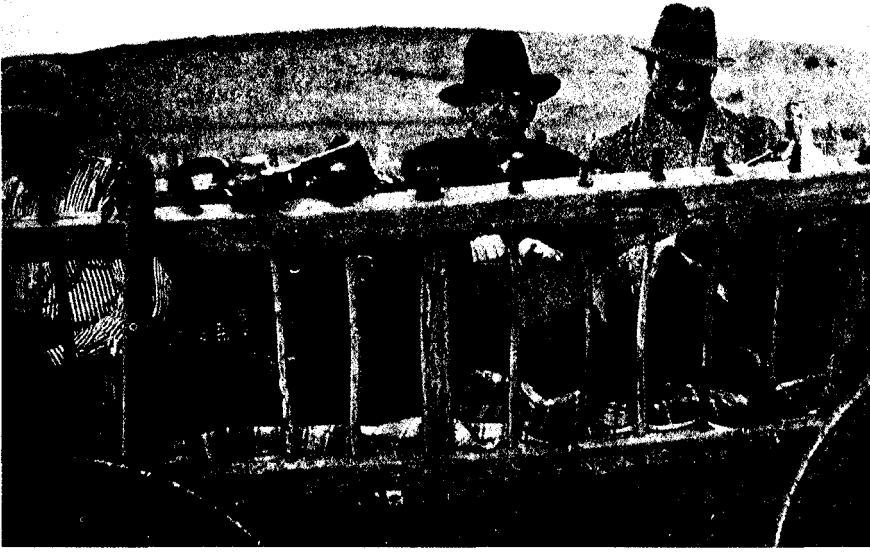
Halk Kaynaklarına Yönelim - Bela Bartok (1881-1945)

Orta ve Doğu Avrupa'nın yerel müziklerindeki farklı nitelikler, 20. yüzyılın ilk yarısında besteciler için oldukça önemli bir kaynak olmuştu. Kayıt teknolojisi ve daha hızlı iletişim, geleneksel kültürlerdeki farklılıkları inceleme ve anlamlandırma olanağı sağlamaktaydı. Yerel müzikleri arşivleme, belgeleme çalışmalarında kayıt teknikleri çok önemli bir atılımdı. Bu sayede halk müzikleri sadece kopyalama yöntemiyle belgelenmiyor aynı zamanda ses kaydı yapılıyordu ve bu da kaynakları bilimsel yollarla incelenme imkânını doğuruyordu. Besteciler bu yolla kendi tonal ve ritmik dillerini yeni üsluplarla genişletme imkânı bulmuşlardı.

Bartok'un Türkiye'de Alan Araştırmaları

Bartok, besteciliğinin yanı sıra bir etnomüzikolog olarak transkripsiyon ve derlemeyle yakından ilgilenmekteydi. Alan araştırması dolayısıyla Türkiye'ye de gelmişti. Bartok'a çalışmaları sırasında besteci ve müzikolog A. Adnan Saygun eşlik etti. Anadolu halk müzikleri çalışması amacıyla Ankara'ya gelen Bartok'la Saygun 1936'da tanışmışlardı. Saygun, Bartok'la çalışmalarının sonunda izlenimlerini aktarırken, Bartok'un halk müziği konulu üç seminerinden bahseder.

Bu yönelimlerin başlıca temsilcisi olan Bela Bartok etnomüzikolog ve yorumcu olarak önemli katkıları olmuş bir besteciydi. Özellikle Macaristan, Romanya ve Yugoslavya'da gerçekleştirdiği iki binden fazla geleneksel müzik derlemesi vardı. Bu derlemelerinin arasında Orta Avrupa ve özellikle Türkiye'den derlediği müziklere de yer verdi. Bunlar üzerine kitaplar ve makale-



Bartok ve Saygun

ler yazan Bartok derlediği melodileri yapıtlarında da ele almıştı. Bu yolla çeşitli kültürlerden ele aldığı kaynakları bütünleştirdiği farklı bir üsluba ulaştı.

Bartok aynı zamanda piyanist olarak kariyerini devam ettirdi. Budapeşte Müzik Akademisinde 1907-34 arasında hocalık yaptı. Özellikle 1926-37 arasında yazdığı *Mikrokozmos* başlıklı piyano parçaları eğitsel nitelikleriyle dikkat çekiyordu. Altı kiptan oluşan ve son derece güç, virtüözüte kesitlerle yüklü bu yapıt, onun üslubunun genel özelliklerinin bir özetini sunmaktadır.

1908'den itibaren, geleneksel müziklere yönelen Bartok ilgi alanını doğrudan ortaya koyan yapıtlar besteledi. Bu dönemki yapıtları arasında *İlk Dörtlü* (1908), tek perdelik operası *Mavi Sakal'ın Şatosu* (1911) ve piyano için yazdığı *Allegro Barbaro* önemlidir. Daha sonra yazdığı 2. *Keman Konçertosu* (1938), *Orkestra İçin Konçerto* (1943), 3. *Piyano Konçertosu* (1945) en bilinen yapıtları arasında yer alır.

Bartok geleneksel müziklerin etkisiyle ele aldığı kontrapuntal dokuları ve tematik gelişim yöntemlerinin karışımıyla stilini oluşturmuştu. Ön plana koyduğu yoğun ezgisel anlatımı sağlam bir biçimsel tasarımıyla dengeliyordu. Çoğu zaman bağımsız kontrapuntal çizgileriyle ya da bağımsız armoni işleyişiyle oluşturduğu doku anlayışını taklit, kanon ve füğ tekniklerinin serbest kullanımıyla destekliyordu.

Bartok'un Armoni Dili

Bartok'un armonisi, kontrapuntal hareketin sonucu olarak, bir anlamda onun hizmetinde ortaya çıkan tesadüfi oluşumlara izin vermekteydi. Melodilere has özelliklerle gelişen tam-tonlu, modal, düzensiz yapıda diziler ve çoğu zaman pentatonik oluşumlar ortaya çıkmaktaydı. Aynı zamanda daha alışlagelmiş diyatonik ve kromatik dizi kullanımlarına da yer veriyordu. Akor kullanımı oldukça çeşitliydi, örneğin çok basit kuruluşlardan, dörtlü ve diğer karmaşık yapılardan oluşan akorlara kadar çok geniş bir yelpazesi vardı.

Tonalite merkezinin belirli olması açısından Bartok'un müziği genel olarak "tonal" bir müzikti, ancak modal ve kromatik uygulamaları da belirgin bir şekilde kullanılıyordu. 1920'lerdeki yapıtlarında bir ya da daha fazla armonik düzlemi birlikte kullandığı *politonal* (çoktonlu) yazıyı kullanıyordu. Ancak bu uygulamayı sistematik bir işlem olarak ele almamıştı. Bartok ayrıca 12 farklı sesi bir dizi şeklinde kullandığı yapıtlar da yazmıştı. Yapıtlarında Schönberg'in sistematikleştirdiği dizisel teknikle bağlantı kurmak mümkün değildi. Bu uygulamaların hiçbirini sistemleştirme yolunda bir eğilim göstermemişti.

Sovyetler Birliği

Çeşitli şekillerde devam eden ulusalcı hareketler Sovyet Cumhuriyetlerinde de önemini korumaktaydı, ancak ulusalcılık doğrudan bir akım olarak ele alınmıyordu. İki dünya savaşı

arasındaki dönemde, Sovyet besteciler arasında Sergey Prokofyev (1891-1953) ve Dmitri Şostakoviç (1906-85) uluslararası nitelikte yapıtlar yazıyorlardı.

Prokofyev 1918-34 arasında Rusya’da yaşamıyordu; bu dönemde piyanist ve besteci olarak Avrupa ve Amerika’ya turneler düzenlemekteydi. Amerika’da sahnelenmesi için *Üç Portakal İçin Aşk* (1921) başlıklı bir opera yazmıştı, ayrıca koreograf ve sanat koruyucusu Sergey Diyagilev için Paris’te baleler besteliyordu. Prokofyev, 1934’ten sonra Rusya’ya döndüğünde, üslubu tamamıyla farklılaşmamıştı, ancak 1948’de Sovyet eleştirmenleri ve hatta yöneticileri tarafından yapıtları formalist olarak eleştirilmişti. Bundan kasıt Prokofyev’in müziğinin devrim ideolojisini temsil etmeyişi idi. Onlara göre bu yapıtlar, sosyalist gerçekçiliğin kabul edebileceği, işçi sınıfını yansıtan ya da kahramanlık konularını ele alan yapıtlar değildi.

Prokofyev *Klasik Senfoni* (1918) başlıklı yapıtında önceki dönemlere ait malzemeleri yeni kavramlarla bir araya getiren bir biçimsel plan uyguladı. Müzik dili ve çeşitli uygulamalarıyla “yeni klasikçi” yaklaşımı benimsedi. 1921’de yazdığı 3. *Piyanon Konçertosu* ise ilk dönem yapıtları arasında ayrı bir öneme sahipti. Senfonik yapıtı *Peter ve Kurt* (1936), bale müziği *Romeo ve Juliet* (1935-36) de ilgi toplamış yapıtlarıydı.

Formalizm (Biçimcilik)

1916-30 arasında Moskova ve Leningrad’da etkinlik gösteren Formalist akım, ilk olarak edebiyat alanında ortaya çıktı ve diğer sanatları da etkilemeye başladı. Sanat yapıtının yapısal niteliğine formalizm öğretisinin eksenini oluşturan fikirler, çevreyi algılama alışkanlıklarının unutulmasını ve dünyaya yeni bir gözle bakmayı savunmaktadır. Bu öğreti Prag dilbilim çevresi üyelerini büyük ölçüde etkileyerek yapısalcılık öğretisinin doğmasında etken olmuştur.

Dmitri Şostakoviç 19 yaşındayken yazdığı 1. *Senfoni* (1926) ile adından söz ettirmeye başlamıştır. Yazdığı 15 senfoniden 5. (1937) ve 10. (1953) senfoniler repertuvarının başlıca yapıtları arasındadır. Şostakoviç eğitimini ve bütün kariyerini Sovyet sistemi içinde gerçekleştirmiş bir bestecidir. *Mtsenkovo’lu Lady Macbeth*, (1934) operası St. Petersburg’da sahnelenmiş ve büyük başarı kazanmıştır. Diğer operaları arasında bulunan *Burun* (1927) ve *Yekaterina İsmailova* (1932) da Sovyetler dışında Avrupa’nın pek çok merkezinde sahnelenmiştir. 1936’da *Lady Macbeth* operası *Pravda* gazetesi tarafından eleştiriye uğramış ve sahneden kaldırılmıştır. Opera özellikle konusuyla çok tepki toplamıştır. 4. perdesinin 9. sahnesinde, Yekaterina ve Sergey, Yekaterina’nın kocasını birlikte öldürüyorlardı ve yakalanıp diğer suçlularla birlikte Sibirya’ya gönderiliyorlardı. Operadaki şiddet ve yasak ilişki konuları Sovyet yönetimi tarafından uygunsuz bulunmuştu.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği 1991’e kadar varlığını sürdürmesine rağmen 1970’lerde ve 1980’lerde kültür üzerindeki denetimini büyük ölçüde kaybetmişti. Amerika ve Avrupa’dan partiyon ve müzik kayıtlarının sağlanması oldukça güçlü, ancak bazı genç besteciler, Sovyetlerin dışındaki avangart bestecilerin yapıtlarını temin edebilmekteydiler. Glasnost (açıklık) siyaseti sayesinde Rus ve Batı dünyası arasındaki uzaklık yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlıyordu ve başka ülkelerdeki gelişimlere duyulan ilgi bu yolla oldukça artmıştı. Bu dönemde Alfred Şnitke (1934-98) ve Sofiya Gubaydulina (d. 1931) önemli besteciler olarak karşımıza çıkar. 1934 doğumlu olan Şnitke Hamburg’a yerleşmeden önce özellikle film müzikleriyle tanınıyordu. Çok farklı üsluplara eğilim gösterdi, Barok müzik de dahil olmak üzere, önceki dönemlere ait üslupları sık sık yapıtlarında kullandı. 1976-77 yıllarında bestelediği *Concerto Grosso* No:1, farklı üsluplara yaklaşımının bir gösterge-

sidir. İki keman, klavsen, hazırlanmış piyano ve yaylılar orkestrası için yazdığı bu yapıtta prelüd, *toccata*, reçitatif gibi Barok müzik türlerine yer verir.

Burun (1927)

1920'li yıllarda Şostakoviç'in *Burun* operası Sovyet avantgardının başlıca yapıtları arasındaydı. 1927-28 arasında, Meyerhold'un tiyatro oyunundan etkilenilerek yazılan yapıt, Nikolay Gogol'ün aynı adlı hikâyesinden operaya uyarlanmıştı. Yapıtın konusu Rus Formalist ekolünün fikirleriyle ortak nitelikler sergiliyordu. 1930'daki ilk temsilinde çok beğenildi. Galop, polka ve vals gibi danslar senfonik olarak düşünülmüş ve girişte birlikte yer almışlardı. Katedral sahnesinde burun ve önceki sahibi arasındaki konuşma sırasında geri planda dini müzik kullanılmıştı. Vurmalı çalgılarda yer alan füğ yazısı da son derece ustalıkla işlenmişti. Yapıtta atonal kesitler, yeni klasikçi nitelikler ve halk müziği etkileri bir arada sunulmaktaydı.

Sofiya Gubaydulina kendi ülkesinde çok tanınmayan bir besteciye ve 1986'ya kadar Avrupa'ya seyahat etmesi yasaklanmıştı. Gubaydulina 1931'de Tataristan'da doğdu, müzik eğitimi için 1954'te Moskova'ya gitti ve aynı yıl Moskova Konservatuvarına girmeye hak kazandı. 1986'dan sonra uluslararası bir besteci konumuna geldi. Gubaydulina'nın neredeyse bütün yapıtları mistik etkilerle yüklüdür. Keman ve çello için yazdığı sonatı *Sevinç*'te (1981) herhangi bir sistem ya da modeli doğrudan kullanmadan, tamamıyla kişisel deneyimleri sonucu ulaştığı yapıları ortaya koymuştur.

İngiltere

20. yüzyılın ilk yarısında İngiliz besteci Ralph Vaguhan Williams (1872-1958) 9 senfonisi, orkestra yapıtları, operaları ve koral yapıtlarıyla çok çeşitli boyutlarda ve biçimlerde yapıtlar yazmaktaydı. İngiliz edebiyatını, Purcell ve Tallis gibi Barok dönem İngiliz müziğini kaynak olarak kullanan Williams, Avru-

Agitato
col legno

VN. I
p (con forza) > cresc. mf sempre cresc.

col legno

VN. II
p (con forza) > cresc. mf sempre cresc.

col legno

VA.
p (con forza) > cresc. mf sempre cresc.

B. Britten - Peter Grimes "Passacaglia"

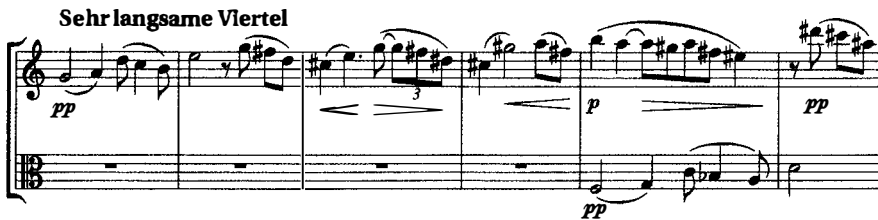
pa müzik geleneğine de yakın duran bir besteciydi. Yapıtlarında Bach, Handel, Debussy ve Ravel gibi bestecilerin etkilerini hissetmek mümkündü. İlk yapıtları arasında yer alan *Tallis'in Bir Teması Üzerine Fantezi* (1909) başlıklı yapıtını yaylılar orkestrası ve yaylı kuartet için yazmıştı.

İngiliz Benjamin Britten (1913-76) 20. yüzyılın ortalarında en verimli bestecilerden biri olarak tanınmıştı. Özellikle koral yapıtları, operaları ve şarkılarıyla diğer bestecilerden farklı bir konumdaydı. Koral yapıtları arasında *Bir Oğlan Doğdu* (1935), *Noel Kutlamaları* (1942) ve *İlkbahar Senfonisi* (1847), operaları arasında *Peter Grimes* (1945) ve *The Turn of the Screw* (1954) önemli yere sahipti. Britten'in 1961'de yazdığı *Savaş Requemi*'nin ilk sahnelenişi, savaş sırasında bombalanan ancak yeniden inşa edilen Coventry Katedrali'nde gerçekleşmişti; bu eser solistler, koro ve orkestra için yazılmış büyük çaplı bir yapıttı. *Requiem Missa*'nın Latince sözleri Wilfred Owen tarafından şiir haline getirilmiş ve İngilizceye çevrilmişti.

Almanya

Almanya iki dünya savaşı arasında milliyetçilik konusunda saldırgan bir tutum sergiliyordu, ancak diğer yandan müzikteki gelişimlerin de merkezi konumundaydı. 20. yüzyılın ilk yarısında, Paul Hindemith (1895-1963) besteciliği, kuramcılığı ve hocalığıyla Almanya'da etkiliydi. *Müzik Besteleme Sanatı* başlıklı yapıtıyla hem besteleme sistemine genel bir yöntem geliştirdi, hem de analitik bir yaklaşım ortaya koydu. Müzik eğitimi alanında da önemli çalışmalar gerçekleştirdi. İlk olarak Berlin Müzik Okulunda (1927-37), daha sonra Yale Üniversitesi Müzik Akademisinde (1940-53) ve Zürih Üniversitesinde (1953'ten sonra) öğretmen olarak çalıştı. Pek çok besteci ve yorumcuyu etkileyen Hindemith bir yorumcu, keman ve viyola icracısı olarak solo, orkestra ve oda müziği gruplarında deneyim kazandı. 1920'li ve 1930'lu yıllar onun *Gebrauchsmusik* (işlevsel müzik) alanında çalışmalar yaptığı dönemdi. Pek çok yapıtında eğitim amaçlı kesitlere sık sık rastlanmaktaydı. Bach'ın *Piyano Alistırması* ve *İyi Düzenlenmiş Piyano* adlı yapıtları *Tonal Oyun* (1942) için model oluşturur. *Tonal Oyun* "Kontrpuan, Tonal Organizasyon ve Piyano Çalma Üzerine Çalışma" alt başlığını taşır. *Piyano Müziği: Üç Parçayla Alistırma* (1925) başlıklı çalışması da yine işlevsel müzik için önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Hindemith'in 1930'lu yıllarda yazdığı yapıtlar Romanik dönemi anımsatan niteliklerle örülüydü. Disonans kullanımı sınırlı ve daha sistematik bir tonal organizasyonu işaret et-



mekteydi. 1934-35 yıllarında bestelediği ve 1938'de sahne-
lenen operası *Ressam Mathis* aynı zamanda bir senfoni olarak da
düzenlenmişti. Ressam Matthias Grünewald'ın yaşamını konu
alan bu operanın yazıldığı yıllarda Hindemith Nazi hükümeti-
nin baskıları altındaydı. Operada da baskı ve gerginlik döne-
minde bir sanatçının rolü konu edilmişti.

Hindemith'ten başka, Almanya'da bu dönemi temsil eden
bestecilerden biri de Kurt Weill'dır (1900-50). Weill bir opera
bestecisi olarak Berlin'de, Broadway bestecisi olarak da New
York'ta çalıştı, böylece iki farklı kariyere sahip çok yönlü bir
besteci idi. Berlin'de *Gebruchsmusik* hareketi çerçevesinde ya-
pıtlar besteledi. Toplumsal konularla ve ideolojileriyle elit ente-
lektüellerden çok, daha geniş bir kitleyi hedefledi. Pek çok oyun
yazarıyla birlikte çalışan Weill uzun süre Bertold Brecht ile ça-
lışmalarını sürdürdü. *Mahagonny Şehri'nin Yükselişi ve Çökü-
şü* (1927-1929), *Üç Kuruşluk Opera* (1928) Brecht ve Weill iş-
birliğinin örnekleri olan yapıtlardı. İkisinin en ünlü çalışmaları
Üç Kuruşluk Opera'nın 1928'de Berlin'de ilk temsili yapılmış
ve bu icrada 21 çalgı çalan 7 müzisyen yer almıştı. Bu ara-
da oyuncular arasında hiç tanınmayan aktris Lotte Lenya da
bulunuyordu. Lenya 1926'da Weill ile evlendi ve Weill'ın yapıt-
larının başlıca yorumcusu oldu.

Mahagonny Şehri'nin Yükselişi ve Çöküşü (1927-29)

Marksist bir eleştiri olarak kapitalizmin çöküşünü konu alan bu opera özgürlük
temalı simgesel bir karikatürdür. Tuzaklar kenti anlamına gelen Mahagonny haya-
li bir kenttir ve burada herkes mutlu yaşamaktadır. Bir Avrupa fantezisi olarak,
maceralarla kurulmuş olan bu kent Amerika'nın özelliklerini taşımaktadır. Konu-
nun işlenişinde pek çok olumsuz değer ele alınır. Kent suçlular tarafından kurul-
muştur, insanlık değerleri gerçek değildir, aşk satılıktır ve arkadaşlıklar bencilce-
dir. Yoksulun acı çektiği bir düzen hâkimdir.

Weill yapıtında yalın bir müzik dilini benimser, sadece olayların gidişini gösteren

bir form anlayışı vardır. Geleneksel opera yaklaşımına, özellikle Geç Romantik operanın bütün özelliklerine ciddi bir tepki söz konusudur ve doğrudan bir karşı tez geliştirilmiştir. Bu yapıtta uvertür; aria gibi 21 ayrı müzik biçimi kullanılır. Barok'tan klasik öncesi üsluplara kadar pek çok tarihsel üslup belirli bir soyutlama çerçevesinde ele alınmıştır. Sadeleştirilmiş caz müziği etkilerine, 1920'li yılların fokstrot ve blues ritimlerine de yer verilmiştir.

Weill Yahudi olması sebebiyle 1933'te Naziler tarafından hedef seçilmişti. İlk olarak *Üç Kuruşluk Opera* gözden düşüğü gerekçesiyle sahneden kaldırıldı. Weill eşiyle birlikte Berlin'den ayrılmak zorunda kalmıştı. Önce Paris'e, oradan Amerika'ya göç ettiler. Weill Amerika'da kendini operetlere ve komedilere adadı. Bunlar arasında en başarılı olanlar *Knickerbocker Tatili* (1938), *Karanlıktaki Kadın* (1940), *Venus'ün Bir Dokunuşu* (1943), *Sokak Sahnesi* (1946), ayrıca kolaj operası *Aşağıda Vadede* ve müzikli trajedisi *Yıldızlarda Kaybolmak* (1948) yer almaktaydı.

Fransa'da Yeni Bir Yönelim: Yeni Klasikçilik

Eski dönemlere ait müziklere yönelimi tanımlayan Yeni Klasikçilik terimi bir anlamda yanlış bir isimlendirmeydi. Çünkü bu yaklaşımı benimseyen besteciler Klasik dönemin biçimlerini ya da üsluplarını ele almaktan çok, daha önceki dönemlerin – Barok ve Rönesans dönemlerinin– modelleriyle ilgilenmişlerdi. Ancak Prokofyev'in *Klasik Senfonisi* (1918) düşünüldüğünde, bu yapıtın Yeni Klasikçilik kavramına daha yakın olduğu düşünülebilirdi. Stravinski'nin *Dumbarton Oaks Konçertosu* (1938) ise Yeni Klasikçilik yerine Vivaldi ve Bach *concerto grosso* yazısını model alan “yeni Barok” bir yaklaşımda bestelenmişti. Bu arada 20. yüzyılın ortalarında pek çok yapıt önceki dönemlerin yöntemlerini –belirgin bir şekilde olmasa da– kullanıyordu. Örneğin Hindemith'in çalgısal yapıtlarında Beethoven'i model

alan uygulamalar söz konusuydu. Çok sayıda besteci müzik dillerindeki deneysel çalışmaları daha eski yöntemlerle bir arada kullanmışlar, böylece bir anlamda geleneği de devam ettirmişlerdi. Gelenekle yakın bağlar kurmaktaydılar, özellikle tonal merkez fikri yeni kavramlarla şekillense de hâlâ varlığını korumaktaydı. Melodi anlayışı ve müzik fikirlerinin sonuca ya da bir amaca yönelen ilerleyişi varlığını sürdürmekteydi. Ancak bütün bu uygulamalar daha önce denenmemiş yeni unsurlarla bir arada sunulmaktaydı. Fransa’da yeni klasikçi eğilimi temsil eden besteciler arasında Arthur Honegger, Darius Milhaut, Francis Poulenc ve İgor Stravinski yer alıyordu.

İsviçreli Arthur Honegger (1892-55) Fransa’da doğdu ve 1913’ten sonra Paris’te yaşamaya başladı. Senfonik çalışması *Pacific 231* (1923) bir lokomotifin hızla gidişini, fiziksel bir ifade olarak müzikte yansıtmayı amaçlıyordu. Bu yapıt aynı zamanda programlı müziğin modernist örneklerinden biriydi. 1931-51 arasında yazdığı beş senfonisi de başlıca orkestra yapıtları arasında yer almaktaydı. Honegger 1923’te ilk seslendirilmesi yapılan oratoryosu *Kral Davut* ile büyük başarı kazandı. Bu yapıt yeni bir türün ortaya çıkışını işaret ediyordu. Bu yeni tür, opera ve oratoryonun bileşiminden meydana gelmişti. *Kral Davut*, koro kullanımının amatörler için kolaylığı, ritmik ve biçimsel kalıplarında geleneksel anlatımıyla önemli ölçüde popüler oldu.

Darius Milhaud (1892-1974) Güney Fransalı, Aix-en-Provence’lı bir besteci idi. Orkestra için yazdığı *Kırsal Suit*’i (1937) 18. yüzyıl bestecisi André Campra’nın yapıtlarını model alarak oluşturdu. Yapıtları arasında piyano parçaları, oda müzikleri, süitler, sonatlar, senfoniler, kantatlar ve operalar çoğunlukla Barok üslubu model alır. Herhangi bir kuramı ya da sistemi benimsememişti. Bu sebeple yapıtını müzik dilini oluştururken anlık etkileşimler doğrultusunda şekillendiriyordu.

Buna örnek olarak Brezilya halk şarkıları ve ritimlerini kullandığı orkestralı dans yapıtı *Brezilya Hatıraları* (1920-21) ile saksa fonlar, ragtime senkopları ve blues etkileriyle yazdığı *Dünyanın Yaratılışı* (1924) gösterilebilir.

Fransız besteci Francis Poulenc (1899-1963) yapıtlarının çoğunu küçük biçimlerde yazdı. Bu yapıtlarda Paris'in popüler chansonlarının etkileri hissedilir. Komik operası *Tiresias'ın Göğüsleri* (1940) ve oda müziği çalışması *Pastoral Konçerto* (1928) Rameau ve Domenico Scarlatti'nin yapıtlarını model almaktaydı. Diğer yapıtları arasında yer alan koro için yazdığı *Sol Majör Missa'sında*, motetlerinde ve koral çalışmalarında aynı etkileri sürdürmüştür.

Stravinski

İgor Stravinski (1882-1971) 20. yüzyılın ilk yarısında, müzikte önemli gelişimlerin öncüsü oldu. 1882'de Rusya'da dünyaya geldi, 1911'de Paris'e, 1914'te İsviçre'ye gitti, oradan 1920'de tekrar Paris'e döndü, 1940'tan sonra Kaliforniya'ya yerleşti, 1969'dan ölümüne kadar New York'ta yaşadı. Rus balesinin ünlü ismi Sergey Diyagilev (1872-1929) tarafından ısmarlanan üç bale müziği Stravinski'nin ilk yapıtları arasında yer almaktadır. 1909-11 arasında Paris'te yaşadığı dönemlerde Diyagilev'in de Paris'e gelmesiyle birlikte *Ateş Kuşu* (1910), *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (alt başlığı Pagan Rusya'dan Sahneler, 1913) adlı bale müziklerini yazmıştır.

Ateş Kuşu balesi Rus ulusalcı geleneğiyle bağlantılı, oryantal etkilerle yüklü bir yapıttır. Orkestrasyon açısından Stravinski'nin hocası Rimski-Korsakov'un etkileri hissedilir. Halk kaynaklarına yönelim ve modernizm genel tanımlarıyla ilk olarak *Petruşka*'da ortaya çıktı. Bu iki unsurun karşılaşması Stravinski'nin diğer yapıtlarında da izlerini bulur. Teknik açıdan yenilikçi tutumu özellikle bütünü oluşturan oktattonik

Tempo giusto $\text{♩} = 60$
non div.

VN. II

VA.

VC.

D-B.

non div.

sempre stacc.

sim.

non div.

sempre stacc.

sim.

non div.

sempre stacc.

sim.

non div.

sempre stacc.

sim.

I. Stravinski - *Bahar Ayini*

ve diyatonik aralıklardan kurulu dizisel anlayışta ortaya çıkmaktaydı. *Petruška* yakından incelendiğinde hangi unsurların halk müziği kökenli, hangilerinin olmadığını kolaylıkla ayırt edilebilmektedir, fakat *Bahar Ayini*'nde bu ayırım o kadar kolay anlaşılamaz. 1910'lu yıllar düşünüldüğünde *Bahar Ayini* aşırı yenilikçi bir tutum sergiler. İlkel dünyayı konu alan *Bahar Ayini*'nde, armoni büyük ölçüde disonans, ritim ve dokular ise katmanlı ve sıkılaştırılmıştı. Orkestra efektleri ve akor oluşumları son derece yenilikçi bir tutum sergiliyordu. İlk olarak temsil edildiğinde *Bahar Ayini* bir skandal yaratmıştı ve izleyiciden olumsuz tepkiler almıştı.

Savaş yıllarında yaşanan iktisadi güçlükler Stravinski'nin yaratım sürecinde de etkisini gösterdi. 1913-23 arasındaki on yıllık sürede büyük orkestra yapıtları yerine küçük çalgı toplulukları için sahne yapıtları yazmaya başladı. *Askerin Öyküsü* (1918) solo çalgılar ve tek kişi için yazılmış bir yapıttı. Küçük orkestra için yazılan *Pulcinella* (1919-20) şarkılı balesinde daha önceki yapıtlarında yoğunlukla kullandığı Rusya ile bağ-

lantılı kültürel özelliklerini bir kenara bıraktı. Yapıtta Pergolesi ve diğer 18. yüzyıl bestecilerinin izleri yer alıyordu. 1920'li yıllar çoğunlukla Stravinski'nin yeni klasik estetikle bağdaştırıldığı dönemlerdi. Bu çalışmalarda en dikkat çekici noktalar kadansın işlevinin farklılığında ve geleneksel diyatonik armoninin kullanımında karşımıza çıkar. Geleneksel kavramlar tamamıyla reddedilmez, sadece anlam değişikliğine uğrar. *Pulcinella* ile birlikte cümleleme, tekrar ve çeşitleme fikri yavaş yavaş değişime uğruyordu. Genelinde montaj tekniği diyebileceğimiz bir yöntemle farklı unsurların bağlantı fikri olmaksızın birleştirildiği bir yazı görülmektedir.

Pulcinella

Stravinski'nin *Pulcinella* adlı yapıtının müziği üzerine söyledikleri genel olarak onun besteleme sürecine de ışık tutar. Bestecilik, ona göre, bir modelin üzerine yoğunlaşmak ve onu değiştirmektir. Şöyle belirtmiştir: "Pergolesi'nin müziğini yeniden yazdığımda, amacım tekrarlamak ya da düzeltmek değildi. Kendimi bestecinin ruhuna yakın hissediyordum. Bu yaratıcılığı sağlayan ruhsal bağa da 'Aşk' diyorum".

Stravinski, yeni klasikçi yapıtları arasında eski üslupları ele alarak nefesli çalgılar için yazdığı *Octet*'te (1922-23) Bach üslubu kontrpuan kullanmıştı. Aynı şekilde Bach'ın klavyeli çalgılar için yazdığı konçertolarının etkileri *Piyano ve Nefesli Çalgılar İçin Konçerto*'sunda da (1924) kullanılmıştı. *Meleğin Öpücüğü* (1928) başlıklı bale müziğinde Çaykovski'yi model almıştı. Piyano ve orkestra için yazdığı *Kapriçyo*'da (1929) Weber etkileri, *Dumbarton Oaks Konçertosu*'nda (1938) ise Bach'ın *Brandenburg Konçertoları*' model olarak ele alınmıştı. 1948'de Machaut'nın missası üzerine yeni bir missa yazmıştı. 18. yüzyılın klasik geleneğiyle de son derece ilgiliydi. Bu dönemin türleri, biçimleri ve üsluplarını *Piyano Sonatı* (1924), *La Üzerin-*

de Serenat (1925), *Do Majör Senfoni* (1940) ve *Üç Bölümlü Senfoni*'de (1945) kullanmaktaydı.

Barok koral geleneğiyle bağlantı kurduğu yapıtları arasında yer alan *Kral Oedipus* (1927), Sofokles'in trajedisinin bir uyarlamasıydı. Erkek koro, solistler, anlatıcı ve orkestra için yazılan bu yapıt Barok müziğe gönderme yapmakta ve aynı zamanda Yunan-Ortodoks kilise müziği öğelerine, hatta Handel'in opera formüllerine de farklı bir açıyla yaklaşmaktaydı. Bu yapıtta, kişisel bir ifadeden çok, bireysel duygusallıktan kaçış simgelenmekteydi.

Stravinski'nin 1940'lardaki yapıtları arasında *Üç Bölümlü Senfoni* (1945) ve *Sefihin Yükselişi* (1948-51) ile *İki Piyano İçin Sonat* (1943-44), *Ebony Konçerto* (1945) ve *Yaylı Çalgılar Konçertosu* (1946) yer alıyordu. Stravinski'nin müziği Verdi, Rossini, Offenbach, Çaykovski, kilise müziği, madrigaller ve Webern gibi çok geniş açılı üslup değişiklikleri sunuyordu. 1951'den sonra Stravinski dizisel çalışmalara yönelmişti. Schönberg ekolünün uyguladığı tekniklere ilgi duymaya başlamıştı. Eski İngiliz metinleri üzerine *Kantat* (1958) *Canticum Sacrum* (1955) içinde hem tonal, hem de seriyal uygulamaların bulunduğu yapıtlar olarak karşımıza çıkıyorlardı.

Askerin Öyküsü (1918)

İsviçreli şair C.F. Ramuz'a ait metni temel alan yapıt, güldürü, pantomim, *singspiel* ve tiyatronun bir arada sunulduğu anlatıcılı, oyunlu ve danslı bir yapıttır. Üç oyuncu, kadın dansçı ve yedi çalgı için yazılmıştır. Yedi kişilik bu orkestra caz topluluğunu çağırıştırır. Faust efsanesinin uzantısı olan konu, zavallı bir askerin ruhunu şeytana satması çerçevesinde gelişir. Metnin yapısı hem şiir, hem de masalsı bir üsluptadır.

Asker bir kitap karşılığında kemanını (ruhunu) şeytana satar. Bu kitap hem geleceği haber veren, hem de zengin eden bir kitaptır. Asker eline geçen kitap sayesinde zenginliğe kavuşur, fakat Şeytan çeşitli kötülükler yapmaktadır ve bu kö-

t l klere askeri de alet etmektedir. Asker zenginliğe kavuşmuştur, fakat kema-
n  (ruhu) olmadığından dolayı çok mutsuzdur; Kemanın  geri almak ister ve bu
amaçla şeytanla anlaşma yapmaya çalışır.

2. 1945 Sonrası Müzik

Müzikte Değişim Süreci

20. yüzyıl, genel olarak bütün sanat alanlarında köklü deği-
şimlerin gerçekleştiği bir  ağ oldu. Ne var ki bu değişimlerin
hazırlık süreci bir önceki yüzyılın sonlarına kadar uzanıyor-
du. Bu nedenle, 20. yüzyıl müziğinde ortaya çıkan akımların
gelişim sürecini ve içinde barındırdığı düşünceleri algılayabil-
mek için 19. yüzyıl sonunda gelişen akımları göz ardı etmemek
gerekir. 20. yüzyılın ilk çeyreği boyunca etkin olan bestecile-
rin gençlik dönemleri Post-Romantizm akımının etkisi altın-
da idi. Romantik akımın 19. yüzyıl sonlarına doğru geliştirdi-
ęi ve gelişim süreci boyunca kullanılan kromatik armoni Post-
Romantik bestecilerin elinde sınırlarını zorlamaya başlamış-
tı bile. Yine Romantizm'in en etkin düşüncelerinden biri olan
ihtiaşının müzikal yansıması olan kalabalık orkestralar ve yo-
ęun tınlar Post-Romantiklerin en uç noktalara kadar benim-
sediği ve değerlendirdiği   elerdi. İşte, 20. yüzyıl başında etkin
olan besteciler bu müzikal mirasını bambaşka yönlere götür-
mek üzere devralmışlardı.

Belirli bir ton merkezi etrafında devinen  oksesli müzik an-
layışı, 19. yüzyıl sonunda gelişen ve iyice yoğunlaşan kroma-
tizmin etkisiyle tonalite kavramından uzaklaşmaya başlamış-
tı. Richard Wagner, Gustav Mahler ve Richard Strauss'un m -
ziklerindeki kromatik armoni anlayışı, çoğu zaman tonalite ol-
gusunun dışına taşan özellikler sergilemekle birlikte, uygula-
dıkları kromatizm halen tonal yapıya sıkı bir şekilde bağlı idi.

Post-Romantik bestecilerin tonalite sınırlarını zorlayan, onu tonal içeriğinden ayırıp daha özgür biçimde kullanmaya başlayarak 20. yüzyılın en önemli kırılma noktalarından birini gerçekleştiren besteci Arnold Schönberg olacaktır.

Arnold Schönberg ve İkinci Viyana Okulu

1874-1951 arasında yaşayan, Viyana doğumlu Arnold Schönberg ilginç bir kişiliğe sahipti. Müziği ve besteciliği kendi kendine öğrenmiş, tümüyle kendine özgü bir estetik görüş biçimlendirmiş, kendi estetik görüşlerini benimseyen entelektüel bir öğrenci grubunun etrafında toplanmasını sağlamış ve 20. yüzyıl müziğine “12 ton” adını verdiği yepyeni bir sistem ve düşünce tarzı getirmiştir. Bestecinin estetik görüşlerinin sadık takipçileri olan öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern’in benimstedikleri sistemi geliştirmeleri hem Schönberg’in 12 ton sisteminin, hem de kendi estetik görüşlerinin Avrupa’ya ve Amerika’ya yayılmasına önayak oldu. 1933’te Almanya’da Adolf Hitler’in liderliğindeki Nazi partisinin iktidara gelmesinin ardından, Yahudi olması nedeniyle Schönberg Amerika’ya gitti, Los Angeles’ta Kaliforniya Üniversitesinde profesörlük yaptı.

Schönberg’in bestecilik kariyerini kesin dönemlere ayırmak pek kolay değildir, çünkü bestecinin estetik görüşlerindeki geçiş süreçleri iç içe girmektedir. Yaklaşık olarak 1908’e kadar bestelediği yapıtlar tonal dönemini oluştururken 1905’ten itibaren ton dışı (atonal) döneme geçiş sürecinin başladığı görülür. 1905’ten 1912’ye kadar süren atonal dönem aslında 12 ton sistemini geliştirdiği bir sonraki dönemin hazırlayıcısı olan ara dönemdir. 1920’li yıllardan itibaren 12 ton sistemini geliştirdiği dönemdir. 1930’lu yılların ikinci yarısından, yani Amerika’da bulunduğu dönemden itibaren ise değişik üsluplarda yapıtlar bestelediği görülür.

Schönberg'in gençlik dönemi, doğduğu dönemle bağlantılı olarak Post-Romantik akımla doğrudan etkileşim içindeydi. 1910'lu yıllara kadar etkin olan geç Romantizm Schönberg'in gençlik yapıtlarının estetik temelini oluşturunuyordu. 1899'da yayımlı altılı için bestelediği *Aydınlanan Gece* adlı yapıtı Wagner'in *Tristan ve İzolde* operasındaki kromatik anlayışın takipçisiydi. 1903'te bestelediği *Pelleas ve Melisande* ise gerek orkestrasyon gerek armonik kuruluş açısından Mahler ve Strauss'un üsluplarını benimsemişti. Gençlik döneminin en kapsamlı yapıtı, beş solist bir anlatıcı, dört koro ve büyük orkestra için 1901'de bestelediği ve orkestrasyonunu 1911'de tamamladığı *Gurre Şarkıları* armonik yoğunluk ve orkestral etkiler açısından Gustav Mahler ve Richard Strauss'un da önüne geçmişti.

Atonal

Atonal terimi başına aldığı olumsuzluk eki olan **a-** eki nedeniyle **tonsuz** anlamına gelmektedir. Bugün bu terim herhangi bir tonal merkeze bağlı olmadan yazılmış bütün müzikler için kullanılmaktadır. Schönberg'in önerdiği **pan-tonal** teriminin içerdiği **pan-** eki eski Yunanca kökünde **tüm, bütün** anlamına geldiğinden bu terim "bütün tonal", yani "bütün tonları aynı anda ve bir arada içeren" anlamında kullanılmaktadır.

Post-Romantik düşüncenin duygu ve ihtişam simgelerinin doruk noktasını oluşturan *Gurre Şarkıları*'nın orkestrasyonunun tamamlandığı yıllarda Schönberg'in müzikal estetik görüşleri başka yönlerle doğru ilerliyordu ve bu yeni anlayışı onun ikinci dönem yapıtlarının yolunu açmıştı. İkinci dönemin en dikkat çeken yapıtları 1909'da bestelediği *Op. 16 Beş Orkestra Parçası* ve *Bekleyiş* ve 1911-13 arasında bestelediği *Uğurlu El* idi. Bu yapıtlardaki en önemli değişim, Schönberg'in küçük çalgı gruplarına yönelmiş olmasıydı. Orkestral yapıtlarda da çalgılar birer solist gibi kullanılıyor, iki ya da üç çalgı bir arada

kullanılarak küçük grupların oluşturduğu ses renkleri işleniyordu. Bu niceliksel sadeleşmeye karşın Schönberg ritmik dokuyu yoğunlaştırmış, melodik yapıyı da parçalara ayrılmış biçimde kullanmaya başlamıştı. *Pelleas ve Melisande* ve *Gurre Şarkıları*'nda kromatizmi en uç noktasına kadar uygulamıştı. Bunun bir adım ötesinde, tonal bağlamdan kopup bir oktavdaki 12 sesi bağımsız ve serbest biçimde kullanmak artık kendiliğinden gelişen bir uygulama olmuştu ve bu süreç onun atonal döneminin başlangıcı idi. Schönberg, bu dönemde bestelediği yapıtlardan söz ederken, tonaliteyi reddetmek yerine bütün tonları bir arada kullandığı düşüncesine daha sıcak baktığını savunarak "atonal" teriminin yerine "pantonal" terimini kullanmayı tercih ettiğini öne sürmüştür.

Dışavurumculuk

1920'li yıllarda bir grup Alman ressam Dışavurum adı altında bir hareket başlattı. Bu hareketin özünde nesneler yaratıcının nesneyi ne şekilde görmek istediğiyle doğru orantıda resmediliyor, tümüyle öznel bakış açısıyla yansıtılıyordu. Bu bağlamda, yaratıcının o anki duygu ve bakış açısına bağlı olarak nesnelerin şekilleri bozuluyor ya da olduğundan farklı resmediliyordu. Müzikte ise Dışavurumculuk ezgi ve armonilerin deforme edilmesiyle bestecinin öznel bakış açısı yansıtılıyordu.

Dışavurumcu yaratıcılar içsel ve öznel duygularını incelemeye yönelmişti ve yapıtlarında bu içsel duyguların ifadesi, dışavurumu odak noktası olmuştu. Dışavurumculuk modern bireyin içsel çatışmaları, kaygıları ve gerginlikleriyle dolu duygularına odaklanmakla birlikte, kabul edilmiş düzen ve kurallara karşı koyan isyancı ruhu da ortaya çıkartmaktaydı.

Schönberg'in 1. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde bestelediği *Pierrot Lunaire* belirgin değişimlerin ve yeniliklerin habecisi niteliğinde önemli bir yapıttı. Bir kadın sesi ve 8 çalgı için (pikolo flüt, flüt, klarnet, bas klarnet, keman, viyola, viyolonsel, piya-

no) bestelenen bu yapıt Belçikalı şair Albert Giraut'un 1884'te yayımladığı şiir dizisinden alınmış 21 şiirin Almanca tercümesi üzerine kuruluydu. Schönberg bu yapıtta, *sprechstimme* (konuşma sesi) adını verdiği tekniği ilk kez kullanıyordu. Daha sonraki vokal yapıtlarında da sıkça kullanacağı bu teknik icracının yarı şarkı yarı konuşma biçiminde seslenmesine dayanıyordu. Kâğıt üzerinde yazan notalara yakın sesler verilerek konuşma sesiyle yazılı olan ritimler duyuruluyordu. Bunun sonucunda konuşmayla melodi arasında bir icra ortaya çıkıyordu. Schönberg bu etkiyi, şairin içsel duygularını yansıtmaya amacıyla kullanıyordu. Bu bireysel ve içsel duyguları içeren *Pierrot Lunaire* Schönberg'in en önemli Dışavurumcu yapıtları arasında anılmaktadır. Bu dönemden sonra, Schönberg'in müziğindeki değişim süreci ve kırılma noktasının özü, aslında, Avrupa sanatının 1. Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında geçirdiği değişim süreciyle koşut idi.

1. Dünya Savaşı sona erdiğinde Avrupa derinden sarsılmış ve parçalanmış durumdaydı. Savaşın sonunda büyük ölçüde yıkılan Avrupa'nın yıkıntıları içinden yeni bir Avrupa oluşuyordu.

Savaş Avrupa'da sadece toplumsal ve siyasal yapıyı değil, düşünce dünyasını ve sanat anlayışlarını da kökten değişime uğrattı. Savaşta endüstrinin yok edici gücü devreye girmiş ve daha önceki hiçbir savaşta görülmemiş bir yıkım Avrupa'yı sarmıştı. Kitlesele imha silahları dehşet kavramını görülmemiş bir boyuta ulaştırmıştı.

Artık eskisi gibi olmayan bir Avrupa'da sanat da eskisi gibi olamazdı. 1. Dünya Savaşı sırasında, savaşın yıkıcılığına ve şiddetine karşı bir sanatsal hareket başladı. Savaşa en sert tepkiyi gösteren sanat akımı, savaş yıllarında tarafsız kalan İsviçre'deki bir grup bağımsız sanatçının oluşturduğu ve Dada ismiyle anılan hareketti. 1916'da ortaya çıkan Dadacı düşünce geleneksel

olanı reddeden bir tutum aldı ve savaşın mantıksızlığına dikkat çekerek savaşın tarihsel gelişimin sonucu olduğunu bu yüzden insanlığın geleceği konusunda karamsar görüşler savundu. Böylece, Dada akımı, gelenek düşüncesini reddettiği gibi uygarlık düşüncesine de sırtını döndü. Onlara göre savaşla her şeyi yıkıp yok edebilen insanın ciddiye alınacak bir yönü olamazdı. Bu nedenle modern dünyada var olabilecek tek sanat türü kendi kendini reddeden ve “anti-art” (sanat-karşıtı) olarak adlandırdıkları tür olabilirdi. Böylece Dadacılar yeni bir sanatsal üslup sunmak yerine, sanatı olumsuz biçimde ortaya koyan, düzensizliği, mantıksızlığı ve estetik dışı olanı ön plana çıkaran bir düşünce öneriyordu. Dadacıların bu tutumu, savaşın yarattığı etkilerin doğrudan yansıması idi.

Savaşın ve Avrupa’yı içinde boğduğu dehşetin ardından Dadacıların aşırılığından daha farklı bir hareket başladı. Dadacıların önerdiği kaotik ve olumsuz sanat anlayışına karşın açıklık, nesnellik, sadelik ve düzenin ön plana çıktığı ve bütün savaş sonrası yılları etkisi altına alacak bir akım gelişmeye başladı. Bu akımın ilk ekolü, 1917’de, ismini Hollanda’da yayımlanan aylık bir dergiden alan De Stijl (Üslup) idi. Üyeleri arasında ünlü ressam Piet Mondrian’ın da bulunduğu De Stijl akımı özünde matematiksel saflığı ve sade geometrik şekillerin ön planda olduğu bir sanat anlayışı benimsemişti. De Stijl’in ardından, 1919’da Alman mimar Walter Gropius “Bauhaus”u kurdu. Bauhaus, bünyesinde Paul Klee ve Vassily Kandinsky gibi ünlü ressamı barındıran bir sanat akımıydı. Özellikle 20. yüzyıl başında gelişen Dışavurumcu düşünceye karşı çıkan Bauhaus ekolü mimari ve iç tasarım üzerine yoğunlaşan, endüstri ürünlerinin sadelik ve kullanılabilirlikle birlikte sanat eserinin içine yerleştirilmesi düşüncesini geliştirdi. Aynı düşünceyle yola çıkan bir başka akım 1920’de, ünlü Fransız Mimar Le Corbusier’nin öncülüğüyle başlayan Pürist (safçıl) akım oldu.

Bu üç sanat akımı büyük oranda plastik sanatlar alanında etkin olmakla birlikte, paylaştıkları berraklık, sadelik ve malzemenin iktisadi kullanımı gibi düşünceler 1. Dünya Savaşından sonra gelişen müzik akımlarına da yansdı. Bunu Schönberg'in 1920'li yıllarda geliştirdiği 12 ton sisteminde açıkça görmek mümkündür. Bestecinin 1917-23 arasındaki 6 yıl süresince geliştirdiği, "dodekafoni" olarak da adlandırılan, 12 ton sisteminin temel düşüncesi bir oktavın 12 sesinin besteci tarafından belirlenen belirli bir düzen (dizi) içinde kullanılmasına dayanıyordu. Bu dizi –ya da seri– belirli kurallara bağlı olarak birbiri arasındaki ilişkiler yoluyla başka seslere aktarılarak (transpoze edilerek) çeşitlendiriliyor ve yeni diziler elde ediliyordu. Dizilerdeki sesler gerek yatay (melodik çizgi oluşturacak şekilde art arda), gerek dikey (akorlar oluşturacak biçimde üst üste) herhangi bir oktavda kullanılabiliyordu. Diziler soldan sağa doğru kullanılabildiği gibi, tersten de (sağdan sola doğru) kullanılabiliyordu. Dizideki sesler arasındaki aralık ilişkisinin ters çevrilmesiyle de dizinin aynası oluşturulabiliyor, düz ve ters olarak kullanılabiliyordu. Böylece tek bir diziden dört ayrı dizi biçimi türetilabiliyordu. Dizinin 12 ayrı sese aktarılmasıyla da 48 ayrı dizinin kullanılabileceği bir malzeme kaynağı oluşuyordu. Schönberg'in oluşturduğu 12 ton sisteminin tonal sistemden ayrılan en önemli hususlardan biri her sesin kendi bireysel karakteri içinde kullanılmasıydı. Çünkü tonal sistemde her ses, ait olduğu tonalitenin hiyerarşik yapısına bağlı olarak nitelendiriliyordu. Oysa 12 ton sisteminde her nota diğerinden bağımsız, bireysel karakteriyle değerlendiriliyordu. Schönberg'in 12 ton sisteminde uyguladığı kesin kurallardan bir tanesi de tonal sistemin ayrılmaz ögesi olan üçlü aralığının kesinlikle tınlamaması gerektiği idi.

Schönberg'in 12 ton sistemini kullanarak bestelediği ilk yapıt *Op. 23 Beş Piyano Parçası* (1923) idi. 1928'de besteledi-

ği *Orkestra Varyasyonları*'nda ve Amerika'ya gittikten sonra bestelediği çoğu yapıtta bu sistemi geliştirdi. Onun 12 ton sistemini benimseyen ve bestecilik kariyerleri boyunca bu estetik anlayıştan ayrılmadan yaratılarını sürdüren öğrencileri Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern (1883-1945) bu tekniğe kendi kişiliklerini ve anlayışlarını katarak hocalarından daha farklı yönere yöneldiler. "Viyana Okulu" olarak adlandırılan Haydn-Mozart-Beethoven üçlüsüne gönderme yapılarak "İkinci Viyana Okulu" olarak adlandırılan Schönberg-Berg-Webern üçlüsü arasında Alban Berg 12 ton sistemini Schönberg'in tam aksine, tonal tınılar elde etmekten kaçınmaksızın kullanıyordu. Berg'in elinde 12 ton sistemi, bir anlamda, diğer bestecilerin yaklaşımından daha çekici bir hal almıştı. Bestecinin önemli yapıtları arasında 1926'da yaylı dörtlü için bestelediği *Lirik Süit* ve iki operası *Wozzeck* (1917-21) ve *Lulu* (1928-35) idi. *Lulu*'nun orkestrasyonu besteci öldüğünde tamamlanmamıştı. Berg *Wozzeck*'in librettosunu Georg Büchner'in aynı adlı oyunundan yola çıkarak oluşturmuştu. Asker *Wozzeck*'in içsel duygularını, çevresiyle olan ilişkilerinin psikolojik etkilerini anlatan hikâye, *Wozzeck* operasının Dışavurumcu operanın önemli örnekleri arasına yerleştirmektedir.

Schönberg'in geliştirdiği 12 ton sistemini benimseyip farklı yönere yönelterek bu sistemin yapılandırılması üzerine yeni teknikler geliştiren, Anton Webern oldu. Webern de hocası Schönberg gibi Post-Romantizm'in kromatik anlayışından yola çıkmıştı gençlik yıllarında. Ne var ki, 1925'ten itibaren 12 ton sistemi üzerine yoğunlaşan Webern'in geliştirdiği üslup Schönberg'inkinden büyük farklılıklar içeriyordu. Webern'in dizi oluşturma düşüncesi iki, üç ya da dört sesli modüllerin oluşturulmasına dayanıyordu. Böylece 12 seslik dizi, birbirinden türetilmiş üç ya da dört modülden oluşmuş oluyordu. Bu modül sistemi dizinin bölünebilmesine olanak sağlıyordu.



G. Seurat - *Courbevoie Köprüsü* (1886)

Schönberg'in benimsediği kurallar arasında bir dizinin 12 sesi tamamlamadığı sürece başka bir diziye geçilmemesi önemli bir yer tutarken, Webern'in modül sistemi bir dizinin herhangi bir modül bitiminden başka bir diziye geçişi sağlıyordu.

Webern'in 12 seslik diziye 3-4 seslik modüllere bölerek parçalama fikri orkestrasyon anlayışında da ön plana çıkmaktaydı. Dizinin 12 sesi melodik bir çizgi oluşturacak biçimde bir çalgıyla duyurulmak yerine hemen hemen her ses başka bir çalgıya dağıtılmaktaydı. Böylece çizgisel bir süreklilik yerine değişik ses renklerinin oluşturduğu bir ezgi düşüncesi ortaya çıktı. Bu yeni ezgi kavramına *klangfarbenmelodie* (ses rengi ezgisi) adı veriliyordu. Webern'in yalın orkestrasyon dokusunda her çalgıya eşit olarak dağıtılan seslerle oluşan doku, George

Seurat'nın (1859-91) öncülüğünde resim alanında geliştirilmiş olan Noktacılık akımını çağrıştırmaktaydı.

Webern'in 12 ton sistemine getirdiği yalınlık yapıtlarının boyutlarına da yansımıştı. Çoğu yapıtı 1 dakikanın altında sürerken 1928'de bestelediği *Senfoni* ve 1938'de bestelediği *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* gibi büyük ölçekli eserleri bile 8-9 dakikadan fazla sürmüyordu. Webern'in süre konusundaki yalınlığı Romantizm'in büyüklük ve ihtişam düşüncesine karşıt olmanın yanı sıra 12 ton sistemini çok daha konsantre biçimde ele almasının yansımasydı.

İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanatta ve Müzikte Parçalanma Düşüncesi

20. yüzyılın ikinci büyük savaşının sonuçları ilkinden çok daha yıkıcı oldu. Asker kayıplarının yanı sıra sivil kayıplarda da olağanüstü bir artış vardı. 6 yıl süren 2. Dünya Savaşının sonunda yaklaşık 50 milyon insan öldü. Şehirlerin, tarihî eserlerin, fabrikaların ve konutların büyük çoğunluğu ya tümüyle yıkıldı ya da ağır hasar gördü. Avrupa'nın birçok şehrinin yerle bir olması kitlesel göçlere neden oldu. Atılan ilk atom bombalarının Hiroşima ve Nagasaki şehirlerini bir anda yok etmesi de en büyük kitle ölüm olgusunun dehşetini gözler önüne serdi.

1933'te Nazi partisinin iktidara gelmesiyle uygulanan ırkçı siyaset sonucunda başlayan göçler 2. Dünya Savaşının sonuna kadar sürdü. Bu süreç boyunca, yüz binlerce Avrupalı Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. Hitler'in soykırımından kaçanların yanı sıra Nazi Almanyası'na karşı çok sayıda Avrupalı aydın, düşünür ve sanatçı kıtayı terk ederek Amerika'da hayatlarını yeniden kurdu. Bu göçler, Amerika Birleşik Devletleri'nin sanat dünyasının merkezi haline gelmesindeki sayısız nedenlerden biridir. Bunun yanı sıra savaşın ardından Avrupa iktisadi, siyasi ve fiziki olarak çok güçsüz durumda olduğundan,

Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği dönemin iki büyük gücü olarak ortaya çıktı. Avrupa ülkeleri de ister istemez kutuplaşmış bu iki kuvvetten birine bağımlı olmak durumunda kalmıştı. Doğu Avrupa ülkeleri siyasi ve iktisadi olarak artık Sovyetler'e bağılıydı. Batı Avrupa ülkeleri de ABD ile bağımlı hale geldi. Almanya –Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölünmüş olması– Avrupa'daki bu kutuplaşmanın en yoğun bölgesini oluşturunuyordu.

Siyasal olarak yeniden yapılanan dünya –teknolojik değişimler nedeniyle– eskiye göre daha “küçüldü”. Bilgi aktarımları, ulaşım olanakları ve yaşam tarzı büyük ölçüde hızlandı. Sanat akımları da bu değişimlerden çeşitli biçimlerde etkilendi. Dünyanın bir yerinde yaratılan bir yapıt çok geçmeden başka bir ülkede haber oluyor, dinleniyor ya da seyrediliyordu. Böylece dünya ülkeleri arasındaki ilişki küresel bir karaktere büründü. Bu koşulların yarattığı düşünce 1950'li yılların başında gelişen total Seriyalizm akımında da kendini gösterdi, fakat total Seriyalizmin düşünsel özünde dünyanın hızla gittiği bütünsellikten çok daha farklı temeller bulunuyordu.

Darmstadt Ekolü

2. Dünya Savaşının hemen ardından, 1946'da Almanya'nın Darmstadt kentinde Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursu adıyla Wolfgang Steinecke tarafından bir yaz kursu düzenlenmeye başlandı. İki yıl sonra kursa hoca olarak katılanlar arasında René Leibowitz ve Peter Stadlen de yer alıyordu. Bu kurslarda, Schönberg'in müzikleri dinleniyor ve üzerinde tartışılıyordu. 1949-51 arasında Olivier Messiaen sürekli olarak Darmstadt'ta bulundu. 1949'da bestelediği *Değer ve Gürlük Modları* 1951'de Darmstadt kurslarının tartışma ve analiz odağı oldu. 1951'de Alman besteci Stockhausen, İtalyan besteciler Luigi Nono ve Bruno Maderna öğrenci olarak katıldılar. Bu tarihten itibaren Darmstadt kursları her sene düzenli olarak katılan bu genç bestecilerin çevresinde cereyan etmeye başladı. 1953'te Stockhausen, 1955'te Boulez bu kurslarda seminerler verdiler. 1950'li yılların or-

talarından itibaren de İtalyan ekolünün üç bestecisi (Nono, Maderna ve Luciano Berio) düzenli olarak ders vermeye başladılar. Bu tarihlerde dünyanın dört yanından genç besteciler Seriyalizm akımının son gelişmelerinden haberdar olmak için Darmstadt'ta geliyordu. 1950'lerin sonuna kadar çok yoğun biçimde süren yıllık toplantılar 1970'ten itibaren bienale dönüştü. Boulez 1960'ların ortalarına kadar Stockhausen ise 1970'lerin başına kadar ders vermeyi sürdürdüler.

Savaşın somut etkilerini doğrudan yaşayan genç kuşak besteciler dünyayı bu denli dehşet verici bir savaşa götüren geçmişlerinin kültürel mirasına büyük tepki gösterdiler. Onlara göre, 2. Dünya Savaşının yıkıntılarından yeni bir dünya ve yeni bir sanat oluşturulması gerekiyorsa, bu sanat anlayışının geçmişin geleneksel ve kültürel öğelerinden tümüyle arınmış olması gerekiyordu. Schönberg ve Webern 1920'li yıllarda bu adımı çok sağlam biçimde atmışlardı. 2. Dünya Savaşı sonrasında en etkin bestecilerinden biri olan Fransız Pierre Boulez (1925), Schönberg'in 12 ton sistemiyle müziğe getirdiği yeniliği saygıyla yüceltirken, onu elindeki potansiyeli sonuna kadar kullanmamış ve eski geleneklere bir şekilde bağlı kalmış olmasından dolayı eleştiriyordu. Boulez'in düşüncesine göre, yalnız notalar değil, müziğin bütün parametreleri 12 ton sisteminin dizesel örgütlenmesine tabi olmalıydı. Webern müzikal doku ve orkestrasyon alanında ilk adımları atmıştı. Bu noktadan itibaren bir adım daha atıp ritim, doku, gürlükler, notalar dahil olmak üzere bütün parametreleri dizesel örgütlenme kurallarıyla düzenlendiği total Seriyalizm (bütünsel Seriyalizm) akımı gelişmeye başladı.

Total Seriyalizmin gelişimi büyük ölçüde 2. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmiş olmasına karşın, bir önceki kuşaktan Fransız besteci Olivier Messiaen'ın (1908-92) savaş yıllarındaki yapıtlarında da bu tür düşünceler belirliyordu. Messiaen savaşın hemen ardından, Boulez ve Stockhausen gibi genç beste-

cilerin estetik görüşlerini etkileyen bir besteci olmuştı. Messiaen 1944'te yazdığı *Müzik Dilinin Teknikleri* adlı kitabında ses ögesine bağlı parametrelerin –ses tizliği, ritim, gürlük, tını– yapıt içinde bağımsız karakterleri ve örgütlenme biçimleri olduğunu açıklıyordu. 1949'da bestelediği *Değer ve Gürlük Modları* adlı yapıtında seslerin örgüldendiği gibi ritmik kalıplar, nota değerleri ve çalgısal dağılım da 12 ton sisteminin dizisel kontrolü altında tutuluyordu. Messiaen'ın bu tutumu, Boulez ve Stockhausen gibi genç kuşak bestecilerinin geliştirdikleri total Seriyalizm düşüncesinin kapılarını açmış gibiydi.

Fransa'nın dışında, total Seriyalizmin gelişimine önemli katkıda bulunan bestecilerden biri de Alman Karlheinz Stockhausen (1928) idi. Stockhausen'ın erken kariyerindeki dönüm noktalarından biri 1951'de katıldığı Darmstadt toplantıları oldu. Orada Messiaen'ın *Dört Ritim Etüdü* adlı yapıtını dinleme fırsatını buldu. Aynı zamanda, Darmstadt'a katılan ve total Seriyalizm üzerine yoğunlaşmaya başlamış genç kuşak bestecilerle de tanıştı. Ülkesine döner dönmez seriyal teknikle ilk yapıtlarını bestelemeye başladı. 1952'de Paris'e giderek Messiaen ile çalıştı. Orada Boulez ile kurduğu yakın dostluk Stockhausen'ın total Seriyalizmle ilgili estetik görüşlerini geliştirmesinde etkili oldu. Bu döneme ait en önemli yapıtları *Kontra-Punkte* ve *Piyano Parçaları* 1-4 idi. Bu yapıtlarda, müziğin her parametresi bağımsız biçimde örgütlenmişti. Parçalara ayrılmış bu yapı bir araya geldiğinde, bağımsız parçalardan oluşan bütünsel bir doku oluşturunuyordu. Stockhausen daha sonraki yapıtlarında daha büyük ölçekli bir örgütlenmeye doğru yönelerek total Seriyalizmin bütün olanaklarını uygulama üzerine yoğunlaştı.

Serbest 12 Ton

1950'li yılları saran total Seriyalizmin ömrü pek uzun sürmedi. Bu sistem Schönberg'in 12 ton sisteminden de, Webern'in Seri-

yalizminden de çok daha karmaşık ve sıkı kurallar içeriyordu. Bu sıkı kurallar ister istemez sistemi gerek kompozisyon, gerek icra açısından hem besteciye hem icracıya da zorlayan bir konuma gelmişti. Total Seriyalizm sisteminin örgütlü yapısı müziğin bütün parametrelerini öyle sıkı biçimde önceden belirliyordu ki bir noktadan sonra farklı bir sonuç beklemek pek mümkün olmuyordu ve yapıtlar birbirini tekrar etme sorunuyla karşılaşılıyordu. Bir bakıma total Seriyalizm içerdiği aynılık nedeniyle kendi kendini tüketmişti. Sistem her ne kadar yıllar içinde geliştirilse, yenilense ve değiştirilse de, müzik sıkı kuralların kısıtlılığı içinde hapsoluyordu. Böylece 1950'lerden 1960'lara geçilirken, total Seriyalizm bestecilerin ilgi odağı olmaktan çıktı ve içinde barındırdığı sıkı kurallar örgüsünü yırtarak serbest 12 ton hareketine dönüştü.

Avangart

Fransızca kökenli *avant garde* terimi, 19. yüzyıldan itibaren, genel kitlenin kabul ettiği ölçütlerin önünde giden ve yapılmamış olanı yapan yaratıcılar için kullanılıyordu. 2. Dünya Savaşının ardından, 1945-70 arasındaki 25 yılı kapsayan dönemde --özellikle Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Maderna, Cage, Carter ve Babbitt ile biçimlenen çağdaş müzik hareketini-- adlandırmak amacıyla kullanılmaya başlandı.

Besteciler artık total Seriyalizmi her yönüyle uyguladıktan ve bütün biçimleriyle tanıdıktan sonra, sistem farklı bir yöne doğru gelişmeye başladı. Total Seriyalizmin sıkı kuralları çözülmeğe, karmaşık yapısı sadeleşmeye başladı. Böylece yine seriyel, yani 12 sesin kromatik kullanımının geçerli olduğu daha serbest bir müzik yapılanması ortaya çıktı. "Serbest 12 ton" olarak da adlandırılan bu teknik 1960'ların avangardının çoğu yapıtının temelini oluşturacak ve uzun süre bestecilerin ilgi odağı olacaktı.

Tarihsel olarak bakıldığında, “serbest 12 ton” müziği bir anlamda Schönberg’in 1910’lu yıllarda benimsediği “serbest atonalite” anlayışına bir tür geri dönüşü. Fakat bu dönüş elbette farklı estetikleri, yenilikleri ve hepsinden önemlisi çok daha sağlam temellere oturmuş bir müzik anlayışını beraberinde getirmişti. Serbest 12 ton müziğinin yapılanmasında örgütlenmiş dizi anlayışı tümüyle ortadan kalkmış, seslerin sıralanışı tamamen serbest hale gelmişti. Bir oktav aralığını oluşturan 12 ses serbest biçimde, sıkı kurallar olmaksızın belli bir tutarlılıkla kullanılıyordu. Besteciler notaların sürelerini, sırasını, tekrar sayısını müziğin ifade yönüne göre tasarlıyordu. Bir zamanlar total Seriyalizmle yakından ilgilenmiş olan Luciano Berio, Luigi Nono ve Bruno Maderna 1950’li yılların sonundan itibaren serbest 12 ton müziğine yöneldiler ve 1960’lı yılların avangart müziğinin önemli temsilcileri arasında yer alarak avangart’ın İtalyan ekolünü oluşturdular. Serbest 12 ton müziğinde ritmik yapı belli bir düzen oluşturmuyor, düzenli nabız duygusunu bilinçli olarak ortadan kaldırıyordu. Ritmik dokudaki asimetrik oranlar, yapıtın tam değerinde icra edilmesini zorlaştırıyordu. Armonik yönden bakıldığında, serbest 12 ton müziği, Webern’in ilkelerine bağlı kalarak, tonal tınlayabilecek her türlü ses birleşiminden kaçınan bir yapıya sahipti. Fakat Webern’in müziğindeki seyrek doku düşüncesinden farklı olarak, serbest 12 ton müziği çok daha yoğun bir armonik tını içeriyordu. Serbest 12 ton müziğindeki ritmik dokunun karmaşıklığı ve icra sırasında ortaya çıkan belirsizlik bir yönüyle, 1950’li yıllarda gelişen Rastlamsallık düşüncesiyle koşutluk içindeydi. Zaten total Seriyalizmin sıkı ve kısıtlayıcı kurallarından uzaklaşma isteğinin sonucunda gelişen serbest 12 ton müziği (içerdiği serbestlik ögesinin etkisiyle) Rastlamsallık adını alan yeni bir akıma doğru yönelmişti. Müziğin herhangi bir parametresinin (ses, ritim, rejistr, süre gibi) belirsiz –yani icracının icra sıra-

sındaki seçimine bırakılmış– olan Rastlamsallık düşüncesi, aslında, 1950’lerden önce Amerikalı besteciler tarafından uygulanmaya başlamıştı.

Amerika’da Rastlamsal Müzik

Savaş sonrası müzik akımları arasında gelişen en etkili akımlardan biri müzikte Rastlamsallık oldu. Bu akım çoğu zaman, Şans, Belirsizlik ya da Aleatory isimleriyle kullanılmaktadır. Tarihe bakıldığında, müziğin bazı öğelerinin belirsiz kaldığı ve icra sırasında belirlendiği örnekler çok eskilere kadar uzanmaktadır. Fakat bestecilik yöntemi olarak belirgin bir akım oluşturan Rastlamsal düşünce 1950’li yıllarda ortaya çıktı. Amerika’ya, ardından Avrupa’ya yayıldı ve bestecilerin büyük çoğunluğunu çeşitli şekillerde etkisi altına aldı.

Amerika’daki Rastamsal hareketin en önemli temsilcilerinden biri, 1912’de, Amerika’nın Batı yakasında Kaliforniya’da doğan John Cage’dir (1912-92). Hareketin en ateşli savunucusu olan ve Avrupalı bestecilerin 2. Dünya Savaşı sonrası kuşağını derinden etkileyen Cage’in gençlik yıllarında etkilendiği besteci, Fransız asıllı Edgard Varèse idi.

Edgard Varèse (1883-1965) doğduğu ülke olan Fransa’dan kısa bir ziyaret niyetiyle 1915’te Amerika Birleşik Devletleri’ne doğru yola çıkarken kariyerinin geri kalanının büyük bölümünü bu ülkede geçireceğini tahmin etmiyordu. New York’a yerleşip bir Amerikalı ile evlenerek vatandaşlık alan Varèse önemli yapıtlarının hemen hemen hepsini Amerika’da besteledi. Bir anlamda Varèse Amerika’ya yerleşerek Webern ile Avrupa’ya yayılan gelenekten koparak yeni arayışların peşinden gitmeyi amaçlıyordu.

Varèse’in gençliğinde aldığı matematik ve mühendislik eğitimi daha sonraki yıllarda geliştireceği bestecilik düşüncelerini doğrudan etkilemiştir. Amerika’ya gittiği dönemde Avrupa’da

kendi kuşağının en etkili isimlerinden olmasına karşın, Avrupa döneminde bestelediği yapıtlarla Amerika’da bestelediği yapıtlar arasında kesin ayırım yapmayı uygun görüyordu. Amerika’ya gider gitmez bestelediği *Amériques* kırılma noktasını oluşturur. Bu yapıt, Varèse’in geliştireceği yeni tını ve müzikal düşünce arayışlarını yansıtan yapıtlarının ilkidir. Henüz 1915’te değişik tınların üzerinde durulması gerektiğini ve bunun için de var olan akustik çalgılardan farklı bir malzemeye gereksinim olduğunu öne sürerek, bu türlü bir değişimi gerçekleştirebilmek için müzisyen ve bestecilerin teknisyenlerle işbirliği yapması gerektiğini savunuyordu. Bu düşüncelerini, ancak 1950’li ve 60’lı yıllarda elektronik teknolojisinin gelişiminden sonra tam anlamıyla gerçekleştirebilecekti. Fakat Varèse bu düşüncelerinde yalnız değildi. Çünkü aynı kuşaktan birçok Amerikalı besteci Varèse gibi yeni tınısal malzemeler arayışı üzerine yoğunlaşmıştı. Henry Cowell, Harry Partch “farklı tını” arayışında çok önemli girişimlerde bulunmuş en etkin Amerikalı bestecilerdi.

Henry Cowell (1897-1965) da Amerika’nın Batı yakasındandı. Gençlik yıllarında Asya kültürüne ilgi duyan Cowell, 1920’lerde farklı tını arayışlarına yöneldi. 1923’te bestelediği *Aeolian Harp* adlı yapıtı bu girişimlerinin en önemlileri arasındaydı. Piyano için yazılmış olan bu yapıtta icracı piyanonun tuşlarını basılı tutarken tellerine vurarak çeşitli tınlar elde ediyordu. Cowell’in diğer önemli etkilerinden biri de kütleli ses gruplarını kullanmasıydı. Çok erken yaşta bestlediği *Reklamlar* (1914) ve *Piyano Parçaları* (1924) ön kolun tamamen basılan tuşlarının yarattığı kütleli tınlarla oluşturulmuştu. Cowell’in bu girişimleri savaş sonrası akımlarının yapıtaşlarını oluşturduğu gibi, John Cage’in benimsediği ve geliştirdiği fikirlerin de temeliydi.

Harry Partch (1901-76) da Varèse ve Cowell gibi yeni tınlar ve yeni çalgılar arayışını temel amaç olarak benimsemiş bir

besteci-ydi. Yeni tını arayışında diğ-er bestecilerden daha ileri gidip kendi özgün çalgılarını oluşturmaya yöneldi. 1920’li yıllarda Batı müziğinin eşit dağılımlı 12 ses düzenini bırakarak Batılı olmayan ses sistemleri üzerine yoğunlaştı. Antik Yunan modlarından Çin ses dizilerine, Amerikan yerlileri, Yahudi ve Afrikalı müzik kültürlerine kadar birçok müzik sistemiyle ilgilendi. Kendi oluşturduğu dizilerin sesleri Batı müziği çalgılarından elde edilemeyeceği için Partch kendi özgün çalgılarını tasarlama ve oluşturma yoluna yöneldi.

Cage’in 1930’lu yılların sonlarında ses olgusu üzerine geliştirdiği kuramlar Varèse’in etkisini taşıyordu. Cage 1937’de yaptığı bir konuşmada, iki temel ilke öne sürüyordu: Ona göre müzik bir “sesler örgütü” idi ve “ses” kavramı olabilecek en geniş anlamıyla ele alınmalıydı. Yani var olan ve duyulan her türlü ses Cage’in savına göre müziksel bir malzeme olarak kabul ediliyordu. Öne sürdüğü ikinci ilke ise şuydu: Bu anlayış bestecinin çok geniş bir ses malzemesiyle karşı karşıya kalmasına neden olacağından, yaratıcının geleneksel bestecilik yöntemlerinin dışında yöntemler geliştirmesi gerektiği idi. İşte, bu düşünceler Cage’in Rastlamsal müzik düşüncelerinin kapılarını aralıyordu. Fakat Rastlamsallığa tümüyle yönelmeden önce, 1930’ların sonundan 1950’lerin başına kadar tınısal yenilikler ve arayışlar üzerinde durduğu yapıtlar besteledi. *İnşa* (1939-40-41) adını taşıyan üç yapıt dizisi alışılmadık nesnelerin vurmali karakterinde kullanıldığı yapıtlardı. Cage’in bu dönemden itibaren bestelediği yapıtlarda ve geliştirdiği kuramlarda ayrıca müziğini Uzakdoğu kültürüyle ilişkilendirme biçimi büyük ölçüde Cowell ve Partch’in etkilerini taşıyordu. Yine aynı yıllarda geliştirdiği “Hazırlanmış Pi-yano” olgusu Cowell’ın *Aeolian Harp* ve Partch’ın “özgün çalgı” kuramlarının temelinde oluşmuş bir düşünceydi. Cage’in geliştirdiği “hazırlanmış pi-yano” olgusunda, piyanonun telleri üzerine çeşitli nesneler yerleştirilerek farklı tınlar elde etmek il-

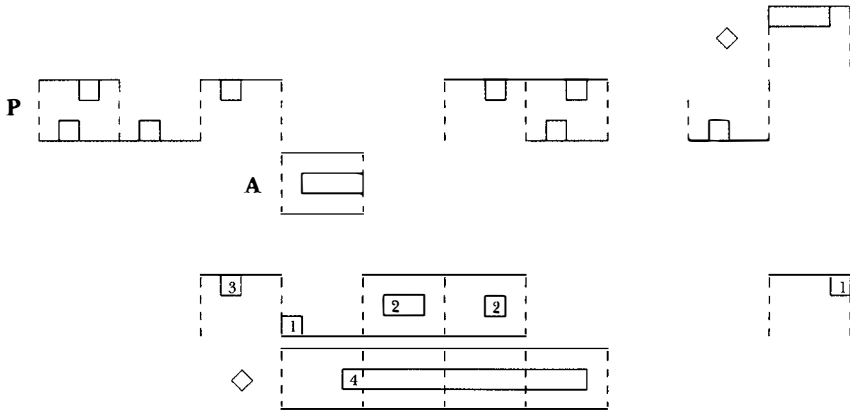
kesine dayanıyordu. Cage'in yaklaşımında müziksel öğelerin her biri diğerinden bağımsızdı. Herhangi bir ses bir öncekinden türeme değildi, bir sonrakini de etkilemiyordu. Önemli olan, sesin herhangi bir anda herhangi bir biçimde var olmasıydı. Bu noktada müzikte belirsizlik, Rastlamsallık düşüncesi ön plana çıkıyordu. Cage 1951'de, belirsizlik düşüncesini daha ileri götürerek bestecinin sesleri denetim altında tutma sevdasından vazgeçerek oldukları gibi kabul etmesi gerektiğini öne sürdü. Aynı yıl, piyano için bestelediği *Music of Changes* [Değişimlerin Müziği] adlı yapıtında, müziğin bütün parametreleri (nota, süre, tempo, gürlük, rejistr vs) *I Ching* adı verilen Çin kehanet kitabını temel alan tablolarla ve atılan zarlarla belirleniyordu. *Piyano İçin Müzik* (1952-56) adlı yapıtında, Rastlamsallık düşüncesi genişletilerek, belirli notaların süre değerleri ve gürlükleri icracının o anki duygusuna bağlı olarak icra sırasında belirleniyordu. Böylece her icra farklı bir yapıtın ortaya çıkmasına neden oluyordu ki Rastlamsal müziğin en belirgin karakteriydi bu.

Cage'in aynı dönemde bestelediği ve en çok tartışılan yapıtı 4'33" idi. Yapıt 4 dakika 33 saniyelik sessizlikten oluşuyordu. Ayrıca, 4'33" herhangi bir çalgı ya da çalgı grubu tarafından "icra" edilebiliyordu. Başından sonuna kadar tümüyle sessizlik üzerine kurulu bu yapıt o güne dek müzik alanında yapılmış en radikal atılımdı kuşkusuz. Yapıtın bir anlamda nihilist olarak tanımlanabilecek bu tavrı nedeniyle Cage ve 4'33" eleştirildi, tartışıldı ya da hayranlıkla karşılandı. Özünde, 4'33" müzikal avangartın dönüm noktasıydı. Aynı zamanda, Cage'in o güne dek geliştirdiği kuramlarının en uç noktasını oluşturuyordu: Müziksel öğelerin belirsizliği, sessizliğin sesle eşdeğer konumda kabul edilmesi, rastlantısal oluşumlar ve Uzakdoğu kültüründeki zaman ve meditasyon kavramları Cage'in kuramlarının temelini oluşturan öğelerdi ve hepsi, bir şekilde, 4'33" yapıtında birleşmişti. Diğer yandan, Cage 4'33"deki sessizliğin

bir boşluk oluşturmadığını, çünkü 4 dakika 33 saniye boyunca konser mekânındaki bütün seslerin (seyirci kalabalığı, protesto sesleri, alkış gibi) bu yapıtın ses malzemesini oluşturduğunu savunuyordu. Böylece tümüyle Rastlamsal, Cage'in anlayışına uygun biçimde her türlü sesin Rastlamsal müziksel malzeme olarak kullanıldığı bir yapıt ortaya çıkmıştı.

Cage 1950'li yıllarda kendisiyle aynı düşünceleri paylaşan Morton Feldman (1926-87) ve Earl Brown (1926) gibi bestecilerle iletişim içindeydi. Feldman ve Brown ilgilerini o dönemde etkin olan soyut görsel sanatlara çevirmiş, bestecilik teknikleriyle görsel sanat arasında yakın bağlar kurmak üzerine kuramlar geliştirmişlerdi. Feldman, soyut resim yapan bir ressamın renkleri özgürce seçmesi gibi, sesleri özgürce bir araya getirme düşüncesini benimsemişti. 1950-51 arasında bestelediği *Yansıma* adlı yapıtında, soyut resimleri andıran grafik notasyon sistemleri geliştirdi. Bu yapıtlarda, icracı, belirlenmiş grafik notasyonun içinde seslerin seçimi ya da çalınış biçimlerini özgürce seçme şansına sahipti.

Earle Brown'ın Rastlamsallığa yaklaşımı Feldman'inkiyle koştur olmakla birlikte, Feldman'dan çok daha soyut notasyon



teknikleri geliştirdiği yapıtlar görülmektedir. 1952-53 arasında bestelediği yedi ayrı müzikten oluşan *Folio* adlı yapıtında tümüyle soyut grafik şekillere dayanan bir notasyon ve buna bağlı olarak tümüyle Rastlamsal bir müzikal düşünce geliştirmişti. *Folio-4* bu yapıtların en çarpıcı örneğini oluşturunuyordu. Soyut bir grafik resmi andıran partiyon hiçbir geleneksel müzik verisi içermemekle birlikte, yapıt herhangi bir çalgı ya da ses kaynağıyla icra edilebiliyordu.

Amerikan Rastlamsal akımı kısa sürede Avrupa'da duyuldu. Cage'in Avrupa'ya yaptığı ziyaretler fikirlerini Avrupalı bestecilerle paylaşmasına olanak sağlarken Avrupa'da da Rastlamsal hareket benzerlikler ve farklılıklarla gelişmeye başladı.

Avrupa'da Rastlamsal Müzik

John Cage 1949'da Avrupa'ya gittiğinde Pierre Boulez'le tanıştı ve Boulez'in o dönemde geliştirmekte olduğu Yapısalcı müzik karakterinden çok etkilendi. Boulez de Cage'in benimseydiği müzikte belirsizlik kuramlarından çok etkilenmişti. Cage Avrupa'ya 1954-58 yıllarında tekrar gidişlerinde Darmsadt grubuyla tanıştı ve Avrupalı bestecilerle kuramlarını paylaşma fırsatını buldu. 1954'te Cage'in piyanist David Tudor ile yaptığı Avrupa seyahatinde icra edilen Rastlamsal yapıtları Avrupalı dinleyicinin tepkisini topladı, Avrupalı bestecilerin ise kendi yapıtlarını farklı biçimlerde yapılandırma düşüncesinin kapılarını açtı. Boulez ve Stockhausen serbest 12 ton düşüncesiyle zaten rahatlamış olan Seriyalizm olgusuna daha serbest bir bakış açısıyla yaklaşmaya başladı.

Elbette Avrupalı bestecilerin Rastlamsallığı özümseme biçimleri Amerikalıların düşüncesinden farklı yönde gelişti. Boulez ve Stockhausen Rastlamsallığı bestecilik aşamasında kullanmaktan yana değillerdi. Yani yapıtı besteleme sürecinde Rastlamsallığa yer yoktu. Boulez ve Stockhausen'a göre, yapıt

yoğun ve karmaşık yapısı içinde değişken bir içeriğe sahip olmalıydı. Örneğin Stockhausen 1956'da bestelediği *Piyano Parçası XI*'de bir sayfaya birbirinden bağımsız 19 müzik kesiti yerleştirmiş, bu kesitlerin çalınış sırasının icracının o anki duyguları doğrultusunda seçilmesini öngörmüştü. Boulez'in 1954'te bestelediği *Ustasız Çekiç* adlı yapıtı da Seriyalizmi daha serbest biçimde ele aldığı ilk yapıtlardan biri oldu ve Stockhausen gibi Boulez de aynı dönemde Rastlamsal öğeler içeren çok sayıda yapıt besteledi: *Piyano Sonatı No: 3* (1957), iki piyano için *Yapılar II* (1956-61), Soprano ve Piyano için *Kat Üstüne Kat* (1957-62) bu yapıtlardan en önemlileri arasında yer almaktadır. Boulez'in Rastlamsallığa olan ilgisi 1960'lı yılların ilk yarısında azalmaya yüz tutarken, Stockhausen 1960'ların sonuna kadar Rastlamsal yapıtlar besteledi.

Avrupalı besteciler zamansal Rastlamsallık üzerine yoğunlaşmıştı. Bunun anlamı notaları belirlenmiş seslerin oluşturduğu kesitlerin belirli bir zaman dilimi içinde serbestçe kullanımı demekti. Notaları Rastlamsal biçimde kullanma düşüncesi, Avrupalı besteciler için kolay kabullenilebilecek bir olgu değildi, çünkü bütün parametrelerin tam kontrol altında tutulduğu total Seriyalizm olgusunu geliştirmiş olan Avrupalı besteciler ses üzerindeki kontrolü elde tutma taraftarıydı. Bu nedenle, zaman parametresinin Rastlamsal olarak kullanıldığı yapıtlarda bile notalar ayrıntılı biçimde belirtiliyordu. Fakat bu tutum da zamanla değişime uğradı. Notaların Rastlamsal olarak kullanımı, Avrupa'da ancak 1960'lı yıllarda yaygınlaşmaya başladı. Polonyalı besteci Witold Lutoslawski (d. 1913) dönemin bestecilerinden daha yaşlı olmasına karşın, 1960'lı yılların başında rastlamsallığı benimsemişti. 1964'te bestelediği *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde belirlenmemiş nota kullanımları yer almakta, dört çalgının birlikteliği icracıların o anki performansları sırasında belirlenmekteydi. İtalyan besteci Luciano Berio'nun *Dai-*

reler adlı yapıtında da, yine belirlenmemiş notalar, kütlesel ses grupları ve zamansal Rastlamsallık iç içe kullanılmaktaydı. Avrupalı besteciler arasında, avangardın en önemli temsilcilerinden biri olan Macar besteci György Ligeti org için bestelediği *Volumnia* adlı yapıtında hem nota, hem de zaman belirsizliğini bir arada kullanıyordu.

Müziksel zamanın ve notaların Rastlamsal olarak ele alınmasının dışında, müzik formunun da Rastlamsallaşması 1960'lı yıllarda gündeme gelmişti. Müzik formunun Rastlamsallık yoluyla serbestleşmesi, Avrupalı besteciler için, Rastlamsallığın çok daha ileri safhasını oluşturunuyordu. Bu noktada, görsel sanatlarla bir paralellik kurmak mümkün olabilir. Örneğin tek bir ressamın birçok tablosunu çeşitli biçimlerde sıralamak mümkün olabilir ve bu sıralamalardan birkaç tanesi tercih edilebilir. Aynı düşünce doğrultusunda, besteci birbirinden ayrı olarak bestelediği müzik kesitlerini değişik biçimlerde sıralayarak bir araya getirebilir, hatta bu seçimi tümüyle icracıya bırakabilirdi. Böylece, müzikal form Rastlamsal bir boyut kazanmış olurdu. Bu düşünceyi barındıran önemli yapıtlardan biri de Luciano Berio'nun *Epifanie* adlı yapıtıydı. Bu yapıt 7 orkestra kesiti ve 5 solo kesitten oluşuyordu ve her bir kesit birbiriyle eşleştirilerek çeşitli gruplar oluşturulabiliyordu. Yine aynı dönemlerde besteciler “açık form” ya da “serbest form” olarak adlandırılan düşüncelerini farklı alanlarla paralel olarak geliştirme eğilimindeydi. Resimle kurulan paralellik gibi mimariyle de paralellik kurmak mümkündü: herhangi bir bina ya da binalar grubunu bir tek açıdan görmek mümkün değildi. İnsan birçok açıdan bakabilir, binalar arasında dolaşırken herhangi bir yerden başlayabilir, birçok yere yönelebilir, herhangi bir yerinde bitirilebilir. Aynı biçimde, “açık form” düşüncesini özümseyen besteciler, müzik yapıtına herhangi bir noktasından başlayıp, tercihe göre yönlenebileceğini ve herhangi bir noktasında sonlandırılabilceği fikrini geliştirmiş-

ti. Bu alandaki en belirleyici yapıtlardan biri John Cage'in *Atlas Eclipticalis*'iydi. Bu yapıtta Cage Kuzey ve Güney yarım kürenin yıldız haritalarının üzerine kâğıt yerleştirerek, yıldızların kâğıt üzerindeki izdüşümüne denk gelen sesleri kullanmış ve bu yolla yapıtın oluşum sürecini de Rastlamsallık boyutuna taşımıştı. Diğer yandan, yapıtın icrası sırasında da icracılar kâğıdın herhangi bir bölgesinden başlayarak tercih ettikleri bölgelere doğru yönelip herhangi bir yerinde yapıtı sonlandırabiliyordu.

Gelişen Yeni Notasyon Teknikleri

Avrupa ve Amerika'da gelişen Rastlamsal akım ve "açık form" düşüncesi özellikle yeni notasyon biçimlerinin gelişmesine de

Begin together with the others.

vno I

arco

f p

When everyone has finished, begin together with the others

vno II

arco

f p

begin together with the 1st violin

vla

arco

f p

begin together with the 1st violin

vc.

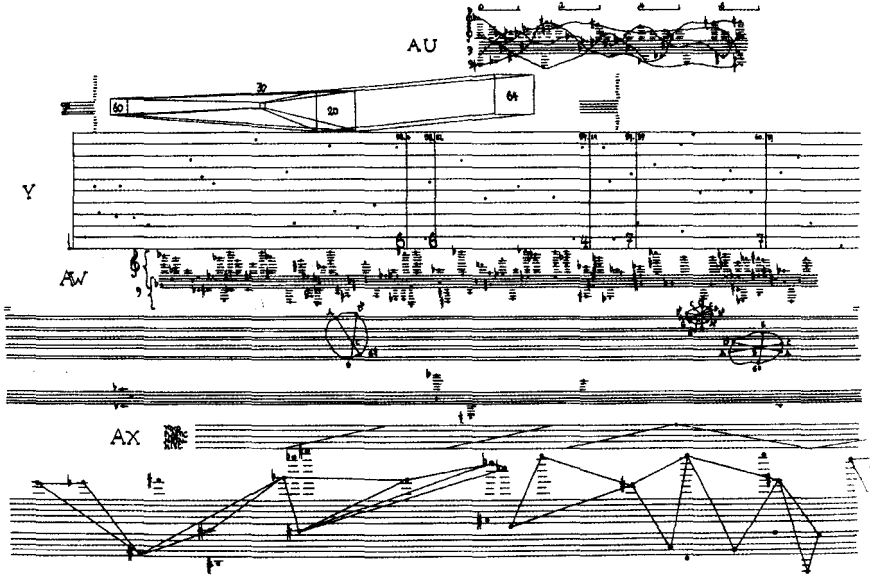
arco

f p

begin together with the 1st violin

yol açtı. Geleneksel nota yazımı hayal gücünün sınırlarını zorlayan yeni akımların yazınsal gereksinimlerini karşılamakta yetersiz kalıyordu. Bu nedenle besteciler geliştirdikleri serbest düşünceleri kâğıt üzerinde en uygun biçimde yansıtmak için yeni notasyon teknikleri geliştirdiler. Bu tekniker içinde geleneksel notasyona eklenen yeni öğeler ya da tümüyle grafik öğeler yer alabiliyordu. 1960'larda bestelenmiş birçok Rastlamsal yapının notasyon yöntemleri çok çeşitli biçimlerde oluşturuluyordu. Geleneksel nota yazısına eklemeler getiren yazı biçimine örnek olarak Lutoslawski'nin *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* gösterilebilir.

Diğer yandan, geleneksel notasyon tekniklerinin biçimini bozarak değişime uğratan yazı teknikleri özellikle John Cage, Karlheinz Stockhausen ve Luciano Berio tarafından kullanılıyordu. Bu tür notasyon teknikleri bestecilerin geliştirdikleri müzikal kavramları izlediğinden her bir notasyon kendine özgü bireysel özellikler barındırıyordu.



J. Cage - Piyano Konçertosu

Geleneksel notasyonla grafik öğeleri bir arada kullanan besteciler arasında Sylvano Bussotti en çarpıcı örnekleri geliştirmişti. Bunun dışında, Earl Brown'un *Folio 4* adlı yapıtı geleneksel notasyon öğelerinden soyutlanmış, tümüyle grafik göstergelerle yazıya dökülmüş örneklerinin en çarpıcı olanları arasında yer almaktadır.

1960'lı yıllarda, "açık form" ve "açık yapıt" olguları uç noktalarına ulaştıkça grafik notasyon tekniklerinin yanı sıra

S. Bussotti - "Siciliano"

tümüyle metinlerden oluşan, dolayısıyla müziğin bütün parametrelerinin “açık” / “serbest” hale geldiği partisyonlar da kullanılmaya başlandı. Bunlara metin partisyonları da dahildi. Cage, Stockhausen, Feldman gibi besteciler partisyonu tamamen ya da büyük ölçüde metinden oluşan yapıtlar olarak tasarladılar. Elbette, bu yapıtların müziksel boyutunun yanı sıra düşünsel boyutu da büyük ölçüde ön plana çıkıyordu ve çoğunlukla düşünsel/kavramsal boyutlarıyla ilgi çeken yapıtlardı bunlar.

Aus Sieben Tagen (Yedi Günden)

Stockhausen'ın metinlerden oluşan *Yedi Günden* adlı yapıtının bir bölümünün partisyonu şu metinden oluşmaktadır:

*dört gün boyunca yalnız yaşayın
yemeksiz
mutlak sessizlik içinde, fazla hareket etmeden
mümkün olduğu kadar az uyuyun
mümkün olduğu kadar az düşünün*

*dört günün sonunda, gece geç saatte,
tekil sesler çalın*

hangi sesi çaldığınızı DÜŞÜNMEYİN

*gözlerinizi kapatın
yalnızca dinleyin*

Müzik Dokusunda Yeni Düşünceler

1950'li yılların sonunda ve 60'lı yıllarda gelişen her yeni akım avangart müzik literatüründe bir kol oluştuyordu. Bu nedenle avangartı bir ya da birkaç üslupla tanımlamak mümkün de-

ğildir. Çünkü birçok kavram, düşünce ve akım farklı ortamlarda, birbirine paralel biçimde, eşzamanlı olarak geliştiriliyordu. 1950'li yılların sonunda, Doğu Avrupalı besteciler, içinde Rastlamsal öğeleri de barındıran, müziğin dokusal yapısı üzerinde yoğunlaşan bir üslup geliştirdiler ve özellikle Polonyalı besteci Krzysztof Penderecki (d. 1933) ve Macar besteci György Ligeti (1923-2006) bu akımın en önemli temsilcileri oldu.

Penderecki'nin 1958 ve 1959 yıllarına ait *Davut Mezmuru* ve *Dörtlük* gibi erken dönem yapıtları Seriyalizmin etkilerini az da olsa barındırıyordu. Fakat bu yapıtlarında, daha sonraki yaratılarının odak noktası olacak kromatik ses bloklarının kullanımı da yer alıyordu. Besteci hemen hemen her notayı, sesin alt ve üstünde bulunan kromatik seslerle birlikte kullanma eğilimindeydi. Böylece Penderecki tekil ses düşüncesini kütleli ses grubu (cluster) düşüncesine dönüştürdü. Penderecki'nin tümüyle kütleli ses grupları üzerine yoğunlaşarak bestelediği ilk yapıtı 1960'ta tamamlanan *Hiroşima Kurbanları İçin Ağıt* oldu. 52 yaylı çalgı için bestelenen bu yapıtta kromatik ses grupları partiyon üzerinde, genişleyen ya da daralan siyah bloklar olarak gösteriliyordu ki bu da farklı bir notasyon anlayışıydı. Bu tür blok seslerin icrasında dinleyici sesleri birer birer algılamak yerine, belli bir rejistrede belli bir şiddette duyulan sesler kütleli olarak algılanmaktadır. Bu da ezginin değil, dokunun ön plana çıktığı bir müzik anlayışıydı. Bu dokular da –içerdikleri çalgı grupları ve bulundukları rejistr doğrultusunda– belirli tınıların oluşumuna yol açıyordu. Penderecki'nin *Lukas Pasyonu* gibi daha sonraki yapıtlarında kütleli ses gruplarının litürjik dokularla kaynaştığı görülmektedir.

Penderecki'den 10 yaş kadar daha büyük olan Ligeti dokusal yapılanmaya Penderecki'den daha farklı biçimde yaklaşıyordu. Penderecki ses kütlelerini blok olarak kullanarak seslerin bireysel ayrıntılarını göz ardı ederken, Ligeti kalabalık par-

tilerin oluşturduğu ses kütlelerinin her bir partisini en ince ayrıntısına kadar tasarlıyordu. Böylece, birbirinden bağımsız olarak hareket eden partilerin oluşturduğu ses kütleleri statik bir ses bloku olarak değıl, sürekli devinen bir kütle olarak algılanıyordu. Bu olgu Ligeti'nin 1960'lı yıllarda bestelediğı büyük orkestra yapıtlarının temel düşüncesini oluşturdu. Bu yapıtlar arasında 1961'de büyük orkestra için bestelediğı *Atmosfer* ve 1967'ye ait *Uzak* en çarpıcı örnekleri oluşturmaktadır. Özellikle *Atmosfer* adlı yapıtı, kendi içinde devinerek zamansal ve ritmik parametreleri tümüyle ortadan kaldıran kütesel tınılar üzerine kuruludur. Yapıtın partiyonu, çok kalabalık partilerin yoğun, karmaşık ve en ince ayrıntısına kadar tasarlanmış dokusunu göz önüne sererken, insan kulağı, birbiri içine geçen tınıların zincirleme değışimini zamansal bölünmeden arınmış biçimde algılamaktadır.

Daha sonraki yıllarda, 1970'lere doğıru, Ligeti dokuda daha çizgisel bir düşünce geliştirdi. *Atmosfer*'deki yoğun kütlelerin yerini Lontano'da çizgisel doku düşüncesi aldı. *Uzak* adlı yapıtı –kütesel dokuyu içinde barındırmakla birlikte– kanonik düşünce içinde yapılandırılmıştı. Fakat geleneksel kanon düşüncesinde olduğı gibi partiler bireysel olarak ayırt edilmiyor, kütesel dokunun içinde deviniyordu. Oysa 1971'de bestelediğı *Melodiler* adlı yapıtında doku çok seyrelmiş, bireysel partiler ortaya çıkmıştı.

1950'li yılların daha ilk yarısında müziğin dokusal parametresi üzerinde yoğunlaşan ve bu doğırlukta yapısal kurguyu matematiğı dayandıran besteci, Yunanlı Yannis Xenakis (d. 1922) oldu. Xenakis matematik ve mühendislik eğitimi almıştı ve 1950'lerin başında İsviçreli-Fransız mimar Le Corbusier'nin yanında asistanlık yaptı. Bu yıllarda Xenakis alt matematiksel denklemleri görsel öğelere çevirerek mimari tasarımlar oluşturma düşüncesi üzerinde yoğunlaştı. Bu bağlamda, 1958'de Le

23

Corbusier ile birlikte, Uluslararası Brüksel Fuarı için tasarladığı *Philips Pavyonu* ve *La Tourette* çağdaş mimaride kırılma noktası olmuştu. Diğer yönden, Edgard Varèse *Elektronik Şiir* adlı yapıtını bu pavyon içinde seslendirilmek üzere besteledi.

Xenakis gençlik yıllarında müzik eğitimi görmüştü. 1950'li yılların başında Olivier Messiaen'dan bestecilik dersleri almaya başladı. Xenakis için müzik ve matematik birbirinden ayıramayacak karar çok benzerliğe sahipti ve bu dönemde müziksel yapılanım ile matematik arasında bağlantılar kurma olgusu üzerine yoğunlaştı ve kütsel seslerin devinimini matematiksel denklemlerden yola çıkarak oluşturma yolunda ilerledi. 1954'te bestelediği ilk büyük ölçekli yapıtı matematiksel denklemlerle müziğin ilişkisini tam olarak yansıtıyordu. Çizdiği matematiksel grafiklerde düz çizgilerin birbirleri arasındaki matematiksel ilişkiler doğrultusunda oluşturdıkları formları müziksel hareketlere dönüştürüyordu. Böylece, grafikte görülen çizgiler, açılarıyla orantılı olarak yaylılarda *glissando*'lara dönüşüyordu. Bu arada, 1954'te bestelediği *Metastasis*'in bu grafik skeçlerini, 1958'de Le Corbusier ile işbirliği yaparak tasarladıkları *Philips Pavyonu*'nun mimari tasarımının temelinde de kullanmıştı. Böylece belki de ilk kez bir müzik eserinin matematiksel altyapısıyla bir mimari tasarımın temeli oluşturulmuştu. Burada da, grafikte görülen doğruların birbiri arasındaki ilişkilerle oluşan biçim aynı zamanda pavyonun mimari biçimini de işaret etmekteydi.

Müzikte Minimalizm

1960'lı yıllarda gelişen ve farklı kollara dağılan Seriyalizm ve avangart akımlar daha önce yapılmamış olanı yapma düşüncesiyle hareket ediyorlardı. Besteciler ve diğer sanat alanlarının yaratıcıları en ileri sınırları zorluyorlardı. John Cage'in ve diğer bestecilerin Uzakdoğu merakı Rastlamsal düşünceyi ve

açık form olgusunu müziğe yansıtıyordu. 1960'lı yılların ortalarında, yalnızca sanat alanında değil, Batılı toplumların birçok alanını etkilemiş olan Uzakdoğu merakı diğerlerinden çok farklı bir müzik akımının doğmasına neden oldu. Minimalizm olarak adlandırılan bu akım 1960'lı yıllarda büyük bir hızla devinen avangartın yoğun ve karmaşık yapısına zıt bir tutum içinde, sadeliğe yönelen bir kavram geliştirdi. Uzakdoğu kültürü ve felsefesiyle yakın bir bağ kuran minimalizm içsel anlamı, sadeliği, zaman olgusunun öznel algı biçimleri ve meditatif öğeleri temel alıyordu. Bu bağlamda, minimalizm küçük ölçekli tematik malzemelerin birbirine eklenerek uzun zaman dilimleri içinde sayısız tekrarı üzerine kurulu bir düşünceyi savunuyordu. Bu durum, teknik olarak, statik bir tonalite anlayışının, birbirine eklenen ritmik modüllerin ve sürekli tekrarla oluşan devinimin ön plana çıkmasına neden oluyordu. Minimalist bestecilerin ana düşüncesi malzemeyi mümkün olduğu kadar aza indigemektir. Fakat bu aza indirgenmiş malzemeler uzun zaman dilimleri içinde sürekli tekrarlanmakta ve çok küçük değişimlere uğratılmaktaydı. Bu da Uzakdoğu kültüründeki "zaman" kavramının meditatif yönünü irdeleyen bir düşünceydi. Müzikal malzemeyi en aza indirgeme düşüncesinin en uç noktası, özünde minimalist olmayan, fakat Zen Budizm felsefesiyle yakın bağı olan Cage'in 4'33" adlı yapıtı idi. Bu yapıtta, 4 dakika 33 saniye boyunca sessizlik yer alıyordu. Bu da müzikal malzemenin mutlak yokluğu idi. Avangartın dönüm noktalarından biri olan ve çok büyük tepki alan 4'33"ün özünde de dört buçuk dakikalık sessizlik barındıran zaman diliminin meditatif özelliği ön plana çıkıyordu ve mekânda bulunan her birey için farklı bir 4 dakika 33 saniye algılanıyordu. Ayrıca, doğadaki her tür sesin müzik malzemesi olarak kabul edilebileceğini savunan Cage için 4'33" icrası sırasında duyulan her türlü müzik dışı ses 4'33"ün malzemesini oluşturuyordu. Böylece bir

yönden Rastlamsallık ve açık form olgularına da değiniyordu.

Cage minimalist değildi, fakat geliştirdiği avangart kavramlarla, birçok besteciye olduğu gibi minimalist bestecileri de derinden etkiledi. 1960'lı yıllarda, Amerika'da minimalist müziğin gelişimine dört besteci öncülük etti: La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) ve Philip Glass (1937). Young ve Riley Batı yakasından, Reich ve Glass Doğu yakasındandı.

Young, gençliğinde aldığı müzik eğitimi sırasında, kuşağındaki diğer gençler gibi Seriyalizm ve Schönberg-Webern-Berg üçlüsü üzerine odaklanmıştı. Bu yıllarda, Webern'in Seriyalizminde yer alan malzemeyi konsantre biçimde kullanma düşüncesi ilgisini çekiyor ve Webern'i bir tür "Proto-Minimalist" olarak tanımlıyordu. Müzik eğitimi süresince Ortaçağ müziğine de ilgi duyan Young 1957'de, Kaliforniya Üniversitesinde okuduğu yıllarda, Uzakdoğu müziğiyle tanıştı. Onun minimalizmin ilk kıvılcımlarını içeren yapıtı ise 1958'de henüz öğrenciyken bestelediği Yaylı Trio oldu. Tümüyle uzun seslerden oluşan bu trioda sesler dakikalarca uzatılıyor, sonra birer birer susuyordu. Uzun bir sessizliğin ardından başka sesler yine dakikalarca hareketsiz tutuluyor ve bu süreç defalarca tekrarlanıyordu. Tamamı yaklaşık 1 saati bulan bu yapıt özellikle üniversite çevresinde büyük tepkiyle karşılansa da Young'ın minimalist düşüncelerinin çıkış noktası olması açısından önem taşıyordu. Aynı yıl Terry Riley ile tanıştı. Riley de Young gibi çocukluğunda müzik eğitimi almış, erken yaşta 20. yüzyıl başının müzik literatürüyle tanışmış, cazla iç içe büyümüştü. Riley 1955'te besteciliğe yöneldi ve bu yıllarda Schönberg ve Seriyalizm üzerine çalıştı. 1957'de mezun oldu, bir yıl sonra 1958'de Kaliforniya Üniversitesine girdi ve orada, Young'ın Trio'sunu duyma fırsatını buldu. Young, 1959'da Darmstadt'a gitti. Bu gezi onun gelişmekte olan avangart düşüncelerinin olgunlaşma-

sı için çok iyi bir fırsattı. Darmstadt'da Stockhausen'ın seminerlerine katıldı. Cage ile tanışma fırsatını buldu ve onun özellikle müzik dışı sesleri de müzik ögesi olarak kabul etme düşüncesinden çok etkilendi. Young o yıl bestelediği *Görüş* ve *Masalar*, *Sandalyeler*, *Sıralar vs İçin Şiir* gibi yapıtlarda müzik dışı eşyalar kullandığı kavramlar geliştirdi. 1960'lı yıllardan sonra kavramsal sanat olgusuyla ilgilenmeye başladı.

Aynı yıllarda Riley müzikte tekrar olgusu üzerine odaklanmaya ve tekrarlı müziklerinde teyp kayıtlarını kullanmaya yönelmişti. Fakat minimalist müziğin ilk büyük örneğini 1964'te besteledi. Yapıtın adı *In C* (Do'da) idi. Yapıt 53 melodik öge içeriyordu ve Riley bu melodik kalıpların sürekli tekrarı ve üst üste binmesiyle oluşabilecek yapı olanaklarının çeşitliliği üzerine yoğunlaşmıştı. Bir sayfaya yazılmış olan bu 53 melodik kalıp bütün icracılara dağıtılıyordu ve her icracı melodik kalıpları istedikleri hızda ve istedikleri sayıda tekrar ediyordu. Bütün eser boyunca, piyano topluluğu sekizlik değerdeki do notasını sürekli tekrar ederek nabız tutuyordu. Birçok yönden dönemin avangart akımlarının öğelerini de içinde barındıran *In C* aynı zamanda açık form örneğiydi ve toplam süresi 1-1,5 saat sürebiliyordu. *In C* minimalist olgulara ilgi duyan çevrelerden olumlu tepkiler aldı. Ve özellikle diğer minimalist bestecilerin çıkış noktası oldu ve bir model oluşturdu. Minimalist besteciler, konseptlerinin temelini bir anlamda *In C*'den yola çıkarak oluşturmaya yöneldi.

Reich –Young ve Riley'den yalnızca bir yaş küçük olmasına karşın– Amerika'nın Doğu yakasından olduğu için Minimalizme Young ve Riley'den biraz daha sonra yöneldi. Bu iki çağdaşı gibi, çocukluğunu müzik eğitimi ve cazla iç içe geçirmişti. 14 yaşında Barok müzik, 20. yüzyıl müziği ve Be-bop tarzıyla tanıştı. 1953'te New York'ta Cornel Üniversitesinde felsefe bölümüne girdi. 1957'de beste çalışmalarına başladı, Juliard Oku-

luna girdi ve orada Boulez, Berio, Stockhausen'in müziklerini tanıma fırsatını buldu. Bu yıllarda Seriyal eserler yazmaya başladı. Fakat Reich'in Seriyalizme yaklaşımı daha sonra geliştireceği minimalizm düşüncesinin belirtilerini taşıyordu: Webern gibi bir dizinin aynası, ters çevrimini, aktarımlarını kullanmak yerine, 12 seslik bir tek serinin sürekli tekrarı üzerine yoğunlaşıyordu bu yapıtlarında. Reich, kendisi gibi öğrenci olan Glass'la bu yıllarda tanışmıştı. Diploma almadan Julliard'dan ayrılan Reich, Berio ile çalışmak üzere San Francisco'da Mills Koleji'ne gitti.

Reich 1964'te Terry Riley ile tanıştı, onun yeni yazmış olduğu *In C*'yi dinleme fırsatını buldu ve çok etkilendi. *In C*'deki melodik yapıların aynı anda başlayıp uzun zaman dilimleri içinde senkronizasyonlarının bozularak birbirinden ayrılması düşüncesi çok çekici gelmişti ve bu tarihten sonraki yapıtlarını bu kavram üzerine oluşturdu. Young gibi, Reich da teyp kayıtları üzerinde çalışmalar yaptı. Bu bağlamda bestelediği ilk yapıtlar arasında *Yağmur Yağacak* sayılabilir. Bu yapıtta temel düşüncesi şuydu: "it's gonna rain" (yağmur yağacak) cümlesini 8 farklı teypte aynı anda çalmaya başlıyordu ve cümle sürekli tekrarlanıyordu. Her teybin dönüş devri birbirinden az da olsa farklı olduğundan bir süre sonra teypler arasında senkronizasyon bozuluyor, cümlelerin anlamı kayboluyor ve 8 katmanın oluşturduğu ve sürekli değişime uğrayan bir ritmik doku ortaya çıkıyordu. 1966'da Reich, aynı düşüncüyü sürekli tekrar eden kaydedilmiş bir piyano modülünün üzerine aynı modülü canlı çalarak uyguladı. İkinci aşamada, aynı kavramı iki canlı piyaniste uyarladı ve 1967'de *Piano Phase* adlı yapıtını besteledi, ardından da 6 canlı piyanistin ritmik modülleri aynı anda çalarak çok hesaplı biçimde kaydirdiği *Altı Piyano Parçası* adlı yapıtı yazdı. Reich bu yıllarda ritmik senkronizasyon kavramı üzerinde yoğunlaşmıştı. *Pendulum Music*, *Clapping Music*

gibi yapıtlarında senkronizasyon değişimleri ve ritmik katmanlar üzerine çalışıyordu. Ritim olgusunun Uzakdoğu kültüründeki etkisi Reich'in ilgisini çekiyordu ve yapıtlarını ritim üzerine kurarken egzotik vurma algıları kullanmayı tercih ediyordu. *Drumming* ve *Music for Mallet Instruments Voice and Organ* (Vurmalı, Ses ve Org için Müzik) onun ritmik minimalizm anlayışını yansıtan en kapsamlı yapıtlardı.

Reich gibi, Glass da Doğu yakasında doğup büyüdü. Çocukluğundan itibaren müzikle i içe olan Glass Chicago niversitesinde matematik ve felsefe okudu. 1956'da mezun olduktan sonra beste yapmaya yöneldi, yaşıtları gibi Webern'in Seriyalizminden etkilendi, fakat kısa süre sonra daha tonal müziklere ilgi duymaya başladı. Young ve Riley'nin, hatta Reich'in dünyalarından uzak olduğundan 1960'lı yıllarda henüz besteci kişiliğini bulmuş değildi. 1964'te, Riley *In C*'yi bestelemiş, Reich teyp kayıtlarıyla tekrarlı müzik kavramını geliştirirken Glass tonal müzik çevresinde dolanıyordu. O yıl müzik bilgisini derinleştirmek için Nadia Boulanger ile çalışmak üzere Paris'e gitti ve 2 yıl Boulanger ile çalıştı. 1966'da New York'a dnmenden önce gittiği Asya'da 4 ay boyunca seyahat etti. Bu seyahat, New York'a döndükten sonra yöneleceği minimalist akımın temelini oluşturacaktı. Bu bağlamda ilk önemli yapıtı 1967'de bestelediği *Strung Out* oldu. Solo keman için yazılan bu eser 5 notanın çeşitli biçimlerde sürekli tekrarı üzerine kuruluydu. Glass bu yıllarda *additive system* (ekleme sistemi) adını verdiği bir düşünce geliştirdi. Bu sistemde, birbirini sürekli tekrar eden ve birkaç sestten oluşan modüle belirli bir tekrar sayısından sonra bir nota daha ekleniyordu. Böylece eklemeler sonucunda başlangıçta görece küçük olan modül zaman içinde genişliyor ve kalabalıklaşıyordu. Bu da bir anlamda zaman genişlemesine yol açıyordu. *Additive system*'i kullanarak bestelediği önemli yapıtlardan biri de 1969'a ait *Beşlilerle Müzik* idi.

Glass 1970'li yıllardan itibaren operayla ilgilenmeye başla-

dı. Bu dönemde büyük ölçekli üç opera besteledi. *Einstein Plaj-da*, *Satiagraha* ve *Aknaten* adlı bu operalarda müzik yine minimalist estetik içinde zaman ve tekrar öğelerini ön plana çıkarırken, zamanın akıcılığındaki durağanlık sahnedeki hareketlere ve mizansene de yansımaktaydı. Bununla birlikte, bu yapıtlarda ve daha sonraki dönemlerinde de diğer minimalistlerden daha tonal bir estetik anlayış içinde besteler üretti. Sahne eserlerine, tiyatro oyunlarına ve filmlere müzik yapmaya başladı, bu vesileyle ismini daha geniş kitlelere duyurdu. *Koyaanisqatsi*, *Powaqatsi*, *The Canyon*, *Anima Mundi* gibi film müziklerinde çok daha tonal, 1960'ların minimalizminden daha uzak, fakat tekrar öğelerini çeşitli biçimlerde içinde barındıran bir müzik estetiğini benimsediği görülmektedir.

Minimalizm Amerika'da 1950'li yılların sonundan itibaren filizlenip 1960'lı yıllarda geliştikten kısa bir süre sonra etkisini Avrupa'da da gösterdi. Avrupalı bestecilerin bir kısmı okyanusun diğer ucunda gelişen bu yeni akımı benimseyerek kendilerine uyarladı. Elbette Avrupa'daki Minimalizm –özünde ortak temellere dayansa da– Amerika'daki Minimalizmden daha farklı bir çizgide gelişti.

Teknolojinin Gelişimi ve Elektronik Müzik

Müziğin tarih içindeki değişim süreci çalgı tekniklerinin hatta çalgıların yapılarının da değişimine yol açmıştır her zaman. Bu yönde, bestecilik tekniklerinin gelişimi bir yandan yeni çalgı tekniklerinin ve seslerin gereksinimine yol açarken, yeni tekniklerin gelişimi de bestecilik alanında yeni yolların açılmasını teşvik ediyordu. Bu iki yönlü ilişki 20. yüzyılın başlarında çok daha belirgin biçimde birbirini etkiledi, bir o kadar da büyük değişimlere yol açtı. 20. yüzyılın en büyük avantajı teknolojik gelişimin hızla ilerlediği bir çağ olmasıydı. Bu avantaj, elektronik müzik olgusunun oluşmasındaki en büyük etkendi.

Özellikle tonalitenin ve müzikteki diğer geleneksel parametreleri terk edilmeye başlanmasının ardından, yeni tınların arayışı ön plana çıktı. Bu arayışını öncelikle akustik ortamda gerçekleştirdi. İlk etapta, 20. yüzyıla kadar arka planda kalmış olan vurma çalgıların kullanımı yoğunlaştı. Yeni sesleri kullanma isteği, kısa sürede yeni çalgıların, hatta cihazların geliştirilmesine yol açtı. Bu bağlamda, yüzyıl başlarında atılan ilk adımlardan biri Thaddeus Cahill'in 1906'da geliştirdiği *telharmonium* idi. Bu "çalgi" elektrikli jeneratörler yoluyla yapay sesler üretebiliyordu. 1920'de ise Lev Termen'in geliştirdiği tere-min adlı cihaz gündeme geldi. Bu cihaz da titreşimler üreterek ve bu titreşimlerin frekanslarını değiştirerek birbirinden farklı tizlikte uzun sesler üretebiliyordu. Maurice Martenot'nun 1928'de geliştirdiği ve besteciler arasında belki de en büyük ünü kazanmış olan *Martenot Dalgası* daha geniş tını yelpaze-si olan ses dalgaları üretebiliyordu. Martenot'dan bir yıl sonra, 1929'da, Louis Hammond ilk elektronik org olarak kabul edilen Hammond B3 org modelini geliştirdi. Aslında tam olarak elektronik olmayan, fakat elektrikli bir pervane sistemiyle kili-se orgu sesini taklit etmek üzere tasarlanan Hammond B3 kili-seler yerine blues, gospel ve caz dünyasında yerini buldu.

Yüzyılın ilk çeyreği içinde geliştiren bütün bu cihazlar çok yaygınlaşmadı. Bunun nedenlerinden biri teknolojik yetersiz-likti. Geliştirilen cihazları kullanmak çok zahmetliydi. Ayrıca, sesleri kaydetme, değiştirme, birleştirme gibi olanaklar henüz yoktu. Kayıt teknolojisinin en önemli malzemesi olan manyetik bant 1935'te keşfedilmesine rağmen ancak 2. Dünya Savaşın-dan sonra yaygın olarak kullanılmaya başlandı.

Elektronik müziğin bestecilik akımı olarak gelişimi 2. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşti. Genel olarak sanat ve dü-şünce alanlarında da belirgin bir hareketlenmenin olduğu savaş sonrası dönem teknolojinin de hız kazandığı ve yeni boyutlara

ulaştığı bir dönem oldu. İşte bu dönem içinde, 1948’de, Fransız Ulusal Radyosunda ses teknisyeni olarak çalışan Pierre Schaeffer *Gezegen Kabuğu* adlı bir radyo tiyatrosu için kaydettiği sesleri işlemiden geçiriyordu. Bu değişime uğratma işlemleri çeşitli biçimlerde gerçekleşiyordu: seslerin bir kısmını kesmek, çalma hızını değiştirmek, tersten çalmak ve farklı sesleri üst üste birleştirmek Schaeffer’in uyguladığı yöntemlerdi. Doğadaki her ses Schaeffer için, kendi değimiyle, bir “ses nesnesi” olarak görülüyordu ve her ses müzikal malzeme olarak kullanılabilir ve değişime uğratılabilirdi. Değişime uğratılan ses tümüyle başka bir boyut kazanıyordu ve Schaeffer için somut olarak elle tutulabilen ve üzerinde çalışılabilen bir malzeme idi. Schaeffer bu müziğe Somut Müzik adını verdi ve bu terim doğal seslerin değişime uğratılmasıyla yapılan müziğe verilen genel isim olarak elektronik müzik terminolojisine girdi.

Schaeffer’in yaptığı bu çalışmalar kısa sürede duyuldu ve ilk olarak Fransız besteci Pierre Henry, Paris’te Schaeffer ile işbirliği yapmaya başladı. Henry 1950’de, Schaeffer’in teknik yardımlarıyla, Somut Müziğin ilk önemli örneği olan *Yalnız Bir Adam İçin Senfoni* adlı yapıtı besteledi. Bu yapıt değişime uğratılmış vokal sesler, kapı sesleri, ayak sesleri ve çalgı seslerinin birleşiminden oluşuyordu. 1951’de Schaeffer’in stüdyosu Somut Müzik Grubu adını aldı ve 1950’li yılların başında etkin olan bestecilerin ilgi odağı ve buluşma noktası oldu. Messiaen, Varèse, Boulez, Stockhausen, Xenakis gibi besteciler Schaeffer’in stüdyosuna giderek Somut Müzik çalışmaları yaptılar. Çok geçmeden başka yerlerde de benzer stüdyolar kuruldu. 1952’de, Vladimir Ussachewski ve Otto Luenning New York’ta Columbia Üniversitesinde bir manyetik bant stüdyosu kurdular ve birçok ortak yapıt bestelediler.

1950’li yılların başında, Schaeffer’in Somut Müzik kavramı yaygınlaşırken bu akım iki kola ayrıldı. Bir yanda doğada-

ki seslerin değişime uğratılmasıyla yapılan Somut M¼zik gelişirken, diğer yanda t¼m¼yle elektronik cihazlarla elde edilen ve saf elektronik seslerle yapılan m¼zik akımı gelişmeye başladı. Genel terim olarak kullanılan “elektronik m¼zik” akımı da bu nedenle Somut M¼zik ve Elektronik M¼zik olarak ikiye ayrılmış oldu.

T¼m¼yle elektronik m¼zik için tasarlanmış ilk st¼dyolar-
dan biri, Alman besteci Herbert Eimert tarafından 1952’de
K¼ln’deki Batı Alman Radyosunda kuruldu. Bu st¼dyo, man-
yetik bant, filtreler, efekt üreticiler ve ses yükseltici sitemlerin
dışında, saf elektronik sesler üretebilen osilatörler de barındı-
rıyordu. Böylece besteciler yalnızca doğal seslerin değişime uç-
ratılmasıyla sınırlı kalmıyor, sıfırdan kendi seslerini üretme ve
şekillendirme olanağını buluyorlardı. O dönemde Seriyalizmi
benimsemiş besteciler için bu çok önemli bir noktaydı, ün-
kü sesin yalnızca tizliği-pesliği ve uzunluğu değil, ses rengi ve
tınısını da kontrol altına alma olanağı sağlıyordu. Stockhau-
sen seriyalist besteciler arasında elektronik ortama ilgi duyan-
lar arasındaydı. Kısa süre Schaeffer’in st¼dyosunda çalıştıktan
sonra K¼ln’e giden Stockhausen 1953’te bestelediği *alışma I*
ve ertesi yıl bestelediği *alışma II* adlı yapıtlarında erken dö-
nem elektronik teknikleriyle ses üretim tekniklerini her yön¼y-
le araştırma imkânı buldu.

K¼ln’deki st¼dyo birçok besteciye kendine çekerken
Avrupa’nın birçok yerinde elektronik m¼zik st¼dyoları kurul-
maya devam ediyordu. 1955’te Milano’da kurulan Sesbilim
St¼dyosu önemli merkezlerden biri oldu. Henri Pousseur, Luci-
ano Berio ve John Cage bu st¼dyoda çalışarak yapıtlar üretti.
1950’li yılların ikinci yarısında Tokyo (1956), Varşova (1957),
Londra, Br¼ksel ve Stockholm’de (1958) elektronik m¼zik st¼d-
yoları kuruldu. Bu st¼dyolar Paris ve Milano’dakiler gibi ulusal
radyolar tarafından destekleniyordu.

Aynı dönemde Amerika'da üniversitelerin desteğiyle stüdyolar kurulmaya başlandı. 1951'de New York Columbia Üniversitesinde kurulan stüdyo 1955'te başka cihazların da eklenmesiyle genişletildi 1959'da da Rockefeller Vakfı'nın desteğiyle Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi kuruldu. Bu merkezde, Vladimir Ussachevski ve Otto Luehning çalışmalar ve araştırmalar yapıyor, manyetik bantla canlı performansları birleştirerek denemeler yapıyordu. 1959'da merkez genişletilerek, Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi olmasıyla dünyadan birçok bestecinin buluşma yeri oldu. Bülent Arel (1918-90) de işte o yıl Rockefeller bursuyla bu merkezde Ussachevski ve Luehning ile birlikte çalışmak üzere New York'a gitti. 1958'de Ankara'da yaylı dörtlü ve osilatör için bestelediği yapıtı sayesinde aldığı bursla gittiği New York'ta, Arel elektronik müzik merkezinin laboratuvarında etkin biçimde çalışmaya başladı ve 1961'de tümüyle saf elektronik seslerden oluşan ilk önemli elektronik yapıtlarından biri olan *Stereo Electronic Music I* adlı eserini besteledi. 1961 yılı Arel için çok verimli geçti. Illinois Metodist Kilisesinin siparişi üzerine *dini Ayin için Müzik: Prelüd ve Postlüd* adlı yapıtı besteledi. Elektronik ortamda ilk kilise müziği de bu şekilde bestelenmiş oldu. 1960'lı yıllar Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi ve orada çalışmalar yapan besteciler için çok verimli yıllar oldu ve bu merkez, avangart akımın önemli kollarından biri olan elektronik müziğin gelişmesinde etkin rol oynadı. Diğer yandan, Amerika'nın diğer bölgelerinde de elektronik müzik stüdyoları kuruluyordu. 1958'de Michigan'da Studio for Electronic Music in Ann Arbor Elektronik Müzik Stüdyosu 1959'da San Fran Tape Müzik Merkezi kuruldu.

1960'lı yıllar içinde elektronik müzik çağdaş müzik dünyasının önemli yapıtaşlarından biri halini aldı. Yıllar geçtikçe teknoloji geliyor, her gelişme besteciliğe yeni imkânlar sunu-

yordu. Bu alandaki en önemli ilerlemelerden biri, yeni bir elektronik aygıtın geliştirilmesiyle gerçekleşti. Sythesizer adı verilen aygıt, eskiden her biri ayrı makinelerden ve sistemlerden oluşan osilatör, ses yükseltici ve filtre gibi sistemleri tek bir gövde de barındırıyordu ve ses üretimi açısından çok büyük kolaylık ve zaman ekonomisi sağlıyordu. Bu nedenle, synthesizer'ın gelişimi elektronik müzik üretimi açısından çok önemli bir dönüm noktası oldu. Eski tip stüdyolarda ses üretimi için her katman ayrı ayrı kaydedilip üst üste birleştirilirken bu sistem sythesizer ile birkaç dakikada içinde gerçekleştirilebiliyordu. Elbette synthesizer'ın da dezavantajları vardı. Cihazın içinde bulunan hazır sesler yapay ve genel bir tekdüzelik içeriyordu. İlk synthesizer modeli 1955'te New Jersey'de Sarnoff Araştırma Merkezinde geliştirilen RCA Mark II oldu. Bu model daha sonra Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezine verildi. RCA Mark II, besteciye ses üzerinde her türlü kontrolü en ince ayrıntısına kadar sağlayabilen bir synthesizer idi. Milton Babbitt, Columbia-Princeton stüdyolarında çalışmalar yaptığı 1960'lı yılların başlarında, bütün elektronik müzik denemelerini RCA Mark II üzerinde gerçekleştirdi. RCA Mark II, verimli bir cihaz olmasına karşın, dönemin diğer elektronik aletleri gibi çok büyüktü, çok ağırdı ve taşınması neredeyse imkânsızdı. 1960'lı yılların ortalarında daha hafif, taşınması nispeten daha kolay synthesizer tasarımları geliştirildi. Bunlar arasında en önemlilerden biri, Robert Moog ve Donald Buchla'nın geliştirdikleri modeller oldu.

1970'li yıllara gelindiğinde, manyetik bant ve synthesizer'lara ek olarak, hızla gelişmekte olan bilgisayar teknolojisi de elektronik müzik alanında etkin hale geldi. Özünde ses üretimi için geliştirilmemiş olmasına karşın, bilgisayarlar sesin çeşitli parametrelerinin analizi, birleşimi ve değişimi için kullanılan etkin bir araç olarak görülmeye başlandı. Ses bir

kez dijital ortama aktarıldıktan sonra üzerinde her türlü analiz ve işlem yapılabilirdi. Bilgisayarların elektronik müzik literatürüne katkıları teknolojik gelişimle doğrudan bağlantılıydı ve bilgisayar teknolojisi geliştikçe elektronik müziğe etkisi de arttı. Bilgisayarlar tümüyle dijital sesler üretme olanağını sağlarken, kaydedilmiş doğal seslerin değişime uğratılma işlemlerini de çok kolaylaştırıyor, bu vesileyle Somut Müzik düşüncesinin dijital ortamda yeniden gündeme gelmesine yol açıyordu. 1976'da Paris'te tümüyle bilgisayarlı müzik teknolojisinin araştırılması ve geliştirilmesine adanmış bir araştırma merkezi kuruldu. Boulez'in öncülüğüyle kurulan IRCAM (Akustik ve Müzik Araştırma ve Koordinasyon Merkezi) Bilgisayar teknolojisinin elektronik müzikle ilişkilerini araştırmak, yeni programların geliştirilmesini amaçlayan bir merkezdi ve kurulduğu yıldan bu yana bütün dünyadan bestecilerin buluşma noktası oldu. Çok sayıda besteci IRCAM'da geliştirilen bilgisayar programlarıyla yapıtlar besteledi.

Dokuzuncu Bölüm

TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİK

Osmanlıda

Türkiye’de çoksesli müzik alanındaki gelişim Cumhuriyet dönemiyle birlikte önemli atılımlarla şekillenmiştir, ancak Cumhuriyet’ten önceki dönemlerde bu sürecin izlerini bulmak mümkündür. Avrupa devletleri ile Osmanlının kültürel etkileşimi özellikle müzik alanında çeşitli şekillerde gerçekleşmiştir. Pek çok kaynakta Fransa Kralı I. François’nın 16. yüzyılda minnettarlığını sunmak amacıyla bir oda müziği grubunu Osmanlı Sarayına gönderdiği belirtilmektedir. Buna benzer kültürel ilişkiler vesilesiyle saraya gönderilen çalgılar ve düzenlenen çeşitli etkinlikler, sınırlı da olsa, Batı tarzı müziğin etkileşimi için bir zemin oluşturmuştur denilebilir.

Avrupa kaynaklı klasik müziğin ciddi anlamda saraya girdiği görülmektedir. Sultan II. Mahmut döneminde “batılılaşma” hareketleri kapsamında mehterhanenin yerine 1826’da “Mızıkayı Hümayun” kurulmuştur. Mızıkayı Hümayun’un amacı saray bandosunda görev alacak olan yeni müzisyenlerin yetiştirilmesidir. Mızıkayı Hümayun’un başına İtalyan besteci Gaetano Donizetti’nin büyük ağabeyi Giuseppe Donizetti geti-

rilir ve bu yolla Batı tarzı müzik eğitimi Batılı bir uzman tarafından üstlenilir. 1917’de Osmanlılardaki ilk müzik okulu olan Darülelhan (Konservatuvar) kurulur.

Diğer yandan saray dışında Osmanlı İmparatorluğunun önemli bir bölümünü oluşturan gayrimüslimler de söz konusu etkileşimin farklı bir boyutunu temsil etmektedir. Gayrimüslimler müzik, dans ve şan dersleri olarak klasik müziğe olan ilgilerini sürdürmüşlerdir. Bu etkinliklerin arasında Naum Kardeşler, emprezaryo olarak Pera’daki tiyatrolarında opera temsilleri düzenlenmiştir.

Cumhuriyet’te

1923-29 yıllarını içine alan süre Cumhuriyet ile birlikte ülkenin yeniden yapılandırıldığı yıllardır. Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra, 1924’te yürürlüğe giren Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu da özellikle müzik alanında bir devrimin habercisidir. Müzik öğretmenlerinin yurtiçinde yetiştirilebilmeleeri için 1924’te Musiki Muallim Mektebi açılır. 1925’teki devlet sınavlarıyla öğretmen ve sanatçı olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi Avrupa’nın önemli merkezlerine yetenekli öğrenciler gönderilir. 1928’de sınav tekrar edilir. Yurtdışına gönderilen öğrenciler arasında Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferit Alnar yer almaktadır. Daha sonra Türk Beşleri olarak anılacak olan bu besteciler Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde İstanbul, İzmir gibi şehirlerde aldıkları özel müzik dersleriyle kendilerini yetiştirmişlerdir. Cemal Reşit Rey kendi olanaklarıyla, diğerleri devlet olanaklarıyla yurtdışında eğitim alırlar. Avrupa’ya gönderilen gençler geri döndüklerinde Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’nin öğretmen kadrolarına atanırlar.

Padişah II. Mahmut döneminde (1808-39) İstanbul'da kurulan Mızıkayı Hümayun topluluğu 1922-24 yılları arasında Makam-ı Hilafet Mızıkası adıyla görevine devam etmiştir. Bu topluluğun üyeleri cumhuriyetin ilanından sonra Ankara'ya getirilmiş (1924) ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti olarak Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanmıştır. Bu topluluk 1932'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almış ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında çeşitli yurtdışı turnelerine gönderilmiştir.

Müzik reformlarında kaydedilen gelişimin sergilenebilmesi amacıyla ilk opera siparişi Atatürk'ün emriyle A. Adnan Saygun'a verilmiştir. Özsoy operası (1934) bu sipariş neticesinde yazılmış bir yapıttır. Yine Atatürk'ün emriyle Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın şefliğine Saygun getirilmiştir (1934).

Cumhuriyet'in kuruluşu ile şekillenmeye başlayan müzik devrimi yukarıda belirtildiği gibi bütünüyle devlet eliyle yönlendirilmiştir. Konservatuvarın ve orkestraların dışında halkevleri, tiyatrolar ve radyolar devlet desteğiyle yeni yeni geliştirilmekte olan sanat kurumlarının başlıcaları arasında yer alırlar.

1939-45 yılları Avrupa'da 2. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllardır. Savaşa katılmayan Türkiye yine de savaşın olumsuz sonuçlarından etkilenir. Bu yıllarda müzik ve eğitim alanında faaliyet gösteren sanatçı, müzik adamı ve bilim adamı kimliğine sahip çok sayıda yabancı uzman Türkiye'ye gelerek Cumhuriyetle birlikte gerçekleşen müzik devriminin değişiminde rol almıştır. Söz konusu yabancı uzmanlar 2. Dünya Savaşı'nın Avrupa'da yarattığı olumsuz şartlardan kaçarak Türkiye'ye gelmişlerdir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk gençlerinin yurtdışına gönderilmelerinin yanı sıra yurtdışından da müzisyenler Türkiye'ye getirildi ve müzik alanında girişimlerde bulunma-

ları için çeşitli görevlere atandı. Bunun nedeni, Atatürk'ün bir müzik akademisi, Ankara'ya bir konservatuvar kurma isteğiydi. Bu sanatçılar arasında en önemlilerden biri, Furtwangler'in Cevat Dursunoğlu'na tavsiyesi üzerine Türkiye'ye gelen ünlü besteci Paul Hindemith'ti (1895-1963). Hindemith o yıllarda Ankara'da kurulması planlanan konservatuvar için uzun ve ayrıntılı raporlar yazdı, kuruluş çalışmalarına katıldı ve onun önerisiyle pek çok Alman sanatçı bu çalışmaların içinde yer aldı. Bu dönemde, Hindemith'in yanı sıra Carl Ebert (1887-1980), Ernst Praetorius (1880-1946, orkestra şefi), Edvard Zuckmayer (1890-1972; piyanist) Lico Amar ve Joseph Marx (1882-1964) gibi önemli isimler geldi ve uzun yıllar Konservatuvar'da görev yaparak kurumun altyapısını oluşturdular.

Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluş çalışmaları 1936'ya dek sürmüştür. Atatürk 1935'te Büyük Millet Meclisi'nde yaptığı bir konuşmada "Ulusal Musikimizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl (1935) daha çok emek verilecektir" diyerek Konservatuvar'ın kuruluş çalışmalarının önemine işaret etmiştir.

Başta sadece müzik bölümü açılmış olan Konservatuvar, kuruluşunun ardından sahne sanatları bölümünü de kapsamına alır. Böylece Musiki Muallim Mektebi, içeriği değiştirilerek, Konservatuvar yapısına dönüştürülmüştür. Kuruluş çalışmalarının sona erdiği yıl, ünlü Macar besteci Bela Bartok, Türkiye'ye gelerek halk müziğiyle ilgili araştırmalar yapmıştır. 1938-40 yılları arasında da Ankara Radyosu'nun Batı müziği bölümü kurulmuş ve aynı zamanda profesyonel korolar oluşturulmaya başlanmıştır.

Öte yandan İstanbul'da, Cemal Reşit Rey önderliğinde bir yaylı sazlar orkestrası 1927'den itibaren varlığını sürdürmektedir. Bu orkestra 1943'te İstanbul Belediyesi'nden temin edilen kadrolarla, Konservatuvar Yaylı Sazlar Orkestrası adıyla ku-

rumusal bir kimlik kazanır. İstanbul Valiliği'nin 1945'te Konservatuvar bütçesine bir senfoni orkestrası ödeneği eklemesiyle 60 kişiden oluşan Yaylı Sazlar Orkestrası, Cemal Reşit Rey yönetiminde düzenli konserler veren bir senfoni orkestrasına dönüşür.

Birinci Kuşak Besteciler: Türk Beşleri

Cemal Reşit Rey (1904-85)

Türk Beşleri arasında yaşça en büyük olan Cemal Reşit babasının bölge valiliği görevi nedeniyle bulunduğu Kudüs'te doğdu. Bir süre sonra, babasının buradaki görevi sona erince, İstanbul'a döndüler, fakat yine babasının görevi nedeniyle ülkenin çeşitli bölgelerini dolaştılar. 1913'te, birtakım siyasal nedenlerden dolayı ailece Fransa'ya göç ettiler. Cemal Reşit 9 yaşında gittiği Avrupa'da, küçük yaşta annesiyle başladığı piyano derslerini ciddi biçimde değerlendirme imkânı buldu; o dönemde Paris Konservatuvarında müdürlük görevi yapmakta olan ünlü Fransız besteci Gabriel Fauré'nin (1845-1924) tavsiyesi üzerine Marguerite Long ile piyano derslerine başladı. Ne var ki 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine, 1914'te, İsviçre'ye geçtiler. 1919'da aile yurda döndükten sonra Cemal Reşit Paris'e giderek Long ile piyano çalışmalarına devam etti.

1923'te Türkiye'de cumhuriyetin ilanının hemen ardından, Darülelhan'ın (Konservatuvar) kurulduğunu haber alan Cemal Reşit, Gabriel Fauré ile Long'un itirazlarına aldırmadan, İstanbul'a döndü ve Darülelhan'da ders vermeye başladı. Cemal Reşit çağdaş çoksesli müzikte ilk adımlarını bu yıllardan itibaren atmaya başladı. Yaratı alanında olduğu kadar kültürel etkinlikler alanında da sayısız girişimlerde bulundu. Kendisiyle aynı dönemde Darülelhan'da ders veren Muhittin Sadak, Mesut Cemil, Seyfettin Asal ve Sezai Asal ile birlikte öğrenciler ye-

tiştirdi, bunun yanı sıra Union Française, Halep arşısı'ndaki sinema ve Beyoğlu'nda Majik Sineması gibi İstanbul'un çeşitli yerlerinde konserler verdi.

Cemal Reşit'in eserleri arasında operalar, operetler, koro eserleri, senfoniler, konçertolar, piyano eserleri, oda mőziėi eserleri ve marşlar yer alır. O ağdaş oksesli Tőrk mőziėinin ilk örneklerini meslektaşları olan Tőrk Beşleri'nin diğer fertleriyle aynı dönemde yaratmaya başladı. Eserlerinin oğunda Tőrk halk ezgilerinden yararlandı. Bu, aslında, Tőrk Beşleri'nin önemli bir ortak özelliğidir. Bu yalnız ezgilerde kısıtlı kalmayıp eserlerin konularına da yansımakta, gerek operalarına, gerek orkestra eserlerinin başlıklarına bakıldığında bu özelliği görmek olasıdır: Operalarından *Cem Sultan* (1922-23), *Zeybek* (1929), *Çelebi* (1942-73), algısal eserlerinden *Tőrk Manzaraları* (1927 piyano), *10 Halk Tőrkőüsü* (1963, dört sesli koro) örneklerden yalnızca birkaçıdır. Cemal Reşit'in ve Tőrk Beşleri'nin halk mőziėini ele alarak eserlerinde malzeme olarak kullanmalarının nedeni, bir yandan Batı oksesliliğini benimseyerek ağdaş Tőrk mőziėini uluslararası düzeye ulaştırırken kendi kökenimiz olan halk mőziėini de göz ardı etmeme isteğidir. Bu şekilde, uluslararası standartlara ulaşmış ağdaş oksesli Tőrk mőziėine kendi kişiliğini kazandırmak mümkün olacaktır.

Cemal Reşit'in yaratı alanı etkinlikleri söz konusu olduğunda, kuşkusuz ilk akla gelen, operet alanındaki çalışmalarıdır. Kardeşi Ekrem Reşit Rey'le birlikte birçok operete imza atan Cemal Reşit bu alanda en çok eser veren Tőrk besteci olarak anılır. Ekrem Reşit ile birlikte yazdığı operetleri arasında *Üç Saat* (1932), *Lőkőüs Hayat*, *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936) ve *Havacıva* (1937) yer alır. Bu operetlerden *Üç Saat*, *Maskara* ve *Havacıva* bugün kayıptır.

Ulvi Cemal Erkin (1906-72)

Ulvi Cemal Düyun-ı Umumiye müdürü Mehmet Cemal Bey'in oğludur. Türk Beşleri arasında yer alan ve çağdaş çoksesli Türk müziğinin ortaya çıkmasında öncülük eden bestecilerden biridir. Çocukluğunu doğduğu Bakırköy'de geçiren Ulvi Cemal Osmanlı terbiyesiyle yetişmiş ve gençliğinde piyano dersleri almış olan annesinden ilk piyano eğitimini alarak müzik hayatına başladı. Ulvi Cemal'in yanı sıra ağabeyleri Feridun Cemal ve Adnan Cemal de keman dersleri alıyordu. Ne var ki, her iki ağabey de farklı meslek gruplarına yöneldiler ve müziği meslek olarak seçen tek kardeş Ulvi Cemal oldu.

Ulvi Cemal, annesinin piyano derslerinin ardından önce Mercenier, sonra da o dönemin ünlü piyano hocalarından Adinolfi ile müzik eğitimine devam etti. Liseyi Galatasaray'da okuyan Ulvi Cemal bu okulun kültürel atmosferinden de yararlanarak kendisi gibi sanatla uğraşan arkadaşlar edindi. Önemli arkadaşları arasında, çoksesli Batı müziğine gönül vermiş gazeteci-yazar Nadir Nadi, yıllar sonra aynı kurumda birlikte piyano öğretmenliği yapacakları piyanist Fuat Turkay ile kendilerinden yaşça daha büyük Ekrem Besim, Afif Bektaş, Muhittin Sadak gibi müzikle uğraşan gençler vardı. Galatasaray Lisesindeki bu gençlerin oluşturdukları çeşitli toplulukların verdiği konserler Ulvi Cemal'in müzik sevgisini canlı tutan etkenlerden biri olmuştur.

Bir yandan lise derslerini, bir yandan da piyano derslerini yürüten Ulvi Cemal her alanda başarılı bir gençti. 1925'te, devletin gençleri yurtdışında okutmak amacıyla açtığı sınavı kazanarak müzik eğitimini yurtdışında, Fransa'nın Paris kentinde sürdürme imkânı buldu. Paris Konservatuvarında ve daha sonra Müzik Öğretmen Okulunda eğitim gördü. Isidor Philip ve Camille Decreus'den piyano, Jean Gallon'dan armoni, Noel Gallon'dan kontrpuan, Nadia Boulanger'den kompozisyon dersleri aldı.

Ulvi Cemal Paris'teki eğitimini tamamladıktan sonra, 1930'da Türkiye'ye döndü ve Cemal Reşit gibi o da konservatuvarda öğretmenliğe başladı. Çağdaş çoksesli Türk müziği alanındaki ilk verimlerini de bu dönemde almaya başladı. Besteciliği kadar piyanistliği de virtüözüte derecesinde olduğundan, Türkiye'ye döndükten sonra düzenlenen çoğu konserde solist olarak yer aldı ve ilk konserini 1931'de verdi. Aynı yıllarda, bugün hâlâ birçok piyanist tarafından icra edilen *Beş Damla* başlıklı piyano yapıtını besteledi. 1932'de Ankara'da halkevi kurulduktan sonra düzenlenen ilk konserde *Beş Damla*'nın ikinci icrası gerçekleştirildi. Bu yıldan sonra beste çalışmaları yoğunlaştırdı, *Bülbül* ve *Ayın Ondördü* (1932), *Yaylı Sazlar Dörtlüsü* (1935), *Yedi Türkü* (1936) ve *İki Sesli Türküler* (1936) başlıklı gençlik dönemi eserlerini besteledi.

1938'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği bir beste yarışmasına iki besteye katıldı. Bunlardan biri, daha sonra Almanya'da icra edilecek olan *Piyano Konçertosu*, diğeri de en çok beğenilen ve icra edilen eserlerinden biri olan *Köçekçe* süitiydi. Yarışmayı *Piyano Konçertosu*'yla kazandı. Eserin 1943'teki ilk icrasının ardından, konseri izleyen Alman Büyükelçisi Von Papen eserin Almanya'da da çalınmasını önerdi. Böylece, aynı yıl, savaş ortasında, *Piyano Konçertosu* eşi Ferhunde Erkin'in solist olarak katıldığı Almanya konserinde icra edildi ve büyük başarı elde etti.

Ulvi Cemal'in kültürel etkinlikleri arasında en önemlilerinden biri 1949'da gerçekleşti; Necil Kâzım Akses'in konservatuvar müdürü olarak görev yaptığı dönemde öğrenci orkestrası kuruldu ve şef olarak Ulvi Cemal görevlendirildi. Necil Kâzım ile birlikte, bugün halen dillerde dolaşan *Konservatuvar Marşı*'nı da besteledi. Şefliğini yaptığı öğrenci orkestrasıyla kendi eserlerini de icra ettiği birçok konser verdi. 1951'de, öğrencilerin icra edebileceği bir eser olarak *Sinfonietta*'yı bes-

teledi, fakat eserin zorluk derecesi profesyonel müzisyenleri bile zorlayacak düzeydeydi.

Ahmet Adnan Saygun (1907-91)

1930'lu ve 40'lı yıllarda Saygun da yaratıcılık alanındaki en verimli dönemini yaşıyordu. İzmir'de doğan Saygun müzik eğitimine İttihat ve Terakki okulunda okurken, İsmail Zühtü Bey ile başladı. 13 yaşında, Rosaltı'den piyano dersleri aldı, 1922'den itibaren Macar Tefvik Beyle devam eden Saygun bu sırada kendi başına armoni ve kontrpuan çalışmaları yaparak, bu alanda kendisini yetiştirdi.

Devletin 1928'de açtığı sınavı kazanarak Paris'e müzik eğitimini sürdürmeye gitti. Orada Eugene Borrel'den armoni ve kontrpuan, Vincent d'Indy'den kompozisyon, Edward Souberbille'den org müziği ve Amedee Gatoue'dan Gregorius ezgileri dersleri aldı.

1931'de yurda döndüğü andan itibaren yoğun bir çalışma temposuna girdi. Opera alanına duyduğu yakın ilgi bu alanda ilk girişimleri gerçekleştirmesine vesile oldu. Onun öncülüğüyle kurulan Opera Cemiyeti sık sık konserler vermeye başladı. Belediye Konservatuvarının yetişkin öğrencileriyle Verdi, Rossini, Donizetti, Puccini gibi bestecilerin koro ve solo eserlerini müzikseverlere tanıttı.

Operaya ilgi duyduğu bu dönemde, Atatürk'ün isteği üzerine, ilk opera eserini besteleme fırsatını buldu. 1934 Haziranında gelecek olan İran Şahı'nın şerefine Atatürk besteciden bir opera bestelenmesini ve bu operanın Şah'ın huzurunda icra edilmesini istediğinde Saygun hemen çalışmalarına başladı ve çok kısa bir sürede, konusu Atatürk tarafından belirlenen Özsoy operasını besteledi. Fakat tereddütleri vardı. Bu tereddütler içinde, operayı besteledi ve eser Şah'ın huzurunda icra edildi. Özsoy operası, sadece bestecinin değil, cumhuriyet döne-

minin de ilk Türk operası oldu. Saygun bu operanın ardından, yine aynı yıl, tek perdelik *Taşbebek*, 1947-52 arasında *Kerem* ve 1973'te *Köroğlu* operalarını besteledi.

Saygun ilk operası Özsoy'u besteleme sürecini ve tereddütlerini şöyle anlatır:

"... Şah'ın huzurunda temsil edilmek üzere bir opera yazmamı Cumhuriyet Halk Partisi'nde devrin Halkevleri Bürosu Başkanı merhum Necip Ali (Küçüka), merhum Münir Hayri (Egeli) aracılığıyla istedi. Necip Ali'nin söylediğine göre konuyu bizzat Atatürk vermişti. Bu operanın haziranın 20'sine doğru temsili de gerekiyordu. Buna göre, operanın yazılmasında bir aydan biraz fazla bir zaman vardı. Doğrusunu söylemek gerekirse büyük tereddüt içindeydim; çünkü hatta zamanı da bir yana bırakırsak, opera denilen şeyi kimlerle, hangi solistler, hangi koro, hangi orkestrayla yapabilecektim?"

Saygun'un eserleri arasında en popüler olanı *Yunus Emre Oratoryosu*'dur. İlk defa 1946'da Ankara Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi salonunda bestecinin yönetiminde icra edilen bu eser Fransızca ve İngilizce çevirileriyle Paris ve New York'ta da icra edildi.

Saygun'un yaratıcı çalışmalarının yanı sıra bilimsel çalışmaları da göz ardı edilmeyecek kadar önemli olduğu kuşku götürmez. Özellikle etnomüzikoloji alanında kapsamlı çalışmalar yaptı ve Anadolu halk ezgileri ve ritimleri üzerine araştırmalar yapmak üzere Türkiye'nin çeşitli bölgelerini dolaştı. Bu çalışmalarına, 1930'lu yıllarda, Macar halk müziğini araştıran ve Macar halk müziğiyle Türk halk müziği arasında bir benzerlik olduğu düşüncesiyle Türkiye'ye giden Macar besteci Bela Bartok ile birlikte devam etti.

Saygun, bu çalışmalarının sonucunda, yazılar ve makaleler yayınladı. Bu yayınlarında, çağdaş çoksesli Türk müziğine malzeme olacak Anadolu ezgilerinin ancak, ciddi biçimde incelen-

rek bilinçli bir şekilde kullanılabileceğini savunuyordu: “Besteci önce, hangi yörenin türküsü olursa olsun, onu orijinal şekliyle iyice öğrenmeli, onu doğuran ortamı tanımalı, o yörenin insanları gibi düşünmeli, onların neşe ve acılarını kendi yüreğinde duymalıdır.”

Saygun vefatına kadar Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında armoni, kontrpuan ve kompozisyon dersleri verdi, çok sayıda müzisyen ve öğretmen yetiştirdi.

Hasan Ferit Alnar (1906-78)

Alnar Türk Beşleri grubunun diğer üyelerinden birçok açıdan farklı bir müzisyendi: Genç yaşta köklü bir Türk müziği eğitimi almış, kanun çalmayı öğrenmiş, ilk eseri olan operetini 1922’de cumhuriyetin ilanından bir yıl önce, teksesli olarak bestelemişti. Bütün çağdaş meslektaşları gibi, Alnar da çağdaş çoksesli Türk müziğinin destekleyicisi oldu ve önderleri arasında yerini aldı. Ancak genç yaşta aldığı Türk müziği eğitiminin etkileri olgunluk çağında bestelediği eserlerinde belirgin biçimde göze çarpmaktadır.

Alnar 1927’de Viyana Devlet Müzik Akademisine girdi ve Necil Kâzım Akses’le birlikte Joseph Marx’tan kompozisyon, Oswald Kabasta’dan orkestra şefliği dersleri aldı. 1932’de yurda döndükten sonra çeşitli görevlere atandı, ilk olarak İstanbul Şehir Tiyatrosunda orkestra şefliğine ve konservatuvarda müzik tarihi öğretmenliğine getirildi. Bu yıllarda *Romantik Uvertür* (1932), *Yalova Türküsü* (1932), *Sarı Zeybek* (1932), *Yaylı Dörtlü* (1933), *Prelüd ve İki Dans* (1935) gibi eserlerini besteledi.

1936’da gittiği Ankara’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının şef yardımcılığına atandı. Alnar’ın Türkiye’deki kültürel etkinliklerde aktif rol alması 1937-46 arasında Ankara Devlet Konservatuvarında kompozisyon öğretmenliği yap-

tığı yıllara rastlar. Bu yıllarda, Praetorius ve Ebert ile birlikte ilk opera icralarının gerçekleşmesi için girişimde bulundu. 1952'den itibaren konservatuvarda armoni, form bilgisi ve orkestrasyon dersleri verdi ve vefatına kadar bu görevini sürdürdü.

Alnar'ın bestelerinin büyük ölçüde geleneksel Türk müziği etkilerini taşıdığı kuşku götürmez. Besteci, gençliğinde aldığı Türk müziği eğitiminin de etkisiyle, makamsal etkilere ve geleneksel çalgılara her zaman ilgi duydu. Kendisinin de çaldığı kanunu bestelerinden birinde kullanmayı tasarladı ve 1944-51 arasında ünlü *Kanun Konçertosu*'nu (yaylı orkestra ve kanun için) besteledi. Bu eseriyle bir geleneksel Türk çalgısını Batı düzeniyle oluşmuş çoksesli orkestra içinde solo çalgı olarak kullanan ilk besteci oldu. Her ne kadar, Ulvi Cemal'in bundan bir yıl önce, 1943'te, bestelediği *Köçekçe* adlı eserinde de Batı orkestrası içinde darbuka gibi geleneksel bir çalgıya rastlansa da Alnar kanunu solo çalgı olarak kullanarak farklı bir yaklaşımda bulunmuştur.

Alnar'ın eserleri arasında film müziklerine de rastlanır (1931'de *İstanbul Sokakları*, 1949'da *Namık Kemal* ve 1953'te *Halıcı Kız*). Ayrıca, Batı tarzında, ama Anadolu öğeleri taşıyan çoksesli bestelerinin yanı sıra salt geleneksel Türk müziği besteleri de vardır. Bunların arasında *10 Saz Semaisi* (1926), *Bayatı Araban Peşrev* (1927), *Bayati Araban Saz Semaisi* (1927) ve *Segah Peşrev* (1927) yer almaktadır. Ne var ki, bu eserlerin tarihlerine bakıldığında hepsinin 1927 ve öncesine, yani Alnar'ın Viyana'ya gidip Batı tarzında kompozisyon eğitimi almadan önceki döneme ait olduğu görülür.

Necil Kâzım Akses (1908-99)

Türk Beşleri grubunun en genç bestecisi olan Akses İstanbul'da doğdu. Müziğe ilkokul yıllarında keman çalarak başladı. Daha sonraki yıllarda Mesut Cemil'den viyolonsel dersleri aldı. İs-

tanbul Erkek Lisesine devam ederken Darülelhan'da Cemal Reşit'in armoni derslerine başladı.

1926'da, kendi gayretiyle Viyana'ya müzik eğitimini sürdürmeye gitti ve orada Alnar'la birlikte besteci Joseph Marx'ın öğrencisi oldu. Mezun olduktan sonra Prag'a giderek Devlet Konservatuvarına girdi. Burada Josef Suk ile ileri kompozisyon ve Alois Haba ile çeyrek ses dizeleri üzerine çalıştı.

Akses yaratı ve kültür alanındaki etkinliklerine 1933'te Türkiye'ye döndükten sonra başladı. Yurda döner dönmez bir opera yazmakla görevlendirildi. Atatürk'ün 27 Aralık 1934'te Ankara'ya gelişini kutlamak amacıyla tek perdelik üç opera bestelenmesi görevi Akses'in yanı sıra Saygun ve Erkin'e de verildi. Akses *Bayönder*, Saygun da *Taşbebek* operalarını çok dar bir zaman içinde bestelediler (Ulvi Cemal ise zamanın kısıtlılığı nedeniyle bir opera besteledi). *Bayönder* operası Akses'in ikinci opera çalışması oldu (ilki 1933'te yazdığı *Mete* adlı operasıydı).

Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün yapılmasını istediği başka bir yenilik, Türk bestecilerinin Türk operaları bestelemelerinin yanı sıra Batılı bestecilerin yazmış olduğu operaların Türkçeye çevrilerek ülkenin çeşitli yerlerinde icra edilmesiydi. Böylece operaların Türkçeye çevrilerek temsiller düzenlenmesinde Akses önemli bir rol oynadı.

Akses ile Paul Hindemith bir süre köyleri dolaşarak birlikte Anadolu müziği üzerine incelemeler yaptılar. Akses –Hindemith ve Ebert'in de işbirliğiyle– Ankara'da açılacak konservatuvarın kuruluş girişimlerini başlattı ve 1948'de bu kurumun müdürü oldu.

Akses'in yaratıcılık yönü olduğu kadar yönetici kişiliği de göze çarpıyor. Çeşitli tarihlerde, çeşitli alanlarda yöneticilik görevlerine atandı. 1948'deki konservatuvar müdürlüğünün yanı sıra 1949'da Güzel Sanatlar genel müdürlüğü, 1954'te Bern'de,

1955'te Bonn'da kültür ataşeliği görevlerine getirildi. Konservatuvar müdürü görevini yaptığı yıllarda, Praetorius tarafından kurulan, fakat ölümünden sonra devam etmeyen öğrenci orkestrasının üç yıllık aradan sonra yeniden kurulmasını sağladı ve şef olarak Erkin'i görevlendirdi.

Akses eserlerini –özellikle 1933'te Türkiye'ye döndükten sonra– büyük ölçüde Anadolu müziği etkisi altında yazdı. Saygun'un da belirttiği gibi, uluslararası düzeye çıkarken kendi kimliğini de belirleyen bu eserler Akses'in Anadolu'da Hindemith'le yaptığı gezilerin etkisini de doğal olarak taşımaktadır.

Birinci Kuşağın Ardından

Cumhuriyet'in birinci kuşak bestecilerinin yaratı dönemleri süregiderken sonraki kuşaklar da yetişmeye başladı. Yaratı dönemleri 1940'lı yılların sonlarında filizlenen ve 1950-60'lı yıllarda etkin olan “ikinci kuşak” doğal olarak bir önceki kuşaktan farklı bir bakış açısıyla yaklaşıyordu müziğe. Kimileri 1950'li ve 60'lı yıllarda Avrupa ve Amerika'da gelişen yeni akımları yakından takip ediyordu. Kimileri de Türk Beşleri'nin izinden gitti. Kemal İlerici, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenan Akın, Muammer Sun gibi isimler “Türk Beşleri”nin izinden giderek eserlerinin temelinde Türk halk müziği ve klasik Türk müziği öğelerine yer verdiler. İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Cengiz Tanç gibi besteciler ise soyut müziğe yöneldi. Usmanbaş ve Tanç 20. yüzyılda gelişen çağdaş üslupları izlemekle birlikte özgünlüklerini ortaya koyarken, Bülent Arel dünyanın 1950'lerde keşfettiği elektronik müziğe yöneldi.

1921'de İstanbul'da doğan Usmanbaş müzik dolu bir ortamda geçen çocukluk yıllarının etkisiyle erken yaşta müziğe

ilgi duydu. İlk müzik çalışmalarına ilkokul yıllarının hemen ardından viyolonsel dersleriyle başladı. 1936'da girdiği Galatasaray Lisesinden 1941'de mezun oldu ve İstanbul Edebiyat Fakültesi felsefe bölümüne ve Belediye Konservatuvarına kaydoldu; bir yandan Sezai Asal ile viyolonsel çalışmalarını sürdürürken, bir yandan da Cemal Reşit ile kompozisyon çalıştı. 1942'de Ankara'ya giderek, Ankara Devlet Konservatuvarının kompozisyon bölümüne girdi. Burada Alnar ile armoni; Akses, Saygun ve Erkin ile kompozisyon çalıştı. Bu yıllarda, aynı konservatuvarda  ğrenci olan Arel ile arkadaş oldu. 1944'ten itibaren ilk yapıtlarını bestelemeye başladı. İlk eserleri arasında, N zım Hikmet'in dizeleri üzerine bir koro eseri ve Paul Valery'nin dizelerini temel alan bir lied yer almaktadır. 1948'de, konservatuvardan mezun olduktan sonra profesyonel bestecilik hayatına başladı. O günlerin sanat etkinliklerini de yakından izledi ve birçoğuna şahsen katıldı. 1949'da Ankara'da Erdoğan çaplı'nın kurduğu, 1952'ye dek etkinliğini sürdüren ve ağdaş eserleri seslendirmeyi amaçlayan "genç kuartet" adlı grubun  yesi oldu. Gençlik yıllarında içinde bulunduğu bu ağdaş müzik ortamı hem onun ağdaş dünya akımlarından haberdar olmasına, hem de özgün eserlerini geliştirmesine yardımcı oldu. Henüz öğrencilik yıllarında çok yakınında bulunan "Türk Beşleri" Usmanbaş'ın ilk eserlerinde etkilendiği besteciler oldular.

1950'li yıllarda, ünlü besteci ve kuramcı Arnold Schönberg'in geliştirdiği 12 ton sisteminin yankıları yayılmaya başladığında, Usmanbaş, dönemin birçok Avrupalı bestecisi gibi, bu sistemi inceleyerek, 12 ton sistemiyle eserler yazdı. Profesyonel besteciliğe adım attığı günden itibaren sürekli kendini yenileyip, günün akımlarını yakından izleyip kendi eserlerini geliştiren Usmanbaş'ın 1948'de konservatuvarın ileri devresinden mezuniyeti için bestelediği *Birinci Senfoni*'si 1950'de Norman Del Mar yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkest-

rası tarafından icra edildi. Mesleki açıdan önem taşıyan bu icranın ardından 1952’de Unesco aracılığıyla Amerika’ya gitti, böylece dünyadaki ve Amerika’daki çağdaş akımları daha yakından izleme olanağını buldu. 1953’te, çevresindeki birkaç sanatçı dostuyla birlikte, 1950’lerin Türkiye’sinde önemli yer tutmuş olan Helikon Derneğinin kuruluşuna katıldı. Kurucuları arasında Bülent Arel, Faruk Güvenç ve Ulvi Yücelen gibi sanatçıları da barındıran; müzik, edebiyat ve resim sanatlarını bir araya getirmeyi amaçlayan bu dernek bir de “Yaylı Çalgılar Kuartet”i kurdu. Usmanbaş birkaç yıl bu kuartetin viyolonsel üyeliğini üstlendi. Edebiyat ve resim sanatını müzikle birleştirme düşüncesi Usmanbaş’ın ilk bestecilik yıllarında kendini göstermeye başlamış, birçok eserinde çağdaş Türk ve dünya şiirlerinden ve resimlerden etkilenmişti. Ece Ayhan’ın *Bakış-sız Bir Kedi Kara’sı*, İlhan Berk’in *Şenlikname’si*, Ertuğrul Oğuz Fırat’ın *İç Şiir’i*, Behçet Necatigil’in *Kareler’i* üzerine müzikler besteledi. Resim sanatından yola çıkarak bestelediği yapıtlar arasında da Matisse’in beş-altı resminden yola çıkarak yazdığı *Yaylı Dördül* 1947’nin son bölümü, 1952-54 tarihli, *Dali’dan Üç Resim* adlı yaylı çalgılar yapıtı sayılabilir.

Usmanbaş’ın özellikle 1960’lı yıllarda, Amerika ve Avrupa’daki akımlarla koşturarak, yazdığı eserlerinde Rastlamsallık ögesi önemli rol oynamaktadır. 1967’de bestelediği *Rastlamsallar I-II-III* dizisi bu alandaki ilk yapıtlarını oluşturmakla birlikte, 1968’de bestelediği *Rastlamsallar IV-V-VI* ve *Rastlamsal Vc-Pf I-II* adlı eserleri de bu diziyi tamamlamaktadır.

İlhan Usmanbaş müzikteki Rastlamsallığı şu sözlerle ifade

ediyor: “Yüzyılın ortalarından bu yana, yorum sanatlarında yapıt kavramı yepyeni bir görüşle karşımıza çıkmaya başladı. Müzikte, tiyatrodan, balede, ama özellikle müzikte, yaratıcı sanatçıyla yorumcunun –besteciyle çalıcının– işbirliği kâğıt

üzerine saptanmış yapının ötesine taşıdı. Besteci, çalıcının seçmesine bıraktığı bazı olanaklarla, yapının genişlemesini ister oldu. Geleneksel notalamanın kesin değerleri –sekizlikler, on altılıklar– kalktı, yerine kaypak değerler geldi. Sesler, gür-lükler, çalıcının isteğine bırakıldı. En kökten değişiklik ise yapının kuruluşunun çalıcıya bırakılması oldu. Belli bir başlangıç, belli bir son yoktu artık, ancak çalma sırasında ortaya çıkıyordu bu. Bütün bunlara koşut olarak notalama da değişti."

Cengiz Tanç (1933-97), Usmanbaş gibi, Batı'da gelişen yeni akımlardan etkilenmişti 1960'lı ve 70'li yıllarda. Özellikle Polonya okulu bestecilerinin –Lutoslawski, Penderecki, Ligeti– üsluplarını takip ederek kendi üslubunu oluşturdu. Orkestra yapıtları arasında *Soyutlama* (1960), *Çağrışımlar* (1974) *Sentex I* (1975) ve *Lirik Konçerto* (1984) onun Polonya okulu etkilerini taşıyan, aynı zamanda soyutlaşmış folklorik öğeleri de içinde barındıran özgün üslubunun örneklerini oluşturmaktadır. 1970'li yılların sonunda elektronik müziğe, özellikle yeni gelişmekte olan synthesizer tekniklerine ilgi duydu. Büyük orkestra ve synthesizer için *Metamorphosis* (1991) bu alandaki en önemli yapıtıdır.

Bestecilik kariyerini tümüyle elektronik müziğe odaklamış Türk besteci, Bülent Arel (1918-90) oldu. Arel Türkiye'deki elektronik müzik akımını başlatmakla kalmayıp Amerika'daki elektronik müzik akımına da öncülük ederek yaratıcılık kariyerini uluslararası düzeye taşıdı. Ne var ki, Türkiye'de gerçek anlamda bir elektronik müzik ekolü oluşmadı bestecilik alanında. Birkaç bireysel ilginin ve çabanın dışında, Batı'daki gibi elektronik müzik merkezleri kurulmadı. Arel'in 1960'lı yıllarda ODTÜ'de bir elektronik müzik merkezi kurma girişimleri de sonuçsuz kaldı.

İstanbul'da doğan Arel lise eğitimine Galatasaray Lisesinde başlayıp Ankara Lisesinde tamamladıktan sonra, 1937'de Ankara Devlet Konservatuvarına girdi, Usmanbaş'la aynı dönem-

de okudu. 1947’de Konservatuvarın kompozisyon bölümünden mezun oldu. İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda solfej ve armoni hocalığına atandı. 1953’te Usmanbaş’la birlikte Helikon Derneğinin kurucuları arasında yer aldı. İlk eserleri, Usmanbaş ve diğer ikinci kuşak besteciler gibi, bir önceki kuşağın etkisiyle yazıldı. Bunlara örnek olarak, 1949’da yazdığı keman, piyano ve viyola için *Trio*, 1951’de yazdığı *Birinci Senfoni* ve 1952’de yazdığı *İkinci Senfoni* gösterilebilir. Arel’in bestecilik kariyerinde damgasını vurduğu alan, kuşkusuz, elektronik müziktir. Elektronik aygıtlara olan ilgisi, çocukluk yıllarında bozuk radyoları tamire girişen, hatta kendi radyosunu yapan Arel’de genç yaşlarında kendisini göstermişti. Arel’in radyolara olan tutkusu hiç bitmedi. 1950’li yıllarda, Ankara Radyosunda tonmaysterlik görevini üstlendi. 1957’de yine Ankara Radyosu’nda müzik şefi görevine atandı, aynı yıl *Elektronik Frekansmetre* başlıklı ilk elektronik müzik eserini besteledi. 1958’de yaylı çalgılar ve osilatör için bestelediği yapıtı o yıl Ankara’da seslendirildi. Bu yapıt, Arel’e Rockefeller bursunu kazandırdı.

Arel 1959’da, Rockefeller Bursuyla Amerika’nın New York kentine gitti ve orada Columbia Üniversitesinde Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezinin kuruluş aşamasında etkin olarak bulundu ve 1960’lı yılların başında burada önemli elektronik müzik yapıtlarını besteledi. Amerika’da üç yıl kaldıktan sonra 1962’de Türkiye’ye döndü. Amacı Amerika’da edindiği deneyimleri ve bilgileri Türkiye’de uygulamak ve burada da elektronik müzik araştırmalarının yapılacağı ve çalışmaların sürdürüleceği bir elektronik müzik merkezi kurmaktı. Bu merkez için Ankara’daki Orta Doğu Teknik Üniversitesi düşünülmüştü. Ne var ki, Amerika’dan beraberinde getirdiği elektronik aletleri mevzuat dolayısıyla üç yıl boyunca gümrüklerden çekemedi. Sonunda 1965’te, ilk elektronik çalışmalarını geliştirdiği Amerika’ya döndü. 1960’lı yılların sonunda

ve 1970’li yıllarda dans müziğine yöneldi. Amerikalı koreograf Mimi Garrard’ın Dans Kumpanyasının isteği üzerine 1968’de *Miminana I: Flux*, 1969’da *Mimiana II: Frieze* ve 1973’te *Mimiana III: Six and Seven* adlı yapıtları besteledi. Mimi Garrard Dans Kumpanyası ile bağlantısı 1980’lerin ortasına kadar sürdü. 1985’te *Roundings* bu kumpanya için bestelediği yapıtların sonuncusuydu. Ölümüne kadar kariyerini Amerika’da sürdüren Arel elektronik müzik literatüründeki önemli besteciler arasında yerini aldı.

1970’lerden bugüne kadar çok sayıda besteci yetişti ve kariyerlerini gerek yurtiçinde, gerek yurtdışında sürdürmekteler. Özellikle genç besteciler arasında Meliha Doğuduyal, Özkan Manav, Hasan Uçarsu, Sıdika Özdil, Mehmet Nemutlu çağdaş çoksesli Türk müziğinin 21. yüzyıldaki etkin örneklerini ortaya koymaktadırlar.

Bitirirken...

Çoksesli müziğin tarihsel serüveninin ele alındığı bu çalışmada olabildiği ölçüde sade bir anlatım kullanmaya çalıştık. Çok sayıda yabancı ve Türkçe kaynaktan yararlanarak hazırlanan bu çalışma çoksesli müziğin evrimini, değişen estetik görüşleri ve stilleri merak eden herkesin başvurabileceği bir kaynak olarak düşünülmüştür. Okuyucu üzerinde ileriye dönük bir ilgi uyandırdığı ölçüde amacına ulaşabilecektir.

Kaynakça

- ABRAHAM, Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford Üniversitesi, 1985
- ADORNO, Theodor W., *Sound Figures*, (çev. R. Livingstone) Stanford Üniversitesi, Kaliforniya, 1999
- ALİ, Filiz, *Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel*, İş Bankası, İstanbul, 2002
- BARKER, Andrew, *Greek Musical Writings:I-II*, Cambridge Üniversitesi, Cambridge, 1989
- BATTA, Andras, *Opera-Composers, Works and Performers*, Könnemann, Köln, 2000
- BOULEZ Pierre, *Penser la Musique Aujourd'hui*, Editions Gonthier, Paris, 1963
- BOULEZ, Pierre, *Orientalisms*, (çev. M. Cooper) Faber and Faber, Londra, 1990
- COOKE, Deryck, *Gustav Mahler – An Introduction to his Music*, Faber and Faber, Londra, 1988
- DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth-Century Music*, Kaliforniya Üniversitesi, 1989
- ERHAT, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- GILLIES, Malcolm, *Bartok Remembered*, Faber and Faber, Londra, 1990
- GOMBRICH, E.H. *Sanatın Öyküsü*, (çev. B. Cömert) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
- GÖKBERK, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994
- GÜVENÇ, Bozkurt, *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- HANNING, Barbara-Rossano, *Concise History of Western Music*, W. W. Norton & Norton Company, New York, 1998

- HARMAN, Alec, *Mediaeval and Early Renaissance Music*, Barrie and Jenkins, Londra, 1988
- HITCHCOCK, H. Wiley, *Music in the United States*, Prentice Hall, New Jersey, 1988
- JACOBS, Robert L., *The Master Musicians, Wagner*, J.M. Dent & Sons Ltd., Londra, 1977
- KERMINA, Françoise, *Marie de Medici, Reine Régente et Rebelle*, Librairie Academique Perrin, Paris, 1979
- LEBRECHT, Norman, *Mahler Remembered*, Faber and Faber, Londra, 1989
- LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. C. Çapan, S. Öziş) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991
- MELLERS, Wilfrid, *Romanticism and the Twentieth Century*, Barrie and Jenkins, Londra, 1988
- MELLERS, Wilfrid, *The Sonata Principle*, Barrie and Jenkins, Londra, 1988
- MIQUEL, Pierre, *Histoire de la France*, Librairie Arthème, Fayard, Paris, 1976
- MORGAN, Robert P., *Twentieth Century Music*, W. W. Norton & Norton Company, New York, 1991
- NICHOLS, Roger, *Debussy Remembered*, Faber and Faber, Londra, 1992
- NICHOLS, Roger, *Ravel Remembered*, Faber and Faber, Londra, 1987
- NYMAN, Michael, *Experimental Music – Cage and Beyond*, Cambridge Üniversitesi, Cambridge, 1999
- OSBORNE, Charles, *The Complete Operas of Strauss*, Grange, Londra, 1995
- OSBORNE, Charles, *The Complete Operas of Wagner*, Grange Books, Londra, 1995
- OSBORNE, Charles, *The Complete Operas of Wagner*, Victor Gollancz, Londra, 1992
- PIRENNE, Henri, *Ortaçağ Kentleri*, (çev. Şadan Karadeniz) İletişim Yayınları, İstanbul, 2002
- RANDEL, Don Michael, *Harvard Concise Dictionary of Music*, Harvard Üniversitesi, Londra, 1995
- ROSEN, Charles, *The Classical Style*, Faber and Faber, Londra, 1976
- RUSSELL, Bertrand, *Batı Felsefesi Tarihi*, (çev. Muammer Sencer) Say Yayınları, İstanbul, 2002

- SADIE, Stanley, (ed.), *Early Romantic Era*, Prentice Hall, Macmillan Press, London, 1989
- SADIE, Stanley, (ed.), *The Classical Era*, Prentice Hall, Macmillan Press, Londra, 1989
- SADIE, Stanley, (ed.), *The Renaissance*, Prentice Hall, Macmillan Press, Londra, 1989
- SCHWARZ, Robert, *Minimalists*, Phaidon, Londra, 1996
- TANİLLİ, Server, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası I-II-III-IV*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1993
- TANİLLİ, Server, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, Say Yayınları, İstanbul, 1990
- TİMUÇİN, Afşar, *Düşünce Tarihi*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000
- WATKINS, Glenn, *Gesualdo – The Man and His Music*, Clarendon, Oxford, 1991
- WHITTALL, Arnold, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford Üniversitesi, Oxford, 1999
- WHITTALL, Arnold, *Romantic Music, A Concise History from Schubert to Sibelius*, Thames and Hudson Ltd., Londra, 1987

Bu kitapta çoksesli Batı müziği tarihi, Antik Yunan'dan günümüze uzanan süreç içinde, genel hatlarıyla sunulmuştur. Belli başlı dönemler, önemli besteciler ve yapıtları, müziğin karmaşık konuları yalın bir dille açıklanmaya çalışılmış, Batı müziğinin bir bütün içinde anlaşılmasına çaba gösterilmiştir.

Türkiye'de modernleşme sürecinde çoksesli müziğin gelişimine, öncü bestecilere ve yapıtlarına, kısa da olsa, yer verilmiştir.

Çoksesli müziğin tarihsel serüveninin ele alındığı bu çalışma müzisyenler, müzikseverler, öğrenciler ve bütün meraklılar için bir başvuru kaynağı oluşturma girişimidir.



ISBN 978-975-08-1185-2



20 TL

9 789750 811852