

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

MÜZİK SANATININ TARİHSEL SERÜVENİ
CAVIDAN SELANİK

MÜZİK SANATININ TARİHSEL SERÜVENİ

DORUK

CAVIDAN SELANİK

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

Cavdan (Selek) Selanik İstanbul'da doğdu. Müzik eğitimine 11 yaşında, müzik öğretmeni Enver Parlar'dan keman dersleri alarak başladı. İzmir Kız Lisesi ve Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki öğrenimi sırasında keman çalışmalarını Martha Amati ve Sumer Atak'tan aldığı özel derslerle sürdürdü. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Yöneticisi Prof. Eduard Zuckmayer'le tanıştıktan sonra tamamen müziğe yöneldi ve 1954 yılında girdiği Gazi Eğitim Enstitüsünde Necdet Remzi Atak ve Bernard Klein'dan keman ve oda müziği, Bülent Arel'den piano, Azize Işık'dan şan, Prof. Zuckmayer'den koro, orkestra, armoni ve müzik tarihi dersleri alarak 1957 Haziranında mezun oldu.

Daha sonra çalışmalarını Fethi Kopuz ve İzzet Albayrak'la sürdürdü. 1960 yılında girdiği Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında 4,5

yıl öğretmen sanatçı kadrosu ile keman üyesi olarak çalıştı. 1965'de TRT Ankara Radyosu müzik prodüktörü, aynı yıl şef prodüktör, 1972'de Müzik Dairesine Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Çoksesli Müzikler Müdürü, 1978'de Müzik Dairesi Başkanı oldu. Bu görevdeyken TRT Çocuk Koroları'nın kuruluşunu Saip Egüz, Prof. Nevid Kodallı, Eğitimci Sevim Ünal ve Prof. Saadettin Ünal ile gerçekleştirdi.

1980'de Genel Müdür Müşavirliğine atandı. 1982'de emekliliğini istedi. 1982-88 yıllarında Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesinde öğretim görevlisi olarak etkinliğini sürdürdü. Burada Genel Müzik Tarihi, Müzik

Biçimleri ve Eser Çözümleme dersleri verdi. 1987-89 yıllarında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda önce uzman, sonra Bakan Tınaz Titiz'in Müzik Danışmanı olarak çalıştı. Ülgen Ergüder ve Yaşar Doruk'la birlikte Kültür Bakanlığı Müzik Kongresinin hazırlık çalışmalarında görev aldı ve kongre verilerine dayanarak Türk Müziği Politikası 2. kitabını hazırladı. Çocuk ve Gençlik müzikleriyle ilgili ilk kasetleri yayınlattı ve Kültür Bakanlığı Çoksesli Korosunun Kuruluş çalışmalarına katıldı. 1989'da TRT'ye İnceleme ve Araştırma Kurulu Üyesi olarak döndü.

1000'in üstünde hazırladığı açıklamalı müzik programı yanında aynı konuda araştırma ve tercümeleri çeşitli dergilerde yayınlandı. Yurt dışında TRT Kurumunu temsilen katıldığı seminer ve toplantılarda, Çağdaş Türk Müziğini tanııtıcı çalışmalar yaptı. Avrupa Yayın Birliğine üye ülkelerin yayın kuruluşlarıyla çok sayıda ortak program, işbirliği ve konserler gerçekleştirdi.



MÜZİK SANATININ TARİHSEL SERÜVENİ

“Müziğin Görkemli Yolculuğu”

CAVİDAN SELANİK



DORUK

ISBN 975-553-113-0

© **DORUK YAYIMCILIK**, 1996 - ANKARA

Tüm hakları saklıdır.

Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sanat Kitapları Dizisi 1

Orijinal adı: **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**,
“Müziğin Görkemli Yolculuğu”

Yazarı: **Cavidan Selanik**

1. Baskı, Ankara, Ekim 1996

Editör: İsmail Lütfü Erol

Dizgi: GOŞA (0-312) 418 05 52

Basım Yeri: Pelin Ofset Ltd. Şti.

Kapak ve Kitap Tasarımı: Namık Kemal Sarıkavak

Yayınevi Adresi: Sakarya Cad. 36/11 Yenışehir 06420 Ankara

Tel-Fax: (0-312) 435 24 97

İÇİNDEKİLER

Editörün Notu
Açıklama

SAYFA NO

BÖLÜM I

Giriş

İnsan Yaşamında Müziğin Yeri	2
Eski Çağlarda Müzik	5
Çin Müziği	7
Japon Müziği	10
Hint Müziği	12
Mısır Müziği	14
Grek Müziği	16
Roma Müziği	19
Asur Müziği	20
Fenike Müziği	21
İbrani Müziği	21
Arap Müziği	22
Kırgız Müziği	23
Kırgız Müziğinin Tarihi	24
Kırgız Çalgıları	28
Tibet Müziği	31

BÖLÜM II

İlk Hristiyanlarda Müzik ve Müziğin Kilisede Gelişmesi	36
Hristiyan Müziğinde Biçim Anlayışı	41
Hristiyan Müziğinin Yayılma Alanı ve kilise Makamları	42

BÖLÜM III

Troubadour'lar Çağından Rönesans Müziğine

Orta Çağda Saz Şairleri	46
Notre-Dame Okulu ve Ars Nova	48
Kentlerin Yeni Sanatı	48
Çoksesliliğin Gelişmesi ve Avrupa'da İlk	
Çokses Örnekleri	49
Notre-Dame Okulu : Ars Antiqua ve Ars Nova	51
Onbeş ve Onaltıncı Yüzyıl Müziği Flaman Okulu	53
Ortaçağda Tiyatro	58
Ortaçağ Çalgıları	61
Rönesans Müzik Yazısı	63
Ortaçağın Belli Başlı Müzik Biçimleri	64

BÖLÜM IV

Barok Çağ	68
17.Yüzyıl Ses Müziğinde Yeni Türler Opera ve Oratorio	69
Almanya'da Dinsel Müzik	75

Onyedinci Yüzyılda Çalgıların Gelişmesi ve Yeni "Çalgı Müziği" Türleri	80-85
Johann Sebastian Bach	86-96
Georg Friedrich Haendel	97
Georg Philippe Telemann	103
Antonio Vivaldi	104
Jean Philippe Rameau	105
Domenico Scarlatti	106
Fransa ve İtalya'da Onsekizinci Yüzyıl	
Komik Operası ve Bouffon'lar Savaşı	108

BÖLÜM V

Onsekizinci Yüzyılın İkinci Yarısı

Bach ve Haendel'in Ölümünden Sonra Avrupa Müziğinde	
Genel Durum ve Viyana'nın Müzik Merkezi Oluşu	112-117
Christoph Willibald Gluck	114
Mannheim Okulu	118
Fransız Devrimi'nde Müzik	121
Jh. Sebastian Bach'ın Oğulları	123-127

BÖLÜM VI

Klasik Dönem

Joseph Haydn	130
Michael Haydn	131
Wolfgang Amadeus Mozart	134
Ludwig van Beethoven	135
Senfoni, Konçerto, Sonat ve Oda	143
Müziğinde Biçimsel Gelişme	150-156

BÖLÜM VII

Romantik Dönem

Karl Maria von Weber	160
Ludwig Spohr	161
Franz Schubert	163
Hector Berlioz	163
Felix Mendelssohn-Bartoldy	169
Robert Schumann	172
Franz Liszt	174
Operanın Gelişmesi	178
İtalyanlar	180
Fransızlar	181
Almanlar	182
İspanyol Zarzuelası	183
Müzikte Ulusal Akımlar	184
Frederic Chopin	186
Bedrich Smetana	187-189
Antonin Dvorak	190
	191

Zdenko Fibich	193
Leos Janacek	193
Richard Wagner	194
Yeni Özümsemeler:	
Giuseppe Verdi	199
Johannes Brahms	202
Anton Bruckner	206
Onsekiz ve Ondokuzuncu Yüzyıllarda Rusya	208-210
Rus Beşleri (A.Borodin, C.Cui, M.A.Balakirev, M.Moussorgsky, N.A.Rimsky-Korsakov)	211
Anton ve Nicolas Rubinstein	215
Piotr Ilyich Tchaikovsky	216
Ondokuzuncu Yüzyıl İskandinav Müziği	219-221

BÖLÜM VIII

Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısı

- Olgunlaşma ve Gelenek -

Operanın Olgunlaşması	224
César Franck ve Öğrencileri	228
Vincent d'Indy ve İzleyicileri	233
Gabriel Fauré	237

BÖLÜM IX

Son Romantikler

Gustav Mahler	242
Richard Strauss	245
Hugo Wolf	248
Max Reger	250

BÖLÜM X

Wagner Sonrası Yeni Yönelimler

Debussy ve Impressionisme	254
Marice Ravel	260
Paul Ducas	262
Eric Satie ve Altılar Grubu	263

BÖLÜM XI

Yirminci Yüzyıl Başında Yeni Arayışlar ve Ulusal Okullar

İtalya	268
Yirminci Yüzyılda Rus Müziği	270
İspanya	274
İngiltere	275
Belçika	275
İsviçre	276
Amerika Birleşik Devletleri	276
Latin Amerika	277
Macaristan	278

Çekoslovakya	284
Romanya	284
Polonya	285
Yugoslavya'da 19. ve 20. Yüzyıllarda Müzik	286
Bulgaristan	287
Yunanistan	288

BÖLÜM XII

Türkiye'de Evrensel Müzik 293

Türk Beşleri

Necil Kazım Akses	298
Hasan Ferid Alnar	299
Ulvi Cemal Erkin	300
Cemal Reşid Rey	301
Ahmed Adnan Saygun	302
Kemal İlerici	304
Ekrem Zeki Ün	305
Bülent Tarcan	306

Türk Beşlerini İzleyen Kuşaklar

Bülent Arel	307
İlhan Usmanbaş	311
Sabahattin Kalender	313
Ertuğrul Oğuz Fırat	315
Nevid Kodallı	316
İlhan Mimaroglu	317
Kemal Sünder	317
Ferit Tüzün	318
Cenan Akın	319
Muammer Sun	320
Cengiz Tanç	321
İlhan Baran	322
Yalçın Tura	323

BÖLÜM XIII

Yirminci Yüzyılda Müzik Dili

Disonanslar Çağı	326-349
Almanya'da Yeni Müziğin Gelişim Evreleri	349-357

Ekler

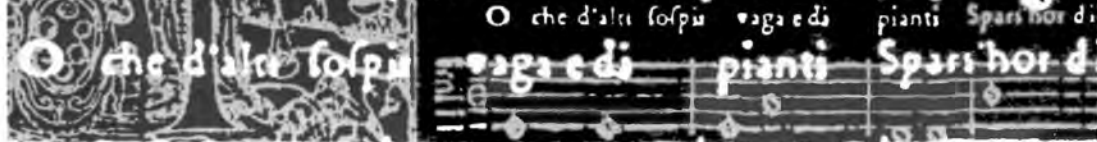
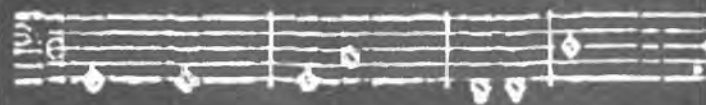
Kaynakça	360
Dizin	364-371
Notlar	372



PROLOGO LA TRAGEDIA.



O che d'altri sospir vago ed è pianti Sparsi hor di



Editörün Notu

– AÇIKLAMA –

Editörün Notu

Doğa ile girmiş olduğu vahşi uğraşmayı kendi hesabına kazanan ilk insan, bunu başardığında önce sanatı sokuyor yaşamına. Bugün ise doğayı asli kimliğinden uzaklaştırıp onu kendi tarihindeki en kötü koşulların içine atarken, ne yazık ki sanat yine duruyor insanlığın elinde. Bunu, 'sanatın da alt edemeyecekleri vardır' biçiminde düşünmek mümkündür. Ama, 'sanattan çok şey beklemek ne kadar anlamlı' diye de sorulabilir. Belki de şöyle düşünelim; sanat ne kadar uzun zamandır var ve ne kadar uzun zamandır insan şarkı söylemekte!..

Baktığımız zaman, insanlığın kendi diyalektik devingenliği içinde sanat, sanıldığı kadar erk sahibi görülüyor belki. Ve yine sanatın sınırlılıklarla, kuşatılmışlıklarla dolu olduğunu görüyoruz... Ancak, bütün bunların arasından bazı sorular uzun geçmişten bu güne hep bir şeyler anlatıyor: Yemek, içmek ve barınmanın ardından, insan soyu önce neden sanata gereksinim duyuyor? İnsan, nesneye bir de özel biçimsel bir kimliği olsun diye neden müdahale edip-durmuş? Her an, her zaman birlikte olduğu 'şeyler', estetik bir düzene sokulduğunda, insan buna bunca zaman hangi dürtü ile hayranlık duymuş? İnsanda, sesi müzikleştirme neden hep varolmuş?

Tek başına, bütün bunlar İnsanda doldurulması gereken 'kendini gerçekleştirme güdüsü' yönünden görülebilir mi? Beethoven ya da Bach ya da diğerleri... Bütün bu müzik tarihi içinde yer alan isimler salt bir güdü ile, en azından bir tek başına durum ile açıklanabilir mi?

Bunun böyle olmadığını, müzik estetiğinin bizzat kendisi bir bilim dalı olarak varolmakla anlatıyor... Ve müzik sanatını kavrama yönündeki sorgulayışa en büyük katkı, müzik sanatının tarihinin analizinden geliyor. Kısaca, müziğin tarihsel serüveni, 'müzik sanatının anlaşılması' anlamı da taşıyor; işte o serüven, büyük ölçüde 'bestecinin ve onun yaratılarının tarihinden' kuru-luyor ve bir sürü 'henüz açıklanmamış beraberlikleri' içeriyor.

İnsanlık tarihindeki kültürel hareketlilik nelerle belirleniyor ve hangi dinamiklerle kuşatılarak işliyorsa müziğin de aynı koşulları taşıdığını görüyoruz. Elbette bütün kültürel alanların kendine özgü nitelikleri bulunuyor. Bunların içerisinde müzik pek çok başka kültürel alanın dışına taşan, onlardan ötsel olarak ayrı duran özellikler gösteriyor. En azından O, bireylerin günlük pratikleri içinde 'sanat' diye adlandırılan türün önemli ayaklarından birini oluşturuyor. Müzik, insanlığın sosyal-kültürel evrimi içinde herhangi bir kültürel alan gibi işliyor ve öyle de varlığını sürdürüyor. Ne var ki bütün bunlarla birlikte müzik sanatı yine de herhangi bir kültürel alan olmuyor.

İnsanlığın öyküsü bir ölçüde (herhangi bir alan diyemediğimiz) müzik sanatının da öyküsüdür. İnsan soyunun çileli ve dipsiz derinliklerle dolu tarihsel serüveni, bir ölçüde müziğin de serüveni oluyor: Müziğin serüveni **dipsiz derinliklerle doluluğu** anlatmaktadır.

Bu serüvenin içinde doğanın ürünlerinin bir araya gelişlerini görmekteyiz. İnsan, sesi ve hareketi denetimine alıyor, düzenliyor ve onları yeni biçimlere eriştiriyor. Ses ve hareket insanın elinde değişiyor-dönüşüyor. İnsan, sesi ve hareketi değiştirirken, doğayı kontrol uğraşında erişilebilecek en yetkin ürünlerden birini üretiyor: İnsan soyunun elinde ses ve hareket bir çığlık ya da işaret olmaktan çıkıp bir 'tınlayan felsefeye' dönüşüyor. **Hareket, ses ve insan** birbirini güzelleştiriyor. Müzik sanatının serüveni işte bu güzellikleri taşımaktadır.

Cavida Selanik tarafından erdemli bir kaygı ile örülmüş olan bu kitapta müzik sanatının derinlikleri aktarılmaktadır. Büyük bir emek sonucu yapıldığını bildiğim böyle bir çalışma, bir köklü sanatın tarihini aktarırken taşınması gereken tüm kaygılar duyularak örülmüştür. Değerli araştırmacı Selanik, bu serüvenin metnini uzun yıllarını verdiği müzik araştırmacılığının kendisine kazandırdığı yetkinlikle yazmıştır. Böyle bir yetkinlik, çalışmayı kuru ve gerçek alanından koparılmış bir tarzda yazılmaktan korumuştur: Kitap, müzik sanatının hakkını korumaktadır. Bu çalışmada müzik sanatı **herhangi** bir kültürel alan olarak görülmekten kurtarılmaktadır.

Müzik sanatı, gerçekten 'sonradan açıklanabilir beraberliklerle', kısaca rastlantılarla doludur. Ve bu rastlantıların içerisinde onun bize kendisini en gelişmiş organizasyon örneği olarak gösterdiğini saptamaktayız. Müzik, insanın yakalayabileceği en gelişmiş organizasyon sayılabilir. Böyle bir ağırlığı içselleştirmiş bu alanın sıradanlaştırılmaması gerekmektedir. Cavida Selanik, kitapta müziğin sıra dışı boyutunu kavratmaktadır: Müziğin tarihsel gelişiminin, bunun gözetilmesiyle aktarıldığını görüyoruz. Bu ise hiç de kolay değildir. Araştırmacı, yazar ve müzik insanı Selanik, birikimini damıtarak, tüm verileri süzerek bunu başarmaktadır. Okuyucuya müziğin ne hafifletirilerek ne de ulaşılmaz konuma sokularak anlatıldığını görmekteyiz. Bu yüzden, bu çalışma bu yönüyle de önemli bir ürün olarak görülmeli.

Böyle bir çalışmanın yüksek bir enerji ve yorucu bir çaba içinde oluştuğunun, akademik bir titizlik ile örüldüğünün okuyucu tarafından gözlemlenebileceğini sanıyorum. Ama pek çok okuyucu, bu kitaba ait bilgilerin bir kısım sıradan (akademisyen ya da eğitimci) birey tarafından çekinmeden (kaynak gösterilmeden, kendileri tarafından yazılmış ders notları vb. gibi) kullanıldığını bilmemektedir. Bir akademisyende bulunması gereken asgari

enerjiyi göstermeden kitabın metinlerinden kendisine aitmişçesine yararlanmış bireyler için bu kitap umut kırıcıdır. Çünkü bütün bu kullanımları bilmesine karşın büyük sabır göstererek çalışmasının eksiksiz olması için uğraş veren ve ancak bunu başardığını düşündüğünde yayınlanan Cavidan Selanik, böyle yapmakla bir erdemlilik göstermiştir. Bu boyuttaki bir erdem, erdemsizlikler için yıkıcı olacaktır. Selanik, ince bir işçilik ve yüksek bir performans göstermiş ve öğretici olmuştur: Bunu öğrenmek de önemlidir...

Böyle bir çalışmayı tamamlayarak ilgili tüm çevrelere kazandırmış olması, bu çalışmada emeği bulunan herkes gibi beni de onurlandırmaktadır. Bu yüzden değerli Hocamıza şükranlarımı sunuyorum.

Okuyucu, dopdolu ve her bir bildirimi son derece gerekli böyle bir çalışmayı haz duyarak kullanacaktır: Bunu başardığı için Selanik'i kutluyoruz...

İsmail Lütfü EROL

Açıklama

Bu çalışmaya, 1964-1972 yılları arasında TRT Ankara Radyosunda hazırladığım müzik programlarına kaynak ararken başladım. Bütün zamanlar içindeki gelişimi incelenerek ancak, müzik sanatı hakkında net bir görüş elde edilebileceğini biliyordum çünkü. Bununla birlikte konunun ne denli önemli olduğunu anlamam zaman içinde oldu.

Kalabalık isimlerin ve tarihlerin gözden kaçırmasına izin verilmemesi gereken büyük bir öz vardı: Bütün bağlantılar, ilişkiler, nedenler, yaratıcı doğası ile, dünya görüşü ile, gelişim ya da tükenme noktalarındaki gerçeklerle bütün bir insanlık tarihini doğruluyordu.

Boyun eğse de, başkaldırsa da etkisinden hiç bir zaman kurtulamıyacağı yasalarla, toplumsal ya da bireysel yasalarla, doğa yasalarıyla, ekonomik oluşumlarla, siyasal koşullarla, psikanalitik gerçeklerle uyuma ya da çelişmelerin yarattığı kimyasal bir potada biçimleniyordu san'at... Burada gözlemlenmeğe değer olan; toplum bilinç altının sanatçının eserinde, toplum bunun ayırımına varmadan çok önce ortaya çıkması ve zaman süreci ile değerlendirilmek gerekirse bu aymanın neredeyse 1 yüzyıllık süreç içinde gerçekleşmesiydi.

San'atın toplum bilinçaltını rahatlattığını ve kriz anlarını bir "emniyet süpürge" gibi boşalttığını biliyoruz. Yine bu nedenle sanatın serbestçe yaratılmasının yasaklanması, güdümlenmesi ya da ufku kapalı dar kalıplara tutsak edilmesinin toplumları gerilettiğini, yozlaştırdığını de...

Ben, bu çalışmada, çıkarılabilecek sonuçları vurgulamak, tarihin karar vermediği bazı noktalara da kişisel yorumumu ihtiyatla yerleştirmekle yetindim.

İlk biçimini 1982-88 yılları arasında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümünde "Genel Müzik Tarihi" dersi olarak sunduğum bu çalışma dar anlamda bibliyografya'da yer alan ilk on eserin sentezi sayılabilir.

Genel olarak Fransız ve Alman yazarların aynı konudaki analizlerini özümleyerek bir denge sağlamaya çalıştım. Genişletilen bölümlerdeki ayrıntıların ölçüsü ve hedefi doğrudan doğruya öğrencilerimin sorularıyla ilişkilidir.

Basım sancılarını yayıncı arkadaşlarımla yaşadığımız kitabın, okuyucusuna ulaşabilecek bir yapıyı da birlikte getirdiğini düşünüyorum. Burada, seçkin mesleki verilerini tanıdığım ve bir bütün olarak kitabın tüm grafik tasarımını üstlenmiş olan değerli Öğretim Görevlisi Sayın Namık Kemal Sarıkavak'a, ayrıca, Doruk

Yayınevinin sezgili ve özverili yöneticisi Sayın Niyazi Koçak'a teşekkür ederim. Kitaba, "Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni" adını veren editör, değerli öğretim elemanı, müzik yazarı meslekdaşım ve öğrencim İsmail Lütfü Erol'u da okuyucusuyla buluşabilecek bir yayının koşullarını titiz ve abartısız, ince bir denge ile hazırlama konusunda gösterdiği çabadan dolayı kutluyorum.

Ve son olarak, çalışmamın çok uzun ve heyecan dolu bir yoldan geçerek geldiği bu noktada onu, araştırma sevgisini borçlu olduğum babam Hayrullah Hamidi'nin güler yüzlü anısına adıyorum.

Cavidan SELÂNİK

Eylül 1996 Ankara



TİBET MÜZİĞİNDE UZUN
TROMPETLERİN NOTASYONU.

Bölüm I

GİRİŞ

İnsan Yaşamında Müziğin Yeri

İnsana, bütün sanatlardan daha büyük bir kolaylık ve etkileme gücüyle ulaşan müziği "seslerle düşünme, sesler aracılığı ile yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı" olarak tanımlayabiliriz. Bu arayışta en çarpıcı amaç, müziğin doğuşundan bu yana, insanı korumaktır. Bu koruma işlevi bugün artık somut olarak görülen ve hemen kavranabilen bir özellik değildir. Müziğin bu yönü, başka araştırmaların konusu olmalıdır.

Müzik, matematiksel bir mantık, disiplin, zamanı kullanma, susma, dialog kurma, hareket etme ve ilişkiler sanatıdır da... İnsan düşüncesinin ürünü olduğu kadar duygusal bir deşarj yolu da olan müzik, yaratıldığı ortamla, çağın dünya görüşü ile, kısaca insan yaşamıyla ve toplumla, bütün öteki sanatlar gibi sıkıca bağlıdır. Bu nedenle de ne bir fantezi ne de bir eğlence ürünü ya da aracı sayılmamalıdır. Müzik yoluyla bir yandan günlük yaşamın üstüne çıkıp güç kazanırken bir yandan da birlikte yaşamanın bütün kurallarını öğreniriz.

Yalnızca sınırlı bir bölümünü sesler ve gürültüler halinde kavrayabildiğimiz titreşimler, doğanın en belirgin kanıtıdır. Normal yapıda her insan, işitme ve müzikle ilgili yetilerden kendi payına düşeni almış olarak doğar. Müziği, varlığına, aldığı eğitime, ırkına, yaşadığı çağa göre üretir.

Müzik malzemesi, insan doğmadan milyonlarca yıl önce hazırды. Çünkü doğa, sonsuz bir "sesli malzeme"dir. Gök gürültüsü, yer kayması, yer sarsıntısı, suyun akışı ve çalkantısı, havanın dar boğazlardaki hareketi gibi olaylar, doğadaki sayısız sesler ve titreşimlerden bir bölümünü oluşturur.

Kapalı ilkel toplumların incelenmesi yoluyla ilk insanların müzik eğilimleri ve üretimleri hakkında yaklaşık bilgiler edinilebilmektedir. Bu, geçmişin örtüsünü kaldırmanın bir yoludur ve oldukça güvenilir bir yöntemdir. İlk insanlar gök gürültüsünde doğa üstü güçlerin simgesini, fırtınanın uğultusunda kötü ruhların sesini, denizin sakin görüntüsünde ya da patlamasında tanrıların iyiliğini ya da öfkesini buluyorlardı. Yankı bir çeşit kehanet, vahşi hayvan sesleri bilinmeyen habercisi olarak algılanıyordu. Böylece, insanlığın başlangıcında din ve müzik birbirine karıştı. Kısıtlı bir sözcük dağarcığı olan ilkel insan gördüklerini adlandırıyor, duygularını, içgüdülerini ve kutsal güçlere inancını anlatmak için hemen o anda kendiliğini düzenleniveren seslerden yararlanıyordu.

Giderek müzik, ninni ya da matem şarkısında olsun veya büyüyle karışmış bir törende olsun ilkel insanın bütün gereksemelerine cevap verecek biçimde ve her alanda varlığına sıkıca girdi.

Yine günümüze ulaşmış kapalı toplumların yaşamını inceleyerek ilk insanın, hañçeresinden kuş seslerine benzer tiz sesler, vahşi hayvan homurtuları gibi pes sesler çıkardığı ve bunları doğa karışısında güçlü olmak için kullandığı varsayılmaktadır. Güç kazanılmış bir avın çevresindeki kutlama törenlerinin, savaşa, hazırlanma, ava çıkma törenlerinin dansla ilişkisi açıktır.

İnsandaki ritm duygusunu, "bir vuruş, bir gürültü ya da bağırışın tekrarı ve simetrisinden doğan haz" biçiminde tanımlayabiliriz. Doğadan aldığımız en kesin mesaj ritmdir kuşkusuz. Simetri, tekrar, düzenli tekrar, yankı... Görünüşteki dağınıklığa karşın her şey tamamen ölçülüdür; Gece ve gündüz, mevsimler, üreme, filizleme, çiçek açma, solma, yaşam ve ölüm mekanizması... hepsi kesin bir disipline boyun eğer. Bu, doğal olduğu kadar anlaşılabilir uyum içindeki insanoglu, kendi organizmasının da ritimlerle çevrili ve onlarla yönetildiğini, varlığının dayandığı her şeyde yaşamın ölçüsünün vurduğunu çabuk kavramıştır.

İlk insan, ayakları, elleri ve gırtlığı ile yarattığı ölçülü iskeleti giderek çeşitli seslerle doldurdu. Zamanla basınçlı hava sütununun tınısını buldu, onu bir tüp içinde titreştirmeye başladı. delik bir öküz boynuzu, içi oyuk bir kâmiş ya da kemikten uyumlu nefesler çıktı. Zengin üfleme çalgıları böyle doğdu. Kır flütü bu grubun atası sayılır. Yüzyıllar boyunca yapısı, malzemesi ve mekanizması gelişti, mükemmelleşti. Avcılıkta kullanılan gerilmiş yayın çıkardığı ses, yeni bir çalgı ailesinin, telli çalgılar grubunun doğmasına yol açtı. Böylece vurma, üfleme ve telli çalgılardan oluşan; en ilkelinden en gelişmişine kadar çalgı topluluklarının dengesini yaratan; klasik, romantik ve modern orkestraların temeli klasik üçlü tamamlanmıştı.

Bundan sonra müzisyenler sesin ve tınının sırlarını çözmeye uğraştılar. Telin titreşimlerini büyüten rezonans sandığını buldular. Teli tırnakla çekerek, kazıyarak, vurarak, okşayarak değişik etkiler elde ettiler. Daha sonra uzun bir gelişim çizgisi içinde rebab, crowth, rebec, rote, gigue, viole, luth, lyre, theorb, harp, cithare, psalterion ve daha bir çok çalgı doğdu.



GENÇ BİR RAHIP (BENARES)



BAMBU KAMIŞINDAN KESİLMİŞ
BİR TUP ÜZERİNE GERİLİ TEK
TELİNE VURULARAK ÇALINAN
CITHARE (TAHİTİ)

Titreşimler yaşamın kanıtlarıdır. Bir başka deyişle yaşam, titreşimlerde görünür. Çünkü doğa ritmdir ve ritm sesleri kucaklar. Akustik kanunlarına göre iki tür titreşim vardır: Sesler ve gürültüler. Bu ayrım, titreşim salınımlarının düzenli ya da düzensiz oluşuna bağlıdır. Geleneksel anlayışa bağlı kalsaydık müziği birinci gruba sokmak gerekirdi. Ancak çağdaş orkestraların gürültü üreten pek çok çalgısını göz önüne alırsak, bu sınırı çizmenin pek te kolay olmadığını anlarız. Davul, çelik üçgen, simballer, tam-tam, kastanyetler ve daha bir çok vurma çalgısı... Sadece gonglardan oluşan bir malezya gamelanındaki etkilerin müzikal olmadığını kim iddia edebilir? Ancak fizik, bu sesleri farklı değerlendirecektir. Matematik ve fizik açısından tam bilimle müzik arasındaki ilişki izafidir. Kuşkusuz konumuz müzik sistemlerinin eleştirisi değil, bu sistemlerin ürünlerinin doğdukları ortamda incelenmesi, doğuş nedenleri, etkileri, geleceğe uzantıları ve insan yaşamındaki işlevleridir.

REBAB (VİELE) ÇALICISI



Eski Çağlarda Müzik

Müzik, dansla birlikte bütün sanatların atası sayılır. Bununla birlikte en kısa tarih, müzik tarihidir. Kaybolmuş uygarlıklardan kalan anıtlar, yontular, şiirler, efsaneler, destanlar, felsefeler geçmişin yaşamı hakkında kabaca bir görüş kazanmamızı sağlarlar. Oysa, müzik konusunda belli bir kanıt yoktur. Eski uygarlıklardan hiç bir müzikal yankı bize ulaşmamıştır. Modern nota yazısına çevrilerek çözülebilen ilk yazılar oldukça yakın zamanlara aittir. Geri kalanlar, geçmişin karanlığında kaybolup gitmiştir.

Eski çağlardan başlayarak müziğin, güç kazanma (hasta efsunlama, ölüme, doğuma, evlenmeye, savaşa eşlik etme, başarıyı ve kazancı sağlama) amacının da gösterdiği gibi insanoğlu, müzikle korunmaya inanmıştır. Bu olgunun içindeki gerçek, her yönüyle araştırılmaya değer.

Din, felsefe, matematik, astronomi, folklor konusundaki eski bilgi kitapları, müziğe önemli bir yer ayırırlar. Eski destan ve efsaneler Çin hükümleri, Hint gelenekleri ve bazı kutsal kitaplar müzik ve müziğin gücü üzerinde dururlar. Bu yazılar, müziğin tınısı ile ilgili bir ip ucu vermekten uzaktır. Yalnızca, granit ve mermerden anıt, yontu ve kabartmalarla toprak, mermer ya da madenden yapılmış eşyalar, eski çağların müziğine ve müzik yaşamına yaklaşmamızı sağlarlar. Üzerlerine bir enstrüman bazen bütün bir orkestra resmedilmiştir. Bunlar, arp ve lyr gibi telliler, çok çeşitli üfleme ve vurma çalgılardır. Bu enstrümanlardan bazılarının parçaları, yokolmuş kentlerin mezarlarında bulunmuştur. Bunları yeniden imal ederek bugünkülerle kıyaslamak, geçmiş çağlarda kullanılan ses aralıkları ve müziğin yapısı ile ilgili bazı bilgiler elde etmek yönünde yararlıdır.

Geçmişin müziğini gerçeğe yakın bir tarzda tanımak için iki yol vardır: Kulak geleneği ve müzik yazısının analizi.

Pek çok ulus, şarkılarını kulaktan kulağa, babadan oğula, ustadan çırağa aktararak saklamıştır. Burada özümleme söz konusudur. Müzik, yüzyılların ötesinden, zamanın ve yaşayışın süzgecinden geçerek gelir. Bu bakımdan müziğin, zaman içinde gereksemelere uygun olarak değişmesi doğaldır.

Kulak geleneğinin iki istisnası bizi geçmişin derinliklerine götürür: Üç bin yıl boyunca değişmemiş olan yahudi mabedi şarkılarıyla bunlardan esinli ilk hristiyan şarkıları (ilahileri). Bunlar, kuşkusuz geçmişin ancak bir bölümüne ışık tutabilirler. Geçmiş araştırmanın bir başka yolu, müzik yazısını analiz etmektir. Bu araştırmalar sesleri yazılı bir dil haline koyarak notalamanın hiç

te kolay bir yoldan gerçekleşmediğini ortaya çıkarmaktan başka bir sonuç vermemiştir. Bir ezgiyi notalamak, seslerin süresini, yüksekliğini, yoğunluğunu, ifadesini kesin olarak belirtmeyi gerektirir. Bugün kullanılmakta olan müzik yazı sistemine ulaşıncaya kadar yüzyıllar süren uzun ve zor bir yoldan geçilmiştir. Buna ek olarak, müziklerini notaya almak istemeyen ulusların direncini de hatırlamak yerinde olur. Bunlar, dini amaçlar için kullanılan ezgilerini koruma işini rahiplerine bırakmışlardı.

Müziği kaydetme isteği ortaya çıkınca iki yazı türü bulundu: Her ulusun kendi alfabesindeki harflerden bazılarını kullanan semboller ve arabesk şekiller... Harflerden yararlanan sistem, bütünüyle plastik bir açıklıktan yoksundu. Arabesk şekillerden yararlanan sisteme gelince, çağlar boyunca, gelişmesi içinde, bugünkü nota yazımının doğmasını hazırlamakla birlikte, birinci sistemden daha açık değildi. Bu arabesk şekiller tapınak ustasına ezgiyi şarkıcıların belleklerine yerleştirmede yardımcı oluyordu. bu, koro şefinin ezgiyi oluşturan sesleri el hareketleriyle tanımlaması gibi bir yöntemden yararlanıyordu. Bu sistemden de ezgiyi bilmeyen birinin yararlanma olasılığı yoktu.

Birinci sistem, Alfabetik nota yazısını oluşturdu. Bugün bu kullanım biçiminin bazı kalıntıları yaşamaktadır. İlk çağlarda, doğuda Çin ve Hint müziklerinde, batıda Yunan ve Roma müziklerinde rastlanır.

Akdeniz kıyılarında rastlanan ikinci çeşit notalamaya Neumatique notalama denir. Yunanca Neuma, işaret, hareket anlamındadır. Neumaların altıncı yüzyılda kullanıldığını biliyoruz. Başlangıçta (., **ΛV**) gibi işaretler ve bunların bileşimleri vardı. Sözler üzerine yazılarak ezginin genel çizgisi üzerinde bir tahmin yapılmasını sağlayan bu işaretler, kısalık, uzunluk, incelik, kalınlık, tekrar, tril gibi özellikleri belirtmekle birlikte, seslerin kalınlık ve inceliklerinin derecesini ve aralıklarını belirlemiyordu.

Neuma örnekleri ve çözümleri:



Çin Müziği

Araştırmalar, 4000 yıllık bir geçmişe dayanan Çin müziğine saray ve tapınaklarda önemli yer verildiğini ve imparator buyruğuna göre kurumlaştığını gösteriyor. Yerle gök arasındaki uyumu yansıtmaya gereğine inanılan müziğin amacı, halkı eğitmek, onlara iyi ve yüce duygular aşılamaktı. İnsan yaşamındaki en önemli yer, törenlere ve müziğe ayrılmıştı.

Çin müziğinin önemi, Mısır müziğini etkilemesinde (M.Ö. 1500) ve dolayısıyla Akdeniz ülkelerine aktarılan bu erkinin Avrupa müziğinin başlangıcına bazı öğeler taşımasıdır.

Çin'de ilk teorici Lyng Lun adında bir bilginidir. Lyng Lun, M.Ö. 2500 yıllarında Çin müziğinin beş notasını düzenliyerek pentatonik bir sistem kurdu. Çin gamında notaların adları (Kong, Çang, Kyo, Tchi, Yu...)sosyal sınıflar , devlet işleri vb.. ile ilgiliydi. Bu adlandırma, müziğin insan yaşamına sıkıca girdiğinin kanıtıdır. Beş notalı Çin gamı, daha sonra Yunan diline göre adlandırıldı. (Penta, beş demektir.) Pentatonik sisteme dünyanın her yanında rastlanır. Japonya'da, Amerika'da, Grönland'da, hatta Avrupa'da...



CH'IN (KIN) VE YORUMCUSU



ÖN VE SIRT TAN CH'IN'IN GÖRÜNÜŞÜ (1555 YAPIMI)

Ünlü Çin bilgini Confucius (Kung Fu Tseu, M.Ö. 551-478), müziğe eğitim ve ahlak aracı olarak büyük önem verdi. Müziğin olumlu etkisinden yararlanmak için eski ezgileri saptayıp birleştirdi, yenilerini besteledi. Onu izleyen yüzyıllarda müzik giderek yaygınlaştı, ve yaşamın bütün alanlarını kapladı. Bu aşırılık, İmparator Si Huang'ın M.Ö. 246 da müziği ya-

saklaması ve çalgılarla bazı malzemeyi imha ettirmesiyle sonuçlandı. Han hanedanı (M.Ö. 206-M.S. 220) döneminde müzik yeniden gelişti. 10-13. yüzyıllarda Tang ve Sung hanedanları döneminde klasik çağına ulaştı. Tapmak ve saray korolarına üçyüz çalgıcının eşlik ettiği biliniyor. Gerçekte tek sesli olan bu müzikte, bu dönemde, paralel dördütlü ve beşlilerle batıdaki organuma benzer bir çoksesliliğe rastlanıyordu.

İlk çağlardan başlayarak Çin'de yapılan teorik çalışmalar uygulama alanında büyük şansa sahip olmadılar. Çin ses dizilerinin sayısı, uygulamada sınırlı kaldı. Çin müziğinde seslere, yasa anlamına gelen Liu adı verilirdi. Pentatonik sistemle biçimlenen Çin gamı günümüzün kromatik dizisine benzeyen 12 liu'ya, 12 ses dizisine dayandırılmıştı.⁽¹⁾ Hoang Çong (sarı çan) adı verilen ses, başlıca liu'dur. Bunun gerçek yüksekliğini bulmak için çeşitli yöntemler uygulanmıştır.

Kromatik dizi, şöyle bulunur: Hoang-Çong'dan hareket ederek beşliler dizisi oluşturulur. Fa-Do,Sol-Re,La-Mi gibi çıkıcı beşliler dizisi, dördüncü sestten başlayarak inici dörtlülere dönüşür. Çünkü her adımın ikinci sesi bir oktav aşağıdan düşünülmüştür. (Si-Fa diyez, Do diyez-Sol Diyez, Re Diyez-La diyez gibi inici dörtlü olarak)



Bu çıkıcı beşliler ve inici dörtlüler alteransı ile bulunan 12 yarım ses arasında ilk beş tanesi seçilerek doğal düzenleri içinde sıraya konur. Böylece pentatonik Çin gamı oluşturulur. Çin müziğinde yarım sesler pek az kullanılırdı. 12 yarım sestten oluşan oktav içindeki seslerden beşi geçerli sayılıyordu.



Çin müziğinde sesler, bağımsız olarak duyulur. Onların belli bir görevleri, yönleri ya da zorunlu bağlantıları yoktur.

Çin gamı her zaman Hoang Çong (fa) sesi ile başlamazdı. Sesler arasında aynı aralıkların bulunması koşulu ile herhangi bir sestten başlayabilirdi. Bu 12 notalık seri, daha sonraki yüzyıllarda çıkıcı beşliler ve inici dörtlülerden oluşan iki dizi olarak ayrıldı, ancak bu şekilde kullanılmadı. (Bu iki dizinin birlikte kullanılması paralel dörtlü ve beşlilerin tınısını verir.) Çin müziğinde kromatik sesleri üretme yönteminde teorikler 12 seste durmadılar. 60 hatta 360 sese kadar ulaşıldı. Doğal olarak, pratikte hiç bir yarar sağlamayan bu çalışmalar bırakıldı, yeniden 12 sese dönüldü. Çin'de, M.Ö. 1. yüzyıldan başlayarak 7 ses dizisi de kullanıldı. O dönemden kalan ve 7 ses ürettiği saptanan Çin yan flütü bunun kanıtıdır.

(1) 1. Hoâng-tchong, 2. ta-liu, 3. t'ai-tseou, 4. kia-tchong, 5. kou-si, 6. tchong-liu, 7. joei-pin, 8. lin-tchong, 9. yi-tso, 10. nân-liu, 11. ou-yi, 12. ying-tchong. Yükseklikleri: fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si, do, do#, re, re#, mi.

Çin'in zengin çalgı grupları, yapıldıkları malzemeye göre adlandırılırdı. Bu bakımdan Çin çalgıları 8 grupta toplanır:

Metal çalgılar: Çanlar, gonglar, çan ve gong grupları. 8 ya da 10 parçadan oluşan kariyonlar.

Taş çalgılar: Bunlara yalnızca Confucius tapınağında rastlanır. En eski vurma çalgılardandır. Te K'ing gibi... Ses veren taşlar, ayaklı bir askıya asılır ve bir çubukla vurularak ses çıkarılırdı. Bunlar, çan sesi verecek tarzda ve gönye biçiminde yapılırdı. Tek olanına Te K'ing çeşitli kalınlık ve büyüklükteki taşlar grubuna Pien King adı verilirdi.

İpek telli çalgılar: Bu grupta temelde yalnızca Kin vardır. Bir çeşit Lavta olan Kin 5 telliydi. Tel sayısı sonradan 7'ye çıktı. 24-27 telli bir çalgı olan Seh (ya da Şe), hareket eden eşikler yoluyla akord edilir. Bazıları bu çalgının Kin'den daha eski olduğunu savunur. Bu grup çalgılar arasında 13 ipek telli koto, Uzun saplı ve 4 ipek telli Pipa, rezonans sandığı iki yandan yılan derisiyle kaplı ve üç telli San Hien, iki ve dört telli ay biçiminde lavtalar, iki telli vi-el'ler sayılabilir.

Deriden yapılmış çalgılar: Çeşitli boyda bütün davullar. Büyük davul Ta-Ku, ve küçük davul Sia-Ku... Confucius tapınağında duvarların her dizesinden sonra büyük davul üç darbe vurur, her vuruşa, küçük davulun iki vuruşu cevap verirdi. Küçük davula, yanıkı demek olan Ying adı verilmişti.

Su kabağından yapılmış çalgılar: Saray orkestralarında kullanılan ve 17 borulu bir ağız orgu olan Sheng'e bugün de rastlanır.

Topraktan yapılmış çalgılar: Bu grupta yer alan Hiuan, pişmiş topraktan yapılmış, küreli bir düdüktür. (Bu çalgının porsölenlerden yapılmış türleri de vardır) Küresi, yarım yumurta biçimindedir. Tepesinde üflemeğe yarayan bir delik bulunur. Hiuan da Confucius tapınağı çalgılarından.

Bambu kamışından yapılmış çalgılar: Ti adı verilen çapraz flütler



OBUA ÇALICISI. ARKA PLANDA PIEN-KING GÖRÜLÜYOR.



AĞIZ ORGU ÇALAN BİR MÜZİSYEN

Pai-Siao adı verilen 12 borulu, pan tipi arkaik flütler, dilli flütler ve obua tipi çalgılar.

Tahtadan yapılmış çalgılar: Confucius tapınağı çalgılarından Çu ve Yu. Çu, dört köşe (dikdörtgen prizması biçiminde) bir tahta sandıkla içinde hareket edebilen bir çekiçten oluşurdu. Sırtı dişli, oturmuş bir kaplan biçimindeki Yu ise, sırtındaki dişlere tahta çubukla sürterek çalınırdı. Çok yaygın vurma çalgıların 75'e yakın türü vardı.



GAGAKU, SARAY ORKESTRASI:
SHOKO (KÜÇÜK GONG),
TA'IKU (BÜYÜK DAVUL),
KOKKO (İKİ PANOLU YATAY
DAVUL), GAKU-SO (13 TELLİ
SİTAR), BIWA (4 TELLİ LUTH),
RYUTEK (ÇAPRAZ FLÜT),
HICHIRIKI (OBUA), SHO (AĞIZ
ORGU).

Japon Müziği

Japonya, M.S. 3. yüzyılda Kore'yi istila ettiği zaman Çin sanatını benimsedi. Böylece, Çin müziği Japonların geleneksel müziği oldu. Japon çalgıları Çin çalgılarıyla büyük benzerlik gösterir. Koto, 4 telli Tang-Pipa, Biwa, yilanderili San-Hsien, bambudan yapılmış çapraz flüt, büyük ve küçük davullar, saray orkestralarının yatay davulu Kokko, Kabuki gösterilerinde kullanılan küçük davullar O-Tsuzumi ve Kotsuzumi, Su kabağından yapılan 17 borulu Sho, yaygın Japon çalgılarından.

Japonlar, hem 12 notalık dizileri hem de pentatonik diziyi benimsediler ve kullandılar.

Japonya'da geleneksel müzik üç grupta toplanabilir:

Gagaku, çalgıların kullanıldığı bir tapınak müziğidir. Bu çalgılar, telliler, üflemeler ve gonglardan oluşur.

Kagura, yalnız sesle yapılan kutsal nitelikli müziktir. Ezgi, tam aralıklı iki ses arasında salınırken süsleme amacıyla kullanılan yarım sesler, alt notaya eklenir.

Nogaku veya kısaca No, Avrupa'nın ortaçağ kutsal oyunları demek olan Mystere'leri hatırlatan oyun müziğidir. Bu müzik, değişken, gergin karakterli ve aşırı ifadedir. Şarkı ve söz bölümleri aria ve recitatifleri anımsatırsa da, bunların üslubu tamamen Buda törenleri etkisinde gelişmiştir. Sözcükler, dar ses aralıkları içinde ve bir koro ile bir orkestra eşliğinde söylenir. Orkestra, çeşitli boylarda davullar, öteki vurma çalgılar, flütler ve samisenler-



JAPON NO TİYATROSU OYUNCULARI; KİŞİLİKLERİ SEMBOLİZE EDEN KOSTÜM VE MASKELERİYLE.



den oluşmuştur. Hareket yavaştır. Çünkü her jestin özel bir anlamı vardır. Konu, tarihi öykülerle, günlük yaşamdan olaylara dayalıdır. No oyuncularla olağanüstü zengin ve heyecansal anlamlar taşıyan maskeler, başlıklar ve çok ayrıntılı kostümler kullanır. Bunlar gelenekle sıkı sıkıya bağlıdır.

Hint Müziği

Hindistan'da, müziğin aşağı yukarı 4000 yıllık bir geçmişi vardır. Eski Hint toplumunun temel bilgileri, veda adını taşıyan kutsal kitaplarda toplanmıştı. Veda, kültür, bilgi demektir. Müzik bilgisini içeren kitaba, Samaveda yani şarkı bilgisi deniyordu. Sama-veda, bir çeşit Teori kitabı gibiydi. Bu kitapta yer alan eski efsaneye göre müzik, tanrı Brahma ve Tanrıça Sarasvati'nin buluşuydu. Oğul Nareda ise Hintlilerin en eski çalgısı olan Vina'yı yapmıştı. Tanrı Brahma, halkını Hinduların en gözde enstrümanı olan ve sonsuza kadar değişen Vina'yı vererek ödüllendirecekti. Hindular için müzik, dinle eşdeğerdeydi. Tanrılar dönemi müziği hakkında açık bilgi yoktur. Bilinenler efsaneyle karışmıştır. Seylan adasından gelen ve 7000 yıl öncesine dayandığı sanılan Ravanastron adlı çalgıyı, efsane kral Ravana'nın icat ettiğine inanılır. Eğri bir arşeyle çalınan bu çalgı, bütün yaylılar ailesinin atası sayılır.

Hint müziği, Raga adı verilen ses dizileri üzerinde doğaçlamayla yapıldı. 132 Raga vardı. Bu sayı çeşitli kaynaklara göre değişir. Bu eski makamların 1600 kadar çeşidi olduğu iddia edilirse de, Uygulama alanına girenler 30'u aşmaz. Bunlardan Altısı birinci derece makamlar, ötekiler ikinci derece makamlar olarak anılırlar.

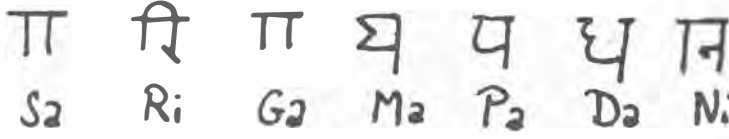
Raga'nın sözcük anlamı, renk, espridir. Her Raga, ayrı ortamlarda, ayrı duyguların anlatımı için kullanılırdı. Hint ses dizilerinde sesler birbirinden bağımsız değildi. Her dizide bir ana nota, ikinci önemde nota, yardımcı nota ve disonan (kakişan) nota vardı. Bu ezgi kalıpları iniş ve çıkışlarda değişikliğe uğramazdı. Ragalar, Tala adı verilen ritmik iskelet yani ritm kalıpları üzerinde doğaçlama yaparak kullanılırdı. Her tala değişik Ragalara uygulanabilirdi. Teorik olarak 108 Tala üretilmişse de bunların küçük bir bölümü uygulama alanına girmiştir. Yavaş, orta ve hızlı vuruşlardan oluşan ritmik gruplar, ikili ve üçlü notalar bileşimidir. 3+2+2 bileşiminden oluşan 7 zamanlı Tala gibi... Hint gamında 8 notadan oluşan oktav, tampere sistemdeki gibi On iki'ye değil, yirmi ikiye bölünmüştür. Böylece elde edilen çeyrek ve 1/3 sesli aralıklardan her birine Sruti denir. Hint gamı, yedi doğal sesin yanyana dizilmesiyle oluşuyordu ve Sanskrit alfabesine göre yazılıyordu:



GÜNEY HINDISTAN'DA BİR
VINA ÇALICISI

(Sa Ri Ga Ma Pa Da Ni Sa) Srutilerin aralıklara dağılışı şu sıraya göre idi: 4-3-2-4-4-3-2 ⁽¹⁾

Örnek:



Samavadi'de yeralan dini şarkılarda gamın bazı notaları eksiktir. Bunlar beş sesli Odava ya da altı sesli Şadava kalıplarıdır. Hint nota yazısında nota değerleriyle tizleşme ve pesleşmeyi gösteren işaretler çok yetersizdi. Rabindranath Tagore, batıdan yararlanarak oluşturduğu sistemle, nota yazısına açıklık getirdi. Bugünkü Hint gamı, diatonik bir temele dayalıdır. Raga ve Sruti sistemiyle birlikte eski hint şarkı, çalgı ve dans müziği bugün hemen hemen kaybolmuştur.

Hint çalgılarının büyük çoğunluğu en eski asya çalgılarıdır. Bunlardan en önemlisi Vina'dır. İki kabağı birleştiren bir sap üzerine gerili yedi teline mızrapla vurularak çalınır. En az iki, en çok dört telli Hint tanpurası Şikara, bir karın ve uzun bir koldan oluşur.



TANPURA YORUMCUSU

- (1) Hint müziğindeki başlıca notalar: Shadja, Reshabha, Gāndhāra, Madhyama, Panchama, Dhaivata ve Nishāda sözcükleriyle adlandırılır. Kullanımda bu sözcüklerin ilk heceleri alınmıştır.

SİTAR USTASI RAVI SHANKAR
TABLA VE TANPURA EŞLİĞİNDE
BİR KONSERDE (PARİS 1958).



Avrupa gitarını andıran Sitar ise, yedi tellidir. Perde sayısı 13-17 arasında değişir. Hint Rübabı, 85 cm. boyunda, yaylılar ailesine benzemekle birlikte mızrapla çalınan bir çalgıdır. Hindistan'ın zengin üfleme çalgıları arasında askeri borular, trompetler, dilli düdükler, bir çeşit tulum olan Turti ve Zitti büyük boru Ramsinga, yedi delikli Flüt Blankoyel, Hint zurnası Otu ve Suranca, Bengalde yapılan boynuzdan korno Nursing önemlidir. Vurma çalgıları ailesi de oldukça kalabalıktır. Büyük davul: Punk Havay; Küçük davullar: Duranda, Odinku, Mirdeng; 8 köşeli davul: Domp; Nakkare: Nagar; Çift Nakkare Thobla; Darbukalar; Çift dümbel: Tikora; Madeni vurma çalgılar: Gong, Kansı; Tapınak çingırağı: Gautha; Küçük Ziller: Kintel; bir çeşit glockenspiel: Kinner...

Mısır Müziği

Görkemli bir uygarlığa sahne olan eski Mısır'da yaşamın bütün evreleri anıt ve mezarlara yazı, resim ve kabartmalar halinde aktarılmıştır. Bütün bunlar, eski Mısır'ın müzik yaşamı hakkında bizi aydınlatırlar. Ancak, bu belgelerde, Mısır'ın müzik teorisi hakkında bir kayda rastlanmamıştır. Mısırlıların nota kullandığını düşündürecek hiç bir yontu, kabartma ya da süsleme yoktur.



MISIR MÜZİSYENLERİ, ARP VE ÇAPRAZ FLÜTLERİYLE.
M.Ö. 2700 CİVARI.
(LOUVRE MÜZESİ)

Araştırmalar, Mısır müziğinin M.Ö. 4000 yılına dayanan bir geçmişi olduğunu, M.Ö. 1600'lerde Çin etkilerinin Mısır'a girerek çalgılarda bazı değişiklikler yarattığını ortaya koyuyor. Mısır'ın geçmişinde bizimkine ben-

zer bir müzik yaşamı, dinsel ve din dışı müzik olduğunu öğreniyoruz.

Mısırlılar büyük boyutları seviyorlardı. Bunları Piramitlerinde, Mabotlerinde ve Sfenkslerinde ortaya koydular. Buradaki resim ve kabartmalar büyük korolarıyla çeşitli arp, lyr, flüt ve vurma çalgılardan oluşan büyük orkestralarının bulunduğunu gösteriyor. Kazılarda bulunan az sayıda enstrümanın incelenmesinden gamların tam ve yarım aralıklı seslerden oluştuğu anlaşılıyor.

Mısır'da yaratılan ve merkeze bağlı olan tören müziği istila ve göç yoluyla İbrani, Grek ve Hristiyan Kilise müziğini etkiledi.

Mezar resim ve kabartmaları bu ulusun telli, üfleme ve vurma çalgılarının çok çeşitli olduğunu gösteriyor. Eski Mısır'da, telli çalgılar arasında en yaygını Arptı. (arp, Mısır kökenli bir enstrümandır) Büyük Arplar yere, orta boylar dize, küçükler omuza dayanarak çalınırdı. Tel sayısı 4-7 arasında değişirdi. 8-18 telli Çitara, mızraplı bir enstrümandı. Bir başka yaygın enstrüman olan Trigon, üçgen biçimli bir arp çeşidiydi.

Üfleme çalgılardan Neyler, çift kamışlı flütler, paralel çift flütler geniş kullanım alanı olan çalgılardı. Mısır ordusunda kullanılan trompetler doğal olarak bugünkülerden farklı bir yapıya sahipti. Bunların tek örneği bugün, Paris'te Louvre Müzesinin Mısır Eserlerine ayrılmış bölümünde sergilenmektedir.

Bugünkü Orgların atası olan su organının doğum yeri de Mısır uygarlığının sınırları içindedir.



MISIR ARP'I
LONDRA, BRITISH MUSEUM

Mısır vurma çalgılarından Krotal, ağaç ya da fildişinden yapılma iki çubuktu. Birbirine vurarak çalınan bu enstrüman değişik biçimlerde yaygınlaştı. bizdeki kaşık bu çalgının bir uzantısı olabilir. İki ayrı elde tutularak birbirine vurulan Krotal çeşidi ise, maddeden yapıldı. Bugünkülere benzeyen ziller, önce maşa ucunda daha sonra maşasız kullanıldı. Sallayarak ses elde edilen Sistre, üstlerine halkalar takılı demir çubuklar topluluğuydu.

Çeşitli davullar arasında en çok rastlanan, enine tutularak müzisyenin boynuna asılan davul tipi idi. Defler dikdörtgen ya da daire biçimindeydi. Büyüklerini çalmak için iki kişi gerekliydi.

Mısır'ın yaşamında ulaşılan yüksek uygarlık düzeyi, müziğinin de gelişmiş olduğunu düşündürmektedir. Kanıtlar, eski Mısırlıların 7 sesli gam kullandığını, koroların ünison söylediğini, Arpın insan sesine dörtlü, beşli ya da oktav aralıklarla eşlik ettiğini ortaya koyuyor.

Grek Müziği

2000 yıllık geçmişi olan Grek uygarlığının çözümlenmesinde müzik sanatından fazlaca yararlanılamamıştır. Oysa bu müziğin Grek uygarlığını, iniş çıkışlarının bütün özellikleriyle yansıtmış olduğuna kuşku yoktur. Ancak Grek müziği hakkında bilinenler yeterli değildir. Eski Yunan uygarlığının kanıtları olan mimari, heykel, şiir, tiyatro sanatları hayran olunacak boyutlardadır. Aynı dönem müziklerinin de bu sanatlarla eşdeğer düzeyde olması gerekir.



RESSAM FROGONARD'IN KÖR OZAN HOMEROS'U SEMBOLİK OLARAK GÖSTEREN DESENİ BESANÇON MÜZESİ

Müzikle ilgili ilk kanıtlar, M.Ö. 9. yüzyılın büyük destanları Illiada ve Odissea ile birlikte varlığını duyuruyor. Bu destanların yaratıcısı olarak bilinen efsane ozan Omeros'un şiirin ritmine uyarak onu destekleyen bir ya da birkaç çalgı eşliğinde, yarı konuşma-yarı şarkı söyleme biçimine (reçitatif) başvurduğu tahmin edilir.

Eski Yunanda müzik, bütün erdemlerin kaynağı sayılırdı. Yunan düşünürleri, müziğin ahlak üzerindeki etkilerini açıklamışlar, kişiyi olumlu etkileyen müziklerle, olumsuz etkileyen müziklerden söz etmişlerdi. Müziğin kullanımı devletin görevleri arasındaydı. İyi besteler kutsal sayılırdı. Nomos adı verilen bu şarkılarda en küçük bir değişiklik yapılmamasına özen gösterilirdi. Bu dönemde müziğin, dinsel ve askeri törenlerle, ölüm, düğün, hasat, bağbozumu vb... sosyal ve özel yaşamı tamamen içine alan önemli işlevi vardı. Greklerde edebiyat tarihi ile müzik tarihi sıkıca ilişkilidir. Olimpiyad oyunları, Pythian oyunları ve benzeri yarışmalar da müziğe büyük yer verilirdi.



MÜZİK VE DANSIN YERALDIĞI DİYONİZOS DİNSEL TÖREN ALAYI

M.Ö. 6-4. yüzyıllarda Atina eski Yunanın kültür merkezi durumuna geldi. Sophocles, Euripides, Aristophanes gibi yazar ve düşünürlerin eserleri müzikle çerçevesi, ya da çalgıcılar tarafından eşliklendi. Panteon'un eteğinde, Akropol'de, 3000 kişilik Diyonizos Anfiteatrında günlük temsiller verilirdi. Müzik, tiyatro ile karışmıştı. Helen tiyatrosunun temelinde, Festival kurumu vardır. Başlangıcı, M.Ö. 8. yüzyıla inen festivallerde, dini törenler, sportif yarışmalar, zeka oyunları, heyecan verici trajediler yanında müzik de yer alıyordu. Başlangıcı Herkül'e bağlanan olimpiyadlar en eski ve en görkemli bayramlar oldular. M.Ö. 776'dan başlayarak dört yılda bir düzenlediler. Halkın yaşamında o kadar önemli bir yer kazandılar ki, Olimpiad oyunlarının dört yılda bir gerçekleşmesi bir zaman dilimi, zaman ölçüsü olarak kullanıldı. Bu oyunlar, çağdaş dünyamıza

yabancı değildir. Aynı adda gerçekleştirilen uluslararası oyunlarda eski kurumların yalnız sportif yanları alınmış, sanatsal ve entellektüel yanları unutulmuştur.

Başlangıcı M.Ö. 535 yılına dayanan Yunan Tiyatrosunda dramatik aksiyon, bir aktörün anlatımında toplanıyordu. Bu aktöre Thespiis adı verilirdi. ilerde, tiyatronun sembolü kabul edilecek olan thespis, kostüm ve maske değiştirerek oynardı. Aktörün partöneri olan Koro, temsil edilen kişiliğe öğütler verir, tanrıların ya da bilincin sesini yorumlar, şarkı söyleyerek, konuşarak ya da sahneleri mimikleyerek konunun daha iyi anlaşılmasını sağlardı. Bir çeşit anlatıcı rolündeki koro, canlandırıcı müziği icra eder ve eserin aralarını şarkılarıyla hareketlendirirdi. Anlatıcı görevini üstlendiği zaman dinleyiciyi dramatik aksiyondan önce aydınlatır, ayrıntıları belirtirdi. Bilindiği gibi, anlatıcı kavramı, pek çok çağdaş eserde yeniden ortaya çıkmıştır. Tiyatro, yalnız Yunan yarımadasında değil, hemen bütün Akdeniz kıyılarında ve Yunan uygarlığının etki alanında bulunan ülkelerde yaygınlaştı. Kuzey Afrika'da, Sicilya'da, Orta İtalya'da vb. tiyatro binaları inşa edildi. Bu yapıtların olağanüstü akustikleri, onlardan günümüzde de yararlanılmasına olanak verdi.

Grek müzik kuramlarından bize ulaşan yankıların başlıcaları, M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış olan Pythagore'un eserine bağlanır. Pythagore (Pisagor), Mısır'da yetişmişti. Kuramları, doğrudan doğruya Firavunlar krallığının müzik biliminin devamıdır. Matematikçi Pisagor, ilk ve orta çağın bütün kuramcılarının yaptığı gibi ses titreşimlerinin sayısı, yüksek rezonanslar, ses aralıkları ve ortak bir çözüme ulaşılamamış teorilerle ilgili açıklamalar yapmıştır.

Eski Yunanda, müzik yazısı tek bir sistem halinde kabul edilememiş olduğundan hem alfabetik hem de neumatique (nömatik) yazı kullanıldı. Müziğin çalgı ya da ses müziği oluşuna göre yazı sistemi değişiyordu.

Grekler, majör ve minör gamlara benzemeyen ve aralarında hiçbir ilgi bulunmayan 8 gam kullanıyorlardı. Her birinin kendine has bir karakteri vardı, ve yapısı çok farklıydı. Platon (Eflatun) bunları ayrıntılı olarak açıkladı. Bu gamların, yükseklik, genişlik, yakarı, duygululuk, savaş ruhu, dinginlik, bağımsız karar gibi değişik ruh ve ortamları belirleyen özelliği vardı.

Yunan müzik sisteminin temeli tetrakordlardan oluşan, 15 notalık bir diziye dayalıdır. Bu dizideki dört tetrakord; Pes notlar tetrakordu, orta notlar tetrakordu, ayrik notlar tetrakordu, tiz notlar tetrakordu olarak adlandırılmıştı. Yunan makamları bu tetrakordların etrafında biçimlenir. Bu makamlar inicidir.



PLATON (EFLATUN)

Örnek:

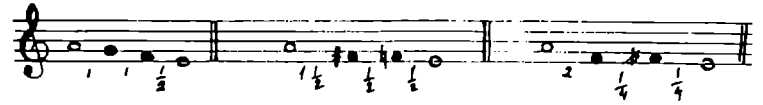


Eski Yunan makamları ile orta çağ kilise makamlarının karşılaştırılması:

Grek Modları (İnici)	Dizi	Ortaçağ kilise modları (Çıkıcı)
Hypodorien	a g f e d c b a	Hypodorien
Hypophrygien	g f e d c b a g	Mixolydien
Hypolydien	f e d c b a g f	Lydien
Dorien	e d c b a g f e	Phrygien
Phrygien	d c b a g f e d	Dorien
Lydien	c b a g f e d c	Hypolydien
Mixolydien	b a g f e d c b	Hypophrygien
Hypodorien	a g f e d c b a	Hypodorien

Yunan ezgisinin birimi dört sestir. Bir dörtlü içinde düzenlenmiş 3 veya 4 sestten oluşur. Bir "dört ses" in iç örgütü, doğurucu dizinin ve makamın ne olacağını saptar. İki sınır sesin (tetrakordun başındaki ve sonundaki sesin) ezgisel sorumluluğu, yükü, öteki seslerden daha fazladır. Her tetrakordun başındaki ve sonundaki sesler değişmez. Aradaki seslerin değişmesiyle iki yeni tür daha elde edilir: Kromatik ve Anarmonik tetrakordlar. Eflatun, Aristo, Aristoksenos ve birçok Yunan yazarı kromatik ve anarmonik tetrakordların fazla kullanılmasından yana değildi. Buna karşın, Yunan müziğine, daha sonra da kilise müziğine doğu ezgileri karışmıştır.

Örnek:



Diatonik
Tetrakord

Kromatik
Tetrakord

Anarmonik
Tetrakord

(Aralık toplamı her üçünde de 2.5 ton)

Yunan çalgıları arasında ön sırayı bir çeşit Lyre olan Cythare alır. Ulusal bir çalgı olan Cythare, tınısının tatlılığı nedeniyle ciddi müzik icra etmek için kullanılıyordu. (Yunan Mitolojisinde şarkıcı Orpheo'ya bu enstrümanın eşlik ettiği anlatılır.) Cythare'in yumuşaklığına karşın Asya kökenli bir çeşit obua Aulos'un sesi biraz sivri, duyarlı ve sinirliydi. Dionysos Tapınağındaki törenlerde

çalınırdı.

Eski Yunanda, ezgilerin yalnız insanları değil, hayvanları da etkileme gücü olduğuna inanılırdı.



FLÜT, ARP VE LYRE TAŞIYAN
GREK MÜZİSYENLER M.Ö. 5
YÜZYILA AİT BİR VAZO
ÜSTÜNDEN

Roma Müziği

Grek uygarlığının düşüşü, Roma'nın dünyada yeni bir güç kazanmasını hazırladı. Roma İmparatorluğu, Helen dünyasını yendi ve yenilenin kültürünü benimsedi.

Yunan sanatı, Roma'ya girdi. Bu kültür, daha sonra bu yoldan orta Avrupa'yı etkiledi. Bununla birlikte, böylesine farklı bir top-rakta, benzer bir uygarlığın filizlenmesi mümkün değildi. Roma materyalistti. Burada gelişen kültür, maddeyi, savaş ve eğlenceyi seven bir ulusun görüntüsüne uygun oldu. Yunan tapınaklarının ağırbaşlı ve mistik şarkıları, Roma'nın parıltılı fanfarlarında, sirk-lerin kanlı gösterilerinde yozlaştılar, silindiler. Yunandan geçen ezgi ve çalgılar, zafer kıt'alarına eşlik ettiler. Öte yandan bu müzik, Arenalarda kurbanın iniltilerini örtmek ve sefahat alemlerini canlandırmak için kullanıldı. Böylece anlamını yitirdi ve değişti.

Romalılar, yeni çalgılar icat etmediler. Grek ve Mısır çalgılarını benimsediler. Favori çalgıları, görkemli Bacchanal törenlerinde⁽¹⁾ kullanılan tibia idi⁽²⁾

Ayrıca Yunanlılarınkine benzeyen Cithara, eski bir telli çalgı olan tambura, Yunanlıların icadı olan Syrinx, trompete benziyen Tuba, İbranilerin Shofarına benzeyen Lituus, Trombonun atası olan Buccina, ve Kornu, bilinen çalgılardandır. Org'un Romada önemli bir yeri oldu. Körüklü ve su ile işleyen türleri vardı.

Roma müziğinden bahseden en eski belge (M.Ö. 749), Romulus'un bir zaferini kutlamak için düzenlenen törende tanrılara ilahiler söylendiğini anlatır. Bu ilahilere, kalkanları birbirine vurarak çıkarılan sesler eşlik ederdi. Mars tapınağında, Salien adı verilen kişilerce korunan 12 kalkan vardı. Salienler sınıfında Prens ya da İmparator gibi soylular da bulunurdu. M.Ö. 578'de İmparator Servius Tullius'un buyruğu ile belirlenen sosyal sınıflar arasında, savaşta askeri müzik çalan müzisyenler de ayrı bir sınıf olarak gösterildi. Bir başka belgede cenaze törenlerinde yer verilecek flüt sayısının 10 olarak saptandığı belirtiliyor. (M.Ö. 450)

1. Bacchanal, karnavalın uzak atasıdır. (Bacchanalia, Şarap tanrısı Bacchus'un onuruna düzenlenen bağ hozumu kutlamalarından doğmuştur.)
2. Tibia, kır flütü, kavaldir.

Ezgi, makam ve enstrümanlarıyla Yunan müziğine benzeyen Roma müziğinin dayandığı Roma gamı, adını yedi gezegenden almıştı. Her nota, dörder notalık yeni bir tetrakord oluşturuyordu. Bunlar da haftanın günleriyle adlandırılmıştı.

Roma tiyatrosunda müziğe önemli yer verildi. Grek tiyatrosunun yararlandığı Etrüsk pantomimleri M.Ö. 336'dan başlayarak Roma'ya da girdi. Roma tiyatrosu yavaş yavaş kişilik kazandı. Satiirik konulara yönelikti ve halka dönük bir karakteri vardı.

Askeri düzeni ve ihtişamı ile kendisini kabul ettiren bu imparatorluk, bir kültür çağının kilit taşı oldu. Müzik geriledi; çok tanrılı kutlama törenlerine, gösterişli eğlencelere, kanlı gösterilere hizmet etti. Onun en bayağı biçimlerini tanıyan ilk Hıristiyanların bu müziğe sırt çevirmeleri şaşırtıcı değildir. Eski Yunanda, şarkı ve dans bilmek bir ayrıcalık sayılırken, esirlerin danslarını seyretmekle yetinen Roma soyluları için alçaltıcı bir işti. Bununla birlikte, Adrianus, Caligula, Avgustus, Tiberius ve Neron gibi bazı Roma İmparatorları müzikle uğraşmışlardır. M.S. 60'da imparator olan Neron, Lyre çalıp şarkı söyler ve Olimpiyad yarışmalarına katılırdı. İddiaya göre ödül kazanmak için zorbalığa başvurusu, para verir, çağın ünlü müzikçilerini aşağılamak için akıl almaz çılgınlıklar yapardı.

Roma İmparatorluğu 476'da son buldu. İstilalar, İmparatorluğun kültür değişimi, gücün Roma Katolik Kilisesine geçmesi ile sonuçlandı. Hıristiyanlık döneminin ilk bin yılı, karanlık çağlar olarak bilinir. Yine de Roma Katolik Kilisesi, modern uygarlığın ve onun kurumlarının gelişmesinde olumlu yanıyla olduğu kadar olumsuz yanıyla da itici faktör oldu.

ASUR ASKERİ MÜZİĞİ:
CYTHARE, CYMBALE'LER VE
TYMPANON'LA MÜZİSYENLER
ASKERLERİN YÜRÜYÜŞÜNE
EŞLİK EDİYORLAR.
M.Ö. 7. YY. MERMER
KABARTMA DETAYI. LOUVRE.



Asur Müziği

M.Ö. 5000 yıllarında yerleştikleri Mezopotamya'da en eski uygarlıklardan birini yaratan Sumerliler, M.Ö. 2000 yıllarında kayboldu. Onların yerini 4000 yıllık bir geçmişe dayanan Asurlular aldı. Sümer tarihi hakkında fazla bilgi yoktur. Buna karşılık Asur tarihi ve yaşamı hakkında bilimler oldukça açıktır.

Asurluların yaşamında müziğin yeri önemliydi. Çalgıları Mısırlılarınkine benzemekle birlikte daha ilkel biçimli ve sayıca da azdı. Asur telli çalgılar grubunu, çok telli arp, santur, çitara ile bağlama, divan

sazı ve curaya benzeyen telli ve uzun saplı çalgılar oluşturunuyordu. Santurun adı Asor'du. Mısırlıların Trigon adlı üçgen Arplarına benziyordu. Bir çerçeveye gerilen 9 kadar teline değnek vurularak çalınıyordu. Üfleme çalgılarından çift flütler, trompetler, zurna benzeyen çift kamışlı flüt, Mısır çalgılarına kıyasla daha kısa boyluydu. Vurma çalgıların en yaygın olanları Davul, zil, dümbek ve def'ti.

Fenike Müziği

Asur Krallığı M.Ö. 2200 yıllarında istilaya uğradı. Ülkenin kuzeyini Asya kökenli Etiler, güneyini Sami ırkından olan ve yaşamlarını çobanlıkla sürdüren Terakitler, ortada kalan bölümünü de yine Sami ırkından olan Kenaniler aldılar. Birliklerini uzun süre koruyamayan Kenaniler parçalanınca, halkın bir bölümü çiftçilik ve çobanlıkla yaşamını sürdürdü. Geri kalanlar, Akdeniz kıyısına yerleşerek çiftçilik, deniz ticareti ve korsanlıkla geçimlerini sağladılar. Grekler onlara Fenikeliler adını verdi. Zengin ormanlardan yararlanarak bir deniz filosu kurdular. Kereste, buğday, zeytin yağı, bronz, cam, mücevher, mobilya ve kumaş sattılar, ham madde aldılar. Mısır'la, Sicilya ile Kuzey Afrika ile ticaret yaptılar. Afrika'da Kartacayı, İspanya'da Gades (Cadix), Malaga, Adra ve Elche'yi kurdular. Geliştiler, güçleri büyüdü. M.Ö. 8. yüzyılda en parlak dönemini yaşayan Fenike, Asurlularla yapılan çeşitli savaşlarla zayıf düştü. Grekler ve Etrüskler onların zararına büyüdü. Sonunda Büyük İskender Fenikeliler tarihten sildi.

Mısır, Grek, İbrani ve Asur yazıtları, Fenikelilerin gelişmiş bir müzik yaşamı olduğunu açıklamaktadır.

Telli çalgıları Asurlularınki gibidir. Ancak, mızrap, yay, ya da değnek kullandıklarını belgeleyen bir ip ucu yoktur. Asur ve Mısırlılarınkine benzeyen üfleme çalgıları arasında fazladan Pan Flütü tipine de rastlanmaktaydı. Vurma çalgıları arasında zil, zilsiz def, pişmiş topraktan darbuka, Mısır Sistr'ine benzer bir vurma çalgı dikkati çekmektedir.

İbrani Müziği

İbrani müziğine ilişkin bilgiler, din kitaplarından elde edilmektedir. İbraniler, müziğin değişmeden saklanması görevini rahiplerine bırakmışlardı. İlahilerin şiiri, İbranilerin Antifonal tarzda şarkı söylediğini gösterir. İbranilerin, dini olsun, folklorik olsun dik-kate değer vokal ve enstrümantal zenginlikte müzikleri vardı. Devletin yaşamında müziğin önemli yeri olduğunu, özellikle



ŞOFAR ÇALICISI

Davut peygamber zamanında törenlerde çok sayıda müzisyen kullanıldığını, bu müzisyenlerin sarayda yetişmesine özen gösterildiğini din kitapları açıklamaktadır. Törenlerde kadınların şarkı söylemesi yasaktı. Kadın seslerinin gerekli olduğu yerlerde çocuk sesi kullanılırdı. Bununla birlikte kadınlar, kendilerine ayrılmış özel yerlerde tapınır ve bir şefin yönetiminde ilahiler söylerlerdi.

Müziğe verilen önem Süleyman Peygamber döneminde

de sürdü. Ölümünden sonra bu ilgi azaldı. Asurlular İsraili fethedince müzik geriledi. İlk hristiyanların törenlerinde kullandıkları müzik çoğunlukla Havarî Pierre'in 1. yüzyıl ortalarında Antakya'dan getirdiği yahudi ilahileridir.

İbrani çalgıları temelde Mısır ve Asur çalgılarına benziyordu. Telli çalgılardan Kinnor ve Asor, mızrap ya da parmakla çalınan bir çeşit arptı. Pesanterin (Psalterion) tellerine bir değnek vurularak çalınıyordu. Santura benzeyen bu enstrüman, mekanizması bakımından Pianonun atası sayılır. Üfleme çalgılarından Ney, flüt ve Miskal (Pan Flüt) yaygındı. İçi boş boynuzdan yapılmış Şofar yalnızca törenlerde kullanılırdı. Bir kez kıvrılmış maden boru Hasosera, bugünkü korno gibi askeri törenlerde kullanılırdı. Halil (flüt), Maşrokita (kaval), Sunponya(tulum), İbranilerin zengin üfleme çalgıları ailesindendi.

Vurma çalgılarından çeşitli boylarda Toflar(defler), darbukalar ve Mısırlıların vurma çalgılarına benzeyen öteki enstrümanlarla, Selselim adı verilen çeşitli büyüklükte bronz ziller bir çeşit Sistr olan Mena'anaim, yaygın olarak kullanılıyordu.

Arap Müziği

Arapların, İran'dan özümlemiş bir müzik kültürleri vardı. 8. yüzyıl gelmeden Kuzey Afrika, İtalya, İspanya



REBAP ÇALAN BİR DİLENCİ

gibi Akdeniz ülkelerini istila eden ve Haçlı seferleri yoluyla Avrupa uluslarını etkileyen Arapların bilim, mimari, müzik, ölçü ve yapım konularında bildikleri bu yollardan batıya aktı.

Arap müziğinin ritmleri karmaşıktı. Ezgilerine genellikle vurma çalgıları eşlik ediyordu. Gamların bölünüşü de karmaşıktı. Günün her saati için başka makam kullanırlardı. Arapların iki ayrı sistemi vardı. Biri Asya'dan gelen sistem, öteki Mısır Fırvunlarının tarihine dayanan sistem. Araplar bir çok İran çalgısını benimsemişlerdi: ud ya da Luth, Rebab, Kanun ve çeşitli davullar gibi...

Araplar değişik makamda ya da havada 3-4 şarkıyı birleştirerek okurlardı. Bu ilkel süitlerde parçaların sıralanışı tıpkı 17.-18. yüzyıl Avrupası'nın dans süitlerindeki kontrast sıralamayı hatırlatacak biçimdeydi.



TAHTA BİR KASNAĞA GERİLİ
KOYUN YA DA KEÇİ
DERİSİNDEN YAPILMIŞ BENDİR
VE ÇALICISI. (DERİ ALTINDA
ÜÇ TEL GERİLİDİR.)

Kırgız Müziği

Kırgızların ilk tarihi ve etnolojisi bulanıktır. Çin dökümanları M.Ö. 1. ve M.S. 1. yüzyılda aynı isimde küçük bir gruptan söz ederler. Çin dökümanlarında kayıtlı olan ulusun, bugün yaşayan Kırgızların atası olup olmadığı açıklıkla belli değildir. İlk Kırgızlar, Yenisey ırmağı boyunca Güney Sibiry'a yerleşmişlerdi. Oysa bugün aynı isimdeki ulus, büyük çoğunlukla Tien Shan sıra dağlarının güncüne ve batısına yerleşmişlerdir. 16. yüzyıla kadar Kırgızların vatanlarıyla ilgili açık kanıtlar yoktur.¹¹

1. Bu konuya geniş yer ayırma nedeni, Kırgızların yabancı etkilere kapalı oluşu ve Batı'ya göçeden Ural-Altay bileşimi bir halkla, Macarlarla akrabalığıdır. Bu özellikler Kırgız müziğini dikkate değer kılmaktadır.

Sovyet etnologistleri, antropolojistleri ve dilcileri iki Kırgız grubunu birleştirmek ve aradaki boşluğu gidermek için yıllarca uğraştılar. Fakat gayretleri ancak sınırlı başarılarla sonuçlandı. Rusya'daki araştırmaları özetleyen amerikan tarihçisi Lawrens Krader "Orta Asya" adlı kitabında: "Tien Shan Kırgızları ve Yenisey Kırgızları arasındaki doğrudan ilgi, tarihi olarak izlenmemiştir. Sorun güç ve karmaşıktır" şeklinde yazmaktadır. Bir başka kitabında ise: "Biz, 8. yüzyıl Kırgızları ile daha sonra bu adı kullananlar arasında doğrudan bir kültürel ilişki olmadığını biliyoruz. Kırgızlar, 12-14. yüzyıllarda Cengiz Han İmparatorluğu'nun buyruğu altında yaşadılar" diyor. Ve daha sonra aynı isimde ortaya çıkan Türk grubunun ilk kırgızların biyolojik halefleri olduklarının kuşkuya yer vermediğini, ancak tarihi sürekliliğin mongol istilacıları ve Orta Asya'daki yayılmalarla kesildiğini, bunu izleyen çağda ise Kırgızların kültürünün, Kazaklar ve Özbekler gibi Sovyet döneminde yeniden şekillendiğini açıklıyor.

Bununla birlikte Krader ve Rus bilimcileri, Kırgızların, Orta Asya Türkleri içinde en fazla Mongol olduğunu kabul ederler. Kazaklar gibi Kırgızlar da Orta Asyanın güney batısında 7. ve 8. yüzyıllarda Arap istilasını izleyen dönemde bazı etkilerle karşılaştılar. Kırgız izolasyonunun en açık işaretleri, İslam dinini geç ve kısmi olarak kabul etmeleridir. Yalnız kişizadeler müslüman inançlarını benimsediler. Şamanizm ve ata ibadetleri halk arasında asla kaybolmadı. hatta 18. yüzyılda Kırgızlar, çoğu kaynaklarında müslüman olmayanlar arasında (gayri müslim) sınıflandırılıyorlardı. Merkezden kopmuş klanlar (aşiretler), Kırgızların sosyal yapısını oluşturdu. liderler ve yaşlılar büyük otorite kazandılar. Aşiretler arası rekabette sık sık yer aldılar. İç zayıflıkları istilacılarla güçlü lokal azınlıkların yürüttüğü Kırgızya işletmesinin başarısına neden oldu. (17-19. yüzyıllar) (Oriat Mongolları ve Kokand Kanat gibi...) Kırgızistan 1860-70'de yer alan fetihler yoluyla Rusya'ya eklendi. Sovyet iktidarı, 1920'lerde zafer kazandı. Orta Asya Kırgızları önce Kazaklarla birlikte sonra da Kırgız Sovyet Sosyalist Otonom Cumhuriyeti adıyla alt bölünmede yer aldı. Bu cumhuriyet 1936'ya kadar kesin değildi.

Kırgız Müziğinin Tarihi:

Kırgız müziğinde başlıca uzman sayılan Victor Sergeievich Vinogradov ilk Kırgız müzik tarihine ilişkin çalışmalarını "Yenisey ve Tien-Shan Kırgızlarının aynı olduğu esasına dayandırır. Güney Sibirya'ya yerleşmiş ilk Türk halklarının müzik uygulamaları ile modern Orta Asya uluslarının müzik uygulamaları arasında ilgi olduğunu iddia etmek mantıksız olmaz. Vinogradov, M.S. 6-8. yüzyılda Orhon yazıtlarında müziğe değinen satırlar olduğunu söyler. Bu kaynaklardaki Panegyrique şarkılar (övgü şarkıları) tam Kırgızların ve 9. yüzyılın öteki Türk aşiretlerinin kullandık-

ları gibidir.

Vinogradov'un ikinci açıklaması 10. yüzyılın doğaçtan söyleme stilinin varlığı ile ilgilidir. Bu dönem için yakın doğulu yazar Abu Dulef, belli bir ölçülü konuşma tarzından söz eder. Bu tarz, Kırgızların karakteristiğidir. Vinogradov, doğaçtan söyleme tarzının 9. yüzyıl Altay ve Sibirya grupları arasında yaygın olduğunu söyleyerek bağ kurar. 8. ve 9. yüzyılların Kırgız kahramanlık ve deklamasyonlu geleneklerinin bütün öteki Kırgız vokal ve enstrümantal uygulamalarında biçimlendiğini temelde kabul eder. Pek çok grup arasında bölgesel müzik ilişkileri vardır.

Bu gruplar:

- 1- Kafkas geleneği ile sıkı sıkıya ilgili Azerbaycan,
- 2- Tatar, Başkır (Ural Türkleri), Altay Türkleri, Oirot ve Tuvin'ler.
- 3- Özbekler ve Tacikler,
- 4- Kazaklar ve Türkmenler
- 5- Kırgızlar ve Altay kabileleri şeklinde sıralanabilir.
4. ve 5. gruplar yakın göçebe geçmişlerine çok şey borçludurlar.

Kırgızlar Kuzey ve Kuzey doğu komşularıyla sıkıca bağlı durumdadırlar. Hatırı sayılır şekilde yakın doğu etkisi taşıyan Tacik ve Özbeklerden ve Orta Asya Türklerinin en güney batısında bulunan Türkmenlerden ayrılırlar.

8. ve 9. Yüzyılların Geleneksel Müzik Kültürü:

Tarihi ve coğrafi durumu hesaba katılırsa, Kırgız müziğinin en keskin karakterinin non-pentatonik yapısı olduğu görülür. Çin ve Mongollarla sıkı ilgilerine rağmen müziğin temel yapısında ilişki yoktur. Yaşayışında ve inançlarında olmadığı gibi... Kırgız müziği çok fonksiyoneldir. Günlük yaşama tamamen girmiştir. Emprovizasyon (doğaçlama) ve non-profesyonizm (meslek dışılık) gibi iki ögesi bitişik bir karakteri vardır. Bu iki öge emproviz bir şarkıyı yumuşak bir söyleme yolu ile Kaila'da birleşmiştir. Kırgızlar Kaila'yı günlük işlerinde sürekli olarak kullanırlar. Şarkı metnini, çevrelerindeki olaylar, günlük işleri, sorunları, çaba isteyen işleri oluşturur. Doğaçlama ile non-profesyonel şarkı söyleme, Kırgız müzik yaşamının pek çeşitli öteki görünümünde de yer alır. 1880'lerde, tarihçi V.V. Ranlov şenlik şarkıları hakkında ayıni şeyi söylüyor:

"Emprovizasyon san'atı fevkalade yaygındır. Ve en deneyimsiz şarkıcı bile, hemen toplanıvermiş konuklara çok düzenli dizeler söyleme yeteneğine sahiptir. Halkın yaşamıyla ilgili törenlerin çoğunda şarkı söylenir. Bunların bir bölümü dini törenlerdir. Kırgızların hasta iyileştirme, yağmur duası gibi geniş bir korunma repertuarı vardır. Bazen yolda karşılaşan iki adamın selam alışverişi

de şarkıda yer alabilir. Vinogradov bugün bu tarzın Kırgız Kolkhoz (Kolhoz) işçileri arasında uygulandığını söylüyor. Fonksiyonel müzik sadece vokal değildir. Enstrümantal müzik biçimleri de halkın özel ilişkilerinin bir anlatımı olarak hizmet eder. Seçkin bir Akyn (Ozan-müziyen) olan Muratalı Kurankeyev'in, büyükbabasından öğrendiği ve geçmiş 8. yüzyıldan daha da geriye dayanan masalları ezbere söylediği biliniyor. Dış etkilerle profesyonallizm giderek Kırgız müziğine girmiştir ve ozan müzisyenlik büyük babadan ya da onun büyük babasından geçerek yeni kuşaklarda uzantılarını bulur.

Bu terimin Kazaklardan alınarak uygulandığı sanılıyor. Bugün yalnızca Irchi ya da şarkıcı deyimi kullanılır. Irchi iyi çalan ya da söyleyen birisidir. Akyn sözcüğü, Rus yazarları arasında tartışmalara neden olmuştur. Akyn'i sınıf çatışmasında rol alan san'atçı olarak görme eğilimi vardır. Rus yazarlara göre iki çeşit profesyonel vardı: Biri, Klan liderinin yanında yer alan, öteki ise halka sadık kalan... Aristokratik Akyn Prototipine Arzimat (arzymat) deniyordu. Yarışmalarda onu yenen ve sosyal kahraman olarak ilk trubadur örneği sayılan ozan-müziyen ise Toktogul diye anılıyordu.

Vinogradov, Feodal profesyonel müziyen hakkında ancak küçük bilgiler verebiliyor: Bu ustalar aşağıda belirtildiği gibi özel biçimler kullanıyorlardı:

Makto'o	övgü Şarkıları
Arno'o	: Adak Şarkıları
Kuttukto'o	Kutlama şarkıları
Kordo'o	Hiciv, taşlama şarkıları (doğrudan patronun düşmanlarına yöneltiliyordu.)
Sanat Obon	Didaktik şarkılar

Bu ustalar, zenginler sınıfının yorumcularıydılar, ama sarayla ilgileri yoktu. Toktogul ve öteki ilerici şarkıcılar yeni metinler üretmek zenginler sınıfına karşı Feodal profesyoneller olarak şarkı söylüyorlardı. Böylesi parçalarda yer alan sosyal anlamlar, müzisyenleri sık sık sürgüne ya da hapse gönderiyordu.

Rus kaynaklarında dini müzikle (islam ya da şaman müziği ile) ilgili hemen hemen hiç bir kayda rastlanmaz.

Vinogradov, Kırgız müziğinde profesyonallizmin gelişmesini doğal bir adım olarak kabul eder. Enstrümantal ve vokal stillerde, ezginin hareketinde, biçim ve tarz açısından daha karmaşık bir yapının geliştiği ve buna dayalı bir müzik kültürünün oluştuğunu söyler.

Tören ve iş şarkıları oldukça homojen ve yaygındır. Lirik şarkılar da vardır ama sayıları azdır. Her şarkıcının, gerektiğinde, emprovizasyonla kullanabileceği tema kalıpları (iskeletleri) vardır. Her Akyn yeni kalıplar üretir. Bunlar, öğrencileri ya da amatörler tarafından uygulanabilirler. Şarkı yarışmalarında Barde'lar (Ozanlar) temel ezgiler üstüne çeşitlemeler ve iskelet dizelerle nükteli, ya da parıtlılı gösteriler yaratarak ötekini yenmeğe çalışır. Böyle bir yarışmaya Kırgızistan'da Alym Sabak denir. Bunun özel kuralları vardır. Örneğin her dizenin aynı harfle başlaması gibi... Müzik, Alym Sabak'ta ikinci derece rol oynar.

Kırgızistan'da, destanlar için pek çok okuma tarzı vardır. Destanlar, tören ve iş şarkılarından başka, daha gelişmiş olan ses ve çalgı müziğinin de temelini oluştururlar. Destanların resitasyon stili ile bugün uygulanan gelişmiş şarkı stili arasında kesin bir hat çizmek çok zordur. Dize hattına verilen önem, Kırgız müziğinin bütün küçük parçalarında ortaktır. Hatta saf enstrümantal eserlerde bile, dize örneği ile bazı ilgiler sezmek olasıdır. Bugün de müzisyenler, ozan, besteci ve yorumcudur. Bu durum öteki Türk uluslarında da görülür. Çeşitli Türk uluslarının folk şarkılarını birleştiren, yakınlaştıran bir öğedir bu. Standart kırgız şiir hattı 7 ya da 8 hecelidir. Eşit olmayan iki parçaya ayrılır. Son yarısı üç uzun heceden oluşur. Final hecesi uzatılır. Aksan, günlük konuşma aksanma uyar. Az olmakla birlikte, başka dize tipleri de kullanılır.

Dizenin katı bir yapısı yoktur. Ekler ve dönmeler sık sık yapılır. Bu tarz genişlemenin en çok rastlananlarından biri sözcüğün önüne, arkasına ya da arasına anlamı olmayan heceler yerleştirmektedir.

Tanınmış Akynlerden birinin, Toktogul Satylganov'un bir şarkısı öğrencisi Atai Ogonbayev'de şu şekilde değişmiş:

(Ekler parantez içinde gösterilmiştir.)

Kart (ai) yp (gana) Kettim (i)/Toktogul

Karasakal/agaryp

(O balam) Kairan(a) Zhashty/Zhoktodym

Kairan yomur (eleh)/Guldyoi zhash

(Kalasam) Kairylyp Kelbeit/Okshorun⁽¹⁾

Dize hatlarının bu doğaçlamalı değişikliği (eklemeler), çalgı müziğinin işlemeye uygun stiline hemen hemen kapalıdır. Kırgız şiirinin gruplu dizesi (4+3), bazen enstrümantal müziğe yansır.

(1) İngilizce'ye çevirisinden aynen aktarılmıştır.

Resitasyon stiline üç temel biçimi vardır: Tirada, Zheldirme (yeldirme) ve Terme.. Trida 10 hecelidir. Bölünmez, hepsi aynı motifle söylenir. Yeldirme, Tirada'ya yakındır. Dizeler, müzik eşliği olmadan olabildiğince çabuk söylenir. Bu, dil ustalığı gerektirir. Terme (therme) Yeldirmenin daha yavaş versiyonu olarak görünür. Kuple ve dörtlü kıt'alar daha lirik şarkılar olarak şekillenirler. Bazı övgü şarkılarıyla didaktik şarkılar böyledir.

Kırgız Çalgıları

Kopuz (Komuz):

Perdesiz, üç telli bir çeşit Luth'tür. Perdesiz oluşu ve tel sayısı onu öteki asya Luth'lerinden ayırır ve polifonik olanaklarını dikkate değer biçimde değiştirir. Kopuz'a benzer çalgılar Asyada yaygındır. Bununla birlikte, yalnız isim benzerliği de vardır.



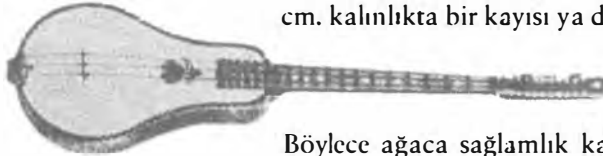
OTANTİK KOPUZ

Uzak Doğu'da Khakas Khomys, Sherchen Komus, Tofalar Charty-Kobuz, Kuzey Afganistan'da Dambura, Özbekistan ve Tacikistan'da Dambura (iki telli) Dağıstan'da Agach -Kumuz (üç telli) gibi...

Kopuz sözcüğü, Orta Asya Türkleri arasında kullanılan bir çok enstrümantal terimle sıkıca ilgilidir. Komuz ya da Kobyz'e benzer isimde enstrümanlar, Sibirya ve Çin Ho-pi szu'su (bir çeşit fidel), yapılarıyla ayrılırlar.

Vinogradov'un tanımladığı kopuz, 860 mm. boyundadır. (850-900 mm. olanları da vardır.) Rezonans sandığı 390 mm., boynu 335 mm., kafası 135 mm., tellerinin uzunluğu 595 mm., yüksekliği ise (en az) 30-40 mm. dir.

Kopuz, huş, ceviz ya da kayısı ağacından yapılır. Vinogradov'a göre Kırgız enstrüman yapımcıları, 90-95 cm. uzunlukta, 25,30 cm. kalınlıkta bir kayısı ya da zerdali ağacından 2 enstrüman yapıyorlardı. Bunun için sanatkar onu koyun gübresi içine koyuyor, kaynatıyor ve kurutuyordu.



REFORM GEÇİRMİŞ KOPUZ.
PETROSYAN VE DİDENKO
MODELI

Böylece ağaca sağlamlık kazandırıyorlardı. Chalagyz Imankulov, günümüzün en iyi yapımcılarından birini anlatırken diyordu ki, "odun hissedilmeli ve sevimli ki, komuz şarkı söylesin."

Kopuz'un akordu, 4 lü ve 5 li bileşimler içinde daima değişen bir nitelik gösterir. Orta tel daha yüksektir. Ve kopuz çalmada bu, temeli oluşturur. Öteki teller, paralel dörtlü, paralel beşli ya da ikisini birden çalmak için kullanılır.

Komuz, Kobyz, Kopuz, ilk Türklerin kullandığı ve müzik

enstrümanı anlamına gelen bir terimdi. Kopuz tekniği ve repertuarına dönmeden önce Sovyetlerde eski çalgıları geliştirme çalışmaları yapıldı. 1930'larda, komuz'un olanaklarını geliştirmek onu mükemmelleştirmek için çeşitli girişimler oldu. İlk model, Moskova'da Griebnev'indi. Griebnev, çalgının geleneksel biçimini korudu ama eşit kromatik tampere sistem için 30 perde taktı ve bazı süsler ekledi. Griebnev, çeşitli boylarda bir kopuz ailesi yarattı. Bunu yaparken 19. yüzyılın yapımcılarından Adreyev'in yarı folklorik balalayka inşaa modelini izledi. Mükemmelleştirilmiş kopuzun (E'den E'ye) soprano, alto ve kontrbas modelleri vardır. Soprano ve alto tipleri, 4 lü aralıkla, Balalayka'ya yakın akord edilir.

Kopuz Tekniği:

Tellere vuruş şekli geriye ve ileriye doğrudur. (Ya da aşağı ve yukarı doğru) Bu, işaret parmağının hareketi ile sağlanır. Bazen dört parmak, bazen de beş parmak birden kullanılır. İcracı, sazın boyunca herhangi bir noktaya dokunabilir. Vuruşlar o kadar çeşitlidir ki, örneğin Maş-Botoy adlı bir parça sadece bir cümleden ibarettir. İcracı bütün vuruş tekniklerini sergileyinceye kadar cümle tekrar çalınır. Bu, gerçekten heyecan verici bir göstereidir.

Sağ el tekniğinde sazın rezonans sandığı da kullanılır. Vinogradov, kopuz yazısındaki bazı özel işaretleri ve elle vuruş hareketlerinin süresini göstermiştir. (Bu nota yazısı üzerinde Vingoradov çalışmıştır.)

Alışılmamış tarzda, sadece geriye vurarak çalışa Ters kakış (ters kagış) denir. Kopuz çalana komuzchi (Kopuzcu) denir. Repertuar tamamen programlıdır. Bu nedenle de teknik çok gelişmiştir. Sayısız oyun repertuara girmiştir, çalıcının başarısını da bunlar garantiler. Çoğu müzik dışı öğelerle donatılmıştır. Örneğin Ak Ku'u (Ak Kuğu) gibi... Bu gösteriyi kağıt üzerine aktarmak olanaksızdır. Yorumda, hareketin büyük bir kısmı iskelet halindedir. Parça, oturan bir kuşu bile vurmaktan aciz, beceriksiz bir avcının hikayesini anlatır. Eve eli boş döndüğü zaman karısının azarlarını ve yakınmalarını taklid eder. Konuyu canlandırmak için toktogul, yorum sırasında sazı, tüfek gibi tutar, büyük ölçüde pantomimik hareketlerden ve yüz ifadelerinden yararlanır. Çalışına hiç ara vermeden elleri ile kuğunun uçuşunu gösterir.

Kırgızistan'da Kopuz tekniği iki büyük ulusal ekole ayrılmıştır. Biri Güney Kırgızistan'da yaygındır. Bu alan, Tien Shan sıradağları boyunca yüksek bir bölgedir. Dikey göçebelik eski bir gelenektir. Ve müzik stilini etkilemiştir. Bunlar resitasyon geleneğine uygun şarkı söylerler. Saf çalgı müziği daha azdır.

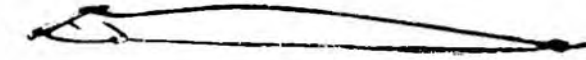
Kuzey Kırgızistan'da dağlar azdır. Ve tarım, güneye kıyasla gelişmiştir. Kopuz müziğinde üç sesli parçalara rastlanır. İki alanda da

var olan repertuar kıyaslaması müziklerin özellikleri hakkında açık bir görüş elde etmeyi sağlar. Alaidyn min Kyal (Alaaddin'in bin lambası) ve Tenselme gibi... Tenselme, Kuzeyin virtüoziteye önem veren üslubunu açıkça gösterir.

Geleneksel Kopuz eserleri, şarkılar gibi melodik bir iskelet üzerine kurulurlar ve doğaçlama ile geliştirilirler. (Bugün bunların tonal, bazen de nötr bir yapısı vardır.) Bu yolla parçalar kullanılır, yeniden kullanılır ve kuşaktan kuşağa aktarılır. Dışarıdan gelen ezgiler de aynı yolla sindirilir, özümlenir.

Kyak:

1-2. OTANTİK KYAK. ÜSTTEN VE YANDAN GÖRÜNÜŞÜ. ARŞESİ İLE.



3-4. YENİDEN İNŞA EDİLMİŞ KYAK. ORTA VE ALTO BOYLARI. ARŞESİ İLE. (PETROSYAN VE DIDENKO MODELİ)

Kyak, Kazak Kobyz'i ile sıkıca ilgili iki telli bir fideldir. Top şeklinde çıplak bir bedeni, Avcı yayı biçimli bir yayı vardır. Bu, at kılı ile yapılmıştır. Boyu, 500-600 mm. kadardır. Yeniden inşa edilenler 1950'ye kadar mükemmelleştirilmemişti.

Kyak repertuarı çok geniş, tek sesli ve çok programlıdır. Adeta, sahnedeymişçesine geniş bir rol oynama olanağı yaratır. Bu repertuar sesli ve enstrümantaldır. Yani Kyak'ın sese eşlikçi olarak da geniş uygulama alanı vardır.

Ko'or (Cho'or) ve Surnai (Zurna) repertuarından girmiş parçalar yanında, kopuz repertuarından adapte edilmiş Botoi ve Shingrama gibi parçalar vardır. Bunların bir bölümü özel olarak bestelenmiştir.

Cho'or:

Bir çeşit flüttür. Kırgızistan'ın başlıca üfleme çalgısıdır. Kazak Sıbzga'sı ve Başkır Kuray'ı ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Çapı 10 cm. kadar-

dır, boyu ise 500 mm. (Kaynak: Atlas Vinogradv'un verdiği boy 550 mm. dir. 3-4 parmak deliği vardır. (diatonik tetrakorda uygun) F-F arasında 1 oktav elde edilebilir. Ko'or repertuarı birinci derecede pastoral parçalardan oluşur. Ayrıca bazı şarkıların

kopuz ve kyak repertuarından transkripsiyonları vardır. Ancak bunların bir ikisi dışında hiç biri yazılı değildir.

Sarbasnai:

Metal flüttür. Genel olarak bando'da kullanılır. Yaklaşık 600 mm. boyundadır. Beş deliklidir. Gamı, diatonik altılıya ulaşır. (D-B arasında) Aynen Ko'or gibi çalınır. Adının İran Sarbaz-nai'sinden geldiği sanılmaktadır. Özbekistan'da da 19. yüzyıl sonunda aynı adda bir flüt görülüyor: Nai-Sarbazi...

SARBASNAI

Temir Komuz:

Demirden kırgız arpıdır. 100-200 mm. uzunluğundadır. Çocuklar arasında yaygındır. bununla birlikte, yetişkinler arasında da enstrümanı bırakmayanlar görülür. Moskova Balshoi Tiyatrosunda 30 genç kızın bu enstrümanlarla toplu olarak verdiği konserin ilgiyle izlendiği biliniyor. Enstrüman kuşkusuz sınırlı olanaklara sahip. Aşağı yukarı 1 oktav genişliği var.

Temir komuz, Tak-Teke adlı kukla oyununda ilginç bir rol oynar. İcracı, kuklaların iplerini sağ eline bağlar, çalış sırasında ritme uygun bir tarzla kuklalar oynar.

Tibet Müziği

Batılı araştırmacıların yayınları, Tibet'in din törenlerinin pek de uzak olmayan zamanlara kadar dikkate değer bir değişiklik geçirmeden yaşadığını ortaya koyuyor. Müziğin Din Törenlerindeki temel işlevini göz önüne alırsak önce kulak geleneği ile daha sonra nota yazısı aracılığı ile rahiplerin korunmasında gelecek kuşaklara aktarıldığını tahmin edebiliriz.

Kalın ses aralıklarında gidip gelen Lama ilahileri, neumatik yazıyla tesbit ediliyordu. Bu nota yazısı Japonya'daki Shomyo (Budik) notasyonu ile akrabalık gösteriyordu. konuları Hint'ten esinli Tiyatro gösterileri ise ses tekniğinde kafa sesine (Falcetto) fazlasıyla yer veren Çin Tiyatrosu ile stil benzerliği taşıyordu.

Tibet Manastırlarında kullanılan çalgılar arasında genel olarak



TİBET MÜZİĞİNDE UZUN TROMPETLERİN NOTASYONU. HER NOTANIN İSMİ GRAFİK SEMBOLÜNÜN YANINA YAZILMIŞTIR. ÖTEKİ İŞARETLER, MANASTIRDAKİ SESLENDİRMeye YA DA MERASİM BAŞLIĞINA AITTIR.

uzun, metal çift trompetler, flütler, insan ya da kaplan kemiğinden yapılan obuaların özel bir yeri vardır. Chos Rnga ya da Rnga Chen denen ve eğri bir çubukla çalınan kollu büyük davul, içi bil-yeli ya da kumlu daha zengin tınılı küçük davullar seçilir.

Ezgilerde, Kahraman Ge-Sar'a bağlı epik bir geleneğin varlığı sürekli olarak kendini hissettirir. Şarkılar, eşliksiz söylenir.

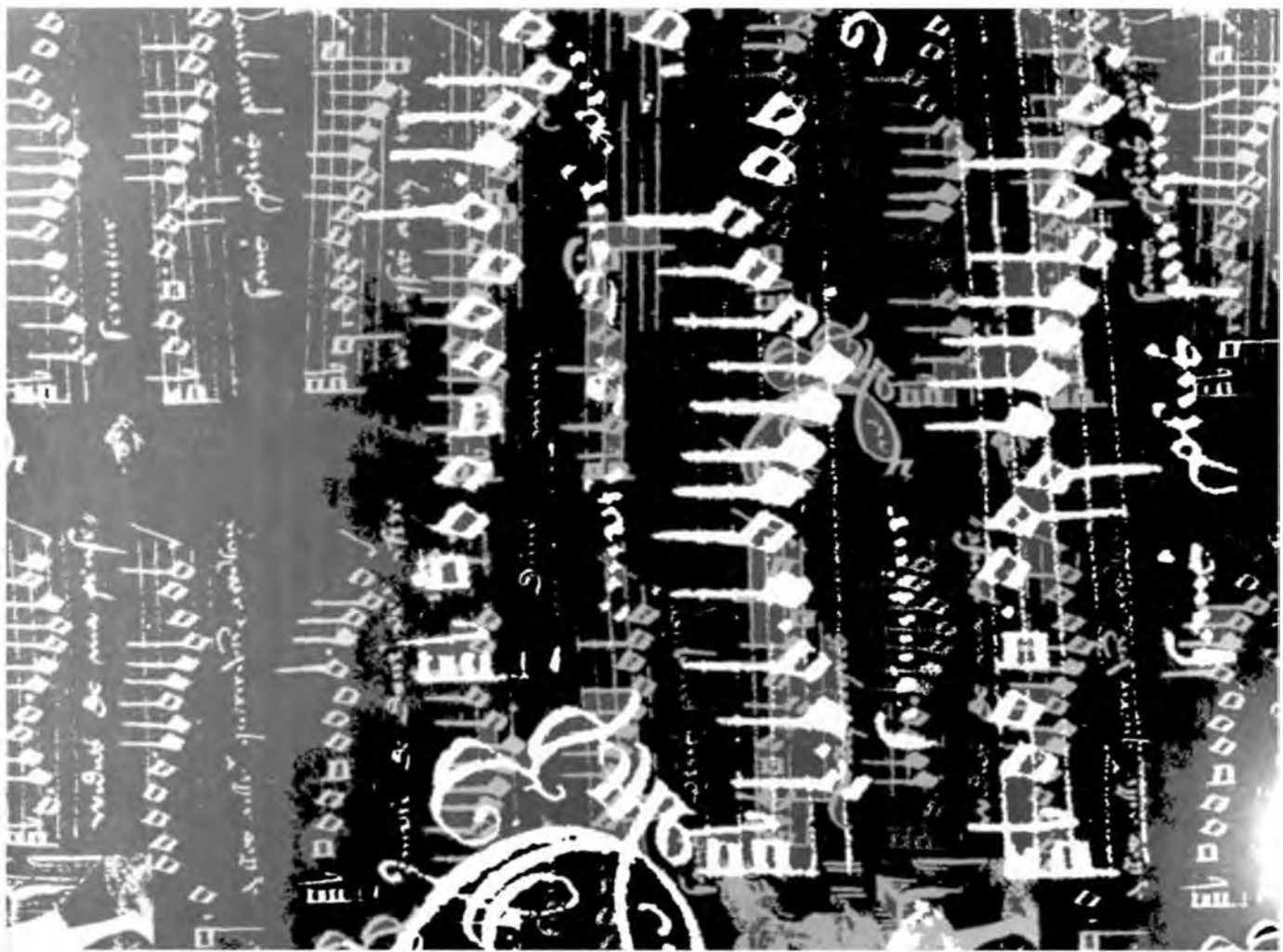
Tibet Müziği, Çin ve Mongol Müziği dikkate alınmadan değerdendirilmemelidir.

KISA TROMPETLERİN
NOTASYONU. BAZI YAZI
KARAKTERLERİ DOĞRUDAN
DOĞRUYA MÜZİKLE DEĞİL .
DİN VE BÜYÜ ANLAMLARIYLA
İLGİLİDİR.



DOLPO VADİSİNDE CYMBALES
ÇALICILARININ VE DAVUL
TAŞIYAN BİR LAMANIN
ÖNCÜLÜĞÜNDE
HAC YOLCULARI





ORTA ÇAĞIN SONUNA DOĞRU.
3 R ŞARKI KİTABINDAN.

Bölüm II

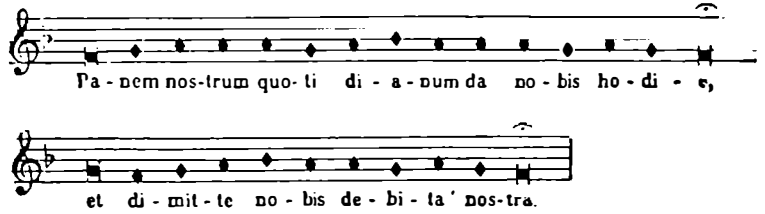
İLK HİRİSTİYANLARDA MÜZİK VE
MÜZİĞİN KİLİSEDE GELİŞMESİ

Müzik tarihinin ilk kanıtlarını izleyen yolumuz, doğal olarak Asya'dan başladı ve bizi Roma'ya, Roma İmparatorluğu'nun gerilemesine kadar getirdi. Bundan sonra Roma'da çok farklı bir kültürün, felsefenin ve dolayısıyla farklı bir müziğin doğuşunu göreceğiz. Bugün, 2000 yıllık bir geçmişe dayanan batı kültürünün Roma İmparatorluğunun gerilediği dönemde uyanmaya başladığı kabul edilir. Bir uygarlığın, bir kültürün yozlaşması ile, yeni bir uygarlığın, yeni bir kültürün doğuşu aynı yerde, hemen hemen aynı tarihlerde yaşanmıştır. Bir zamanlar dünyanın göz bebeği olan bu kentte, kuramları, anlaşmaları, inanç ve felsefeleriyle bir uygarlık kendi kendini tüketmiş, aynı yerde, hristiyanlığın ilk günlerinde Katakomb ve mağaraların koruyucu loşluğunda bir devrim felsefesi, bir yeraltı kenti halinde uyanmıştır.

Ancak, müziğin gelişmesi ve bugünkü tekniklere basamakların hazırlanması oldukça uzun bir zaman gerektirecektir. Hristiyanlığı izleyen bir kaç yüzyıl bu bakımdan tarih öncesi gibi bulanıktır. Çünkü, geçmişin örtüsü, ancak bugünkü anlayış kapasitemiz içinde ve yazısı okunabilen eserler yardımıyla ortadan kalkmıştır. Bunların doğuşundan önce değil.

Her devrim yeni bir "kendini anlatma yolu" aramıştır. Katakomb ve mağaralarda toplanan ilk hristiyanlar günün müziğinden yararlanamadılar. Çünkü ondan nefret ediyorlardı. Puta tapma törenlerinin, Arenalardaki ölümlerin, çılgın eğlence alemlerindeki dansların simgesi durumuna gelen Roma müziğinin, duygularındaki saflığı, inançlarındaki gücü ve beraberliklerindeki aydınlığı anlatma olasılığı yoktu. Yine de, binlerce yıldan sonra insanlığın ilk büyük devrimi sayılan hristiyanlık, müzikten vazgeçemedi. İlk gizli tapınmalarını yapan hristiyanlar duygularını tanrıya yönelik şarkılarla koro halinde ifade ettiler.

BİR GREGOR ŞARKISI



54 yılında Havari Pierre Roma'ya geldi. Oradaki genç hristiyan topluluğuna dualar öğretti. Tutku ve alçakgönüllülüğün ifadesi olan bu ilahileri St. Pierre, uzun süre kaldığı Antioch'dan¹⁾ getirmişti.

Bu nedenle onlar doğu ezgileriydi. Kuşkusuz çok eskiydiler ve

1. Antioche, Roma İmparatorluğunun önemli kültür merkezlerinden biriydi. Bugünkü Antakya.

Yahudi mabedi şarkılarıyla sıkı sıkıya akrabaydılar. Katakombaların devrimci kalabalığı aradığı ifade tarzını bu şarkılarda buldu ve onlara yeni bir esprinin solğunu verdi.

323'de İmparator 1. Constantin hristiyanlığı Roma'mın resmi dini olarak tanıdı. Doğu Roma İmparatorluğunun başkenti İstanbul oldu. Bu kentle birlikte Roma, Antakya, İskenderiye (Alexandria) ve Kudüs (Jerusalem), kilise kurallarının önemle uygulandığı merkezler oldular. Misyonerler, puta tapanları hristiyan yapmak için ilk ilahilerden yararlandılar. Böylece 1000 yıla yakın bir süre bu ilahiler hristiyan inancının büyümesine ve yayılmasına bağlı olarak müzik sanatının temelini şekillendirdiler.

Halk ezgi ve çalgılarının ilk hristiyanlarca reddedilmesine karşılık zamanla halk müziği kiliseye sızdı. Milano Piskoposu Ambrosius (340-397)'un bestelediği tören müziği halk ezgilerinden alınıyordu. Bu durum giderek kaygı verici olmaya başlayınca, Papa Gregor (540-604) hristiyan törenlerini belli kalıplara bağlamak ve birliği sağlamak için önce tören müziğindeki yabancı öğeleri ayıklamakla işe başladı. Çalışmalarında nota yazısı olarak nömallerden yararlandı. Hristiyanlığın yayıldığı her yere şarkıcı öğretmen papazlar göndererek hristiyan törenlerinin kurumlaşmasını, uygulamada birleşmesini sağladı. Böylece, günümüze kadar korunan bu şarkılar, onları düzenleyen, notaya alan ve birleştiren Papa Büyük Gregor'un adını aldılar: Chant Gregorien¹⁾

Hristiyanlığın devlet dini olarak kabulünden sonra müziği de Katakombaları terk ederek Kiliseye girmişti. Yukarıda da görüldüğü gibi, doğal olarak sorunlar da hemen başladı. Rahipler sınıfı arasında bu konudaki tartışmaların arkası kesilmedi. Her din adamı, cemaate kendi bildiği gibi şarkı söyletmek istiyordu. 650 tarihinde Chalon Ruhani Meclisi, kadınların kilisede şarkı söylemesini yasakladı. Bu sıralarda, arabesk süslü, karmaşık ezgi yanlısı doğu eğilimleriyle süssüz ve yalın şarkıdan yana olan batı akımlarını çatıştıran bitmez tükenmez tartışmalar başladı. Katolik Kilisesi'nin başlangıç dönemlerinde müziğin rolü, günümüzdekinden önemliydi. (İleride, aynı şey, Protestan reformu için de geçerli olacaktı.) Çalgıların kilisede kullanılmasından yana ve ona karşı olanlar arasında çıkan uzun ve şiddetli uzlaşmazlıklardan sonra 7. yüzyılda Org, kiliseye kabul edildi.

Müzik, din adamlarının, Misyonerlerin elinde güçlü bir etkinlik aracı oldu. Latince bilmeyen kişiler üzerinde de, vaiz dinlemekten kaçınarak eski inançlarında direnen kişiler üzerinde de müzik, gerçek bir mucize rolü oynuyordu.

1. Gregor şarkısı, Gregor melodileri, ya da Plaint-Chant, Saf Şarkı, aynı anlamda kullanılır.

Roma'da ve öteki kentlerde, misyonerlere müzik öğreten Schola Cantorum adlı okullar açıldı. Bu okulları Papa Gregor geliştirdi. Giderek yoğunlaşan din trafiğinin geçtiği yerlerde manastırlar inşa edildi. Bu manastırların çoğu, müziğin öğrenildiği yerler oldular.

Roma'nın politik gücünün sona yaklaşması, müziği etkilemedi. Ancak, İmparatorluğun yıkıldığı 476 yılı, dünyayı kaplayacak olan yeni bir görünüşün başlangıcı oldu: Barbarlığın, karanlığın, tek yanlılığın simgesi halinde yaklaşık 10 asır boyunca Avrupa'ya egemen olan Orta Çağ... Bu karışık, mistik ve garip çağ, fanatizm ve şiddet dolu olmasına rağmen insanlığın gelişmesini önleyememiştir. Bu güç, insan düşüncesinde, bilimde ve sanatta yeniden doğuş anlamına gelen altın bir çağı, Rönesans'ı hazırlamıştır.

Orta çağda yolların güvensiz ve az olması nedeniyle Hristiyanlık, bazen Tuna ve Ren gibi nehirlerden, bazen Alpler üzerindeki geçitlerden yararlanarak yeni yollar buldu. Bu yolların çevresinde, merkezini manastırların oluşturduğu hristiyan toplulukları yerleşti. İsviçre'deki ünlü Saint Gale manastırı bunlardan biridir. Geçmiş, 720 yılına dayanan bu manastır, çağın entellektüel merkezlerinden belki de en önemlisiydi. Aralarında Notker

MEDIA VITA ŞARKISI



Balbulus'un da (830-912) bulunduğu, orta çağın en bilgili papazlarını barındırdı. Balbulus'un müzik teorileriyle ilgili buluşları önemlidir. Manastır anlayışının özünü çok iyi anlatan Media Vita şarkısının ona ait olduğu sanılır: "Ölüm, her an yolumuzu gözler" ... Bu inanç, orta çağ düşüncesinin de temelidir. Bu bakımdan Gregorien müziğinin başka duyguları ifade etmesi beklenemez.

Saint-Gale Manastırının yetiştirdiği bilgin papazlardan biri de Labeo'dur. (950-1022) Evrensel bir kültüre sahip olan Labeo, Latin ve Yunan dillerinden çeviriler yaparak Alman dilinde ilk müzik teori kitabını yayınladı. Ayrıca org borularının yapımı ile ilgili önemli çalışmaları vardır. Saint-Gale manastırındaki 850 kitap, çağı için oldukça yüksek bir sayıdır. Bu kitaplar arasında müzikle ilgili olanlar önemli bir yer tutar. Bu eserler bize, din

adamlarının o çağda, sanatı tekellerinde bulundurdıklarını, hal-kin yaratmaya katılmasını önleyerek müziğin nasıl katı ve kuru bir bilim halinde donduğunu, esinden ve kişisel gelişmelerin getirebileceği renklerden yoksun olarak öteki bilimlerin kardeşi haline geldiğini göstermektedir. Kuşkusuz kuramsal gelişmeler önemlidir. Fakat, gerçek bir yaratmadan söz edebilmek için bağımsız ve serbest bir sanatsal esinin bu çalışmalara katılması gerekir.

Orta çağda uzun bir süre notalar, harflerle adlandırıldı. Batıda, notaların Latin alfabesinin ilk yedi harfiyle adlandırılması, Boethius'a atfedilir. Ancius Manlius Severus Boethius (480-524) filozof ve Devlet adamıydı. 510'da Consul oldu. Eserleri arasında De Institutione Musica, Grek kaynaklarına dayanarak hazırlanmıştır.

10. yüzyıla gelindiğinde, insan gırtlığının çıkarabileceği seslerin diatonik dizisi düzenlenirken en kalın sese A dendi. Sonra dizinin öteki harfleri yazıldı: A B C D E F G daha sonra bir derece kalına inildi. Bu da G ile gösterildi: G A B C D E F G dizisinde baştaki G'yi sondakinden (bir sekizli incesinden) ayırdedebilmek için ona Gama dendi ve Gama işaretiyle gösterildi. Gam sözcüğü buradan gelmez. Bu sekizliyi izleyen ikinci oktav, küçük harflerle gösterildi: G a b c d e f g. Üçüncü oktav, g aa bb cc dd ee ff gg oldu. Bu yazıya Gregor müzik yazısı dendi.

Bu çağın belki de en önemli adı, Guido d'Arezzo'dur. Çok sayıda müzik buluşu vardır: Nota sisteminin hassaslaştırılması ile ilgili çalışmaları, dikkate değer bir entonasyon sistemi olan Guido eli ve solmizasyon gibi..

995-1050 yıllarında yaşamış olan Guido d'Arezzo eğitimini Paris'te yaptıktan sonra Pompoza'ya oradan Arezzo'ya geldi. Müzik teori ve pratiği ile uğraşan papazların belki de en ünlüsüdür. Buluşları, Papa 19. Jean'ın ilgisini çekince Roma'ya çağırıldı. Orada, 1026 -28 yılları arasında, Papanın emriyle, müzik yazısıyla ilgili buluşlarını kilise makamlarına uyguladı. d'Arezzo, Hucbold'un Organum'daki paralellik kuramına karşı çıkması ve cümle kadersizleri için yeni kurallar koymasıyla da tanınır. Solmizasyon denen buluş Gui d'Arezzo'ya atfedilir. Bugün dünyanın büyük kesiminde kullanılan bu müzik alfabesi türünü yaratmak için Arezzo, St. Jean Baptist'e yöneltilen bir ilahinin sözlerinden yararlandı. Bu ilahi, bugün sesleri alıştırmak için kullanılan solfej temrinleri niteliğindedir. Çünkü, her dizinin ilk hecesi, bir öncekinden bir derece yüksekte başlıyordu. Böylece sesleri, hecelerle ifade etmek (adlandırmak) için d'Arezzo, her dizinin ilk hecesini aldı. Son dizedeki Sancte ve Iohannes sözcüklerinin de ilk harflerini alarak Si sözcüğünü oluşturdu:



ANCIUS MANLIUS SEVERUS
BOETHIUS

Örnek:

Ut queant Laxis

Resonore fibris

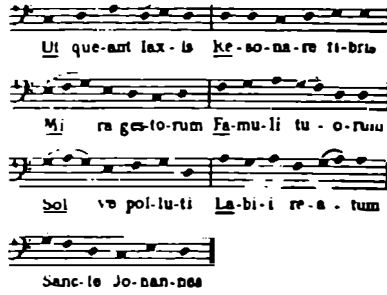
Mira gestorum

Famuli Tuorum

Solve Polluti

Labii Reatum

Sancte Iohannes



Ut hecesi, şarkı söyleme tekniğine uymadığı için Dominus sözcüğünün ilk hecesi olan Do ile yer değiştirdi. Bu değişiklik 16. yüzyılda gerçekleşti. Guido d'Arezzo'nun bir başka buluşu, portenin başına konan anahtarlardır. Günümüzde kullanılan ve notaların yerlerini kesinlikle belirlemeye yarayan sol, do ve fa anahtarları gerçekte G, C ve F harflerinden doğmuştur. Anahtar kullanımının başlamasıyla notaların incelik ve kalınlıkları kesinleşmişti ama, süreleri ve bunlar arasındaki oranları gösteren işaretler henüz ortada yoktu.

Örnek:

Anahtarlar	Yüzyıllar			
	13	15	18	19
Do anahtarı				
Fa anahtarı				
Sol anahtarı				

d'Arezzo, üç çizgili portede kullandığı ek çizgiyi, gereğine göre partenin altına, gereğine göre portenin üstüne koydu. Böylece çizgi sayısı ek çizgi yardımıyla dörde çıkmış gibi kolaylık sağladı ve neumaların bulanıklığı azaldı.

Orta çağ müzik bilginlerinden biri de St. Amand Kilisesi rahiplerinden, Hucbald (Hugbaldus veya Ubaldus)'dur. 840-930 yıllarında yaşamış, Belçika'da Nevers şarkı okulunu yönetmiştir. "De Harmonica Institutione" ve "Commemoratio Brevis de Tonis et Psalmis Modulandis" adlı eserleri, polifonik müzik hakkında en eski bilgiyi vermesi bakımından önemlidir. Çağın çoksesliliği, Organum denen iki seslilik (diaphonie)'dir. Hucbald, Organum'la birlikte; 8 kilise makamını da tanımlıyordu. Yukarıda anılan ikinci eserin ona ait olup olmadığı tam anlamıyla kesin değildir. Hucbald Organumu sıkı kurallara bağlamıştı. Ancak 9. ve 10. yüzyıllarda paralel dörtlü; beşli ve sekizliyle yapılan çokseslilik henüz

yaygın değildi. Huchbald'ın tanımları uzunca bir süre teorik planda kaldı. Bu bilginin buluşlarından biri de, şarkı sözlerinin paralel çizgiler arasına yazılmasıydı. Bu çizgiler aralıkları gösteriyordu. Aralıkların başlangıcına tam ya da yarım ton olduğunu gösteren t ve s harfleri yazılıyordu⁽¹⁾

11. yüzyıl sonu ile 12. yüzyıl başlarında yaşamış ve Brüksel yakınlarında Afflighem'de bir manastırda keşiş olarak teorik çalışmalarını sürdürmüş olan Johannes Cottonus (John Cotton) İngiliz asıllıydı. Yeni bir "çokseslilik" türü olan Dechant'a geçiş dönemiyle ilgili çalışmaları ve neumaların okuma zorluğunu ve bulanıklığını gidermeye yönelik araştırmalarıyla tanındı.⁽²⁾

Hırıstıyan Müziğinde Biçim Anlayışı

Kutsal müziğin sözleri üzerine müzik yapmanın ilk şekli Psalmodie'dir. Psalmodie, şarkıya benzer tarzda okumadır. Doğuda, yahudi mabedi tapınmalarında bu tarz kullanılmaktaydı. Suriye Kiliselerine de geçen Psalmodie tarzı, Antakya kanalıyla Roma'ya gelmiştir. Yaklaşık 1400 ilahi ağızdan ağıza geçerek yaşamış ve ilk kilise müziğinin temelini oluşturmuştur.

Psalmodie'nin çeşitli tarzları vardı:

1- Solo Psalmodie: Ayetin tek şarkıcı tarafından icrası, 2- Koro ve Solonun yer aldığı cevaplı şarkı tarzı, 3- İki korunun yer aldığı, iki korunun nöbetleşe şarkı söylediği antifonik şarkı söyleme tarzı... İbranilerde Davut Peygamber zamanında uygulanan bu tarz, M.S. 4. yüzyıldan başlayarak hırıstıyan törenlerinde kullanıldı. Antifonik şarkı söyleme tarzı ilerde, protestan törenlerinde önemli bir yer tutacak, Anglikan kilisesinde Anthem adı altında icra edilecektir. (Anthem zamanla hayli değişiklik geçirmiş, buna solo pasajlar, org ve yaylılar eşliği de girmiştir. Purcell ve daha sonra Haendel, bu türü zenginleştirmişlerdir.)

Katolik din törenlerinin en önemlisi olan Messe'in 9. yüzyılda içerdiği parçaların dizilişi şöyleydi:

1- Cemaat toplanırken, din adamları yerlerini alıncaya kadar söylenen itroit yani **Antienne**'ler. Bunlar Antifoni tarzında iki koro tarafından nöbetleşe icra edilirdi. Kuşkusuz sözler kutsal kitaptan alınma idi.

2- a) **Litanie**'ler: Tanrıya ya da İsa'ya yakarı (Kirie eleison)

b) **Hymne**'ler: sözleri kutsal kitaba dayalı olmayan şükür duası, barış ve selamet dileği...

1. ve 2.: Bkz. Avrupa'da çoksesliliğin gelişmesi (s.49)

3- **Graduel:** Rahip tarafından söylenen şarkıya koro cevap vermektedir. Bu bakımdan buna Responsorium (Cevaplı Şarkı) denir. Mihrap basamağında söylenmesinden dolayı Graduel adını taşır.

4- **Alleluia:** Tanrıya şükrediniz anlamına gelen bu sözcük, İbrani- cedir. Bazı cevaplı şarkıların sonunda okunan gösterişli ve dinamik bir parçadır.

5- **Offertorium:** Şaraplı ekmek töreninden sonra, Credo'nun hemen arkasından söylenir. İki koronun nöbetleşe icrası söz konusudur.

6- **Communion:** Takdis töreninden sonra yer alan antifonik bir seslendirmedir.

Messe'teki ortak şarkıların (Chants Communs) sayısı beştir. Tö- renin çeşitli fazları arasında şu sıraya göre söylenir:

1- Kirie Eleison, 2- Gloria in excelsis Deo, 3- Credo, 4- Sanctus, 5- Agnus Dei.

Messe'in iki şekli vardır:

1- Monodique: Yani tek sesli. Tek hat halindeki czgi Gregor repertuarından alınmadır. Karakteri nedeni ile de asla çokseslendirilemez.

2- Polyphonique: Çoksesliliğin gelişmeye başladığı yıllarda örneklerini vermiştir. Ars Nova temsilcilerinden Guillaume de Machaut'nun Notre Dame Missa'sını örnek olarak göreceğiz. Bundan sonra, XV ve XVI. yüzyıllarda, halk şarkılarını tema olarak alan 4, 5 ve 6 sesli Messeler yaratıldı.

Hristiyan Müziğinin Yayılma Alanı ve Kilise Makamları

Gregorius müziği, Almanya'ya Charlemagne zamanında girdi. Bu müziği ilk benimseyen ülke ise İngiltere oldu. Papa Gregor, Venedikli Rahip St. Augustin'in başkanlığında kırk kadar din adamını İngiltere'ye göndererek kilise müziğinin yerleşmesini sağladı. Din adamları yalnız törenleri değil, müzikle ilgili kuralları, teknik bilgileri ve makamları öğretiyorlardı.

Kilise makamlarının Grek makamları ile yakınlığını biliyoruz. Bunlar, Eski Yunan makamlarının aksine çıkıcı nitelikli gamlardan oluşur.

Papa Gregor, yalnız Ambrosius, St-Paul ve Licentius'un eserlerini toplayıp teorik çalışmalar yapmakla kalmadı, makamlar üzerine eğildi. Ambrosius'un dört otantik makamına 4 plagal makam

ekledi. Bugün Plaint-Chant müziğinin temelini bu sekiz makam oluşturur. Papa Gregor, Boethius'un harflere dayanan müzik yazısını da çalışmalarında kullandı. Ancak, bu harfleri 15'den 7'ye indirdi.

İlk sıralama	Sonradan verilen numara	Adı	Arahğı	Final notu	Dominant
Protus (Authentic)	I	Dorien	D-D	D	A
Protus (Plagal)	II	Hypodorien	A-A	D	F
Deuterius (Auth.)	III	Phrigien	E-E	E	C
Deuterius (Pl.)	IV	Hypophrygien	B-B	E	A
Tritus (Auth.)	V	Lydien	F-F	F	C
Tritus (Pl.)	VI	Hypolydien	C-C	F	A
Tetrandus (Auth.)	VII	Mixolydien	G-G	G	D
Tetrandus (Pl.)	VIII	Hypomixolydien	D-D	G	C

PLAIN-CHANT MÜZİĞİNİN TEMELİNİ OLUŞTURAN 8 MAKAM

Avrupa'da Gregor melodilerinin dışında ezgiler de vardı. Çünkü, müzikten yoksun uluslar düşünülemez. Ancak, Romalılar, Avrupa müziğini barbar, iğrenç ve ahenksiz buluyorlardı. Bir çok tarihçi bunu doğrular. Jules Cesare Helvetyalılardan söz ederken böyle diyordu. Ayrıca Papa Gregor'un biyograflarından biri de genel olarak Avrupa'ya ilişkin konularda bu görüşü benimser. Kuşkusuz bu tarz düşünceleri dikkate almak yanlış olur. Çünkü müzikte, güzellik veya çirkinlik konusunda tartışmak zordur. Yalnız şurası da açıktır ki, Gregor Plain-Chant'ı pek çok halk şarkısını ve dansını teknik yönden aşmış, kuşku bırakmayacak kadar ileriye gitmiştir. Avrupahlar, kendi anlayışlarından ve zevklerinden iyice uzaklaşmış olan bu müziği özümlemeğe çalıştılar. Kendi ulusal hazinelerini hristiyan kuramcılarının ulaşamayacağı biçimde gömdüler. Ancak, bu müzik, çekildiği yerden Gregor Şarkısına tepki olarak ortaya çıktı. Bu arada on yüzyıl geçti. Paint-Chant Avrupa'da tanınmış tek müzik biçimi oldu. Belirgin bir karakteri vardı: Vokaldi, hiç bir çalgı beraberliği kabul etmiyordu. Contre-Chant'sız ve eşliksiz, ünison söyleniyordu. Diatonikti. Kromatik değişim bu müziğe girmiyordu. Ancak, Lydien ve Dorien mode'larında Si sesi, sık sık Si Bemol olarak kullanılıyordu. Bunun amacı Fa-Si büyük dörtlüsünü (triton aralığını) önlemektir. Müziğin ritmi, sözlerin ritmine bağlıydı ve doğal olarak sözler de Latinceydi.

Bugün, bir ortodox sinagogunda ya da katolik kilisesinde Gregor Şarkısı örneklerine rastlamak mümkündür.

Iosquin

Aferere mei deus secundum magna misericordia tuam Et sed

dele Imquitatem meam miserere mei deus

Aferere mei deus secundum

dele Imquitatem meam miserere mei deus

Aferere mei deus secundum

dele Imquitatem meam miserere mei deus

Aferere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam Et sedi

deleſ iniquitatem meam miſere re me deus

Aferere mei dñs secundum

Keywords: child sexual abuse; disclosure; police officers

rationum tuarum delicta iniquitatem meam dele. Iniquitate

Bölüm III

TROUBADOUR'LAR ÇAĞINDAN
RÖNESANS MÜZİĞİNE

Ortaçağda Saz Şairleri

10. yüzyıl sonlarına doğru Avrupa'nın hemen her yönden istila tehdidi altında olması (güneyde İslam, kuzeyde Norman, doğuda Hun, Tatar ve Slav tehlikesi), korunmayı kolaylaştıran yeni bir yönetim sisteminin doğmasına yol açtı: Feodalite rejimi ve onunla birlikte ortaya çıkan Şövalyelik... Bu köklü politik değişim dünya görüşünde de değişiklik yarattı. Doğal olarak, müzikte de köklü bir değişim başladı.

Önceleri Şövalyeler sadece savaşçı özellikleri olan soylulardı. Haçlı Seferleri, onların uzak ülkeleri ve yeni bir yaşam biçimini tanımalarına yol açtı. bu yeni yaşam biçimi, günlük gerçekleri bütün şiddetiyle vurguluyordu: Savaşın gücü, uzak ülkelerdeki serüvenler, savaşta kurulan dostluklar, yaşamın değeri ve sevgi gibi bireysel duygu ve düşünceleri kışkırtıcı temalar din adamlarının etkisini zayıflattı, silikleştirdi. Ve böylece, o zamana kadar etkin olan kilise müziğine hiç benzemeyen yeni bir tür oluştu. savaşta kamp ateşinin yanında söylenen bu şarkılar, önce soyluların, sonra halkın yaşamına taşındı.

Feodalite rejimi, yollarla akarsulara bekçilik eden ve çevresindeki toprağa yerleşenlere hükmeden, onları yöneten güçlü şatolar yaratmıştı. Savaş dönüşünde, yolu bir şatoya düşen ve orada geceleme isteyen gezgin şövalye onuruna yemek verilirdi. Küçük Arp'ının ya da Gigue'sinin eşliğinde yarı konuşma yarı şarkı söyleme tarzındaki şiirini ya da jestli şarkısını tamamlayan şövalyeye şatonun genç kızı, değerli bir çiçek sunardı. Dinleyenlere, bilinmedik bir dünyanın kapısını aralayan bu şarkılara pek çok öge karışmıştı: Gezgin şarkıcının ülkesinin halk şarkılarıyla, doğuda olsun batıda olsun gördüğü, yaşadığı bütün ülkelerin ezgileri...

Katı bir kuramcılık anlayışı ile yazılan kilise müziğinin karşısında halk müziğini 11. yüzyıldan başlayarak yaşatan bu şövalye-saz şairlerine ve gezgin şarkıcılara, buluşçu anlamında "Troubadour"

dendi. Troubadour'lara ilk kez orta Fransa'da rastlandı. Bunların hepsi soylu değildi. Şövalye ve Prens Troubadour'lar olduğu gibi, şatodan şatoya dolaşarak müziğini dinleten gezgin şarkıcılar (saz şairleri) da vardı. Giderek Avrupa'ya yayılan gezgin şarkıcılar, çeşitli adlarla anıldılar: Orta Fransadakilere Troubadour, kuzey

BİR ŞÖVALYENİN SİLAHLANMASI. LUTH VE 6 TELLİ VİELE ÇALICISI.



Fransadakilere Trouvère, Almanyadakilere Minnesinger, İtalyadakilere Travatore dendi. İngilterede Harper, İspanya'da Trovador diye anıldılar. Bunlar, 12. ve 13. yüzyıllarda sanatlarını geliştirdiler. Fransa'da, Kelt ozanları olan Barde'lar, şarkıcılığı meslek edindiler. Profesyonel şarkıcılar olarak İrlanda'ya, İskandinavya'ya, ve Galler Ülkesine gittiler. Canlı tarih gibiydiler. Gördükleri, yaşadıkları herşeyi müzikle anlatıyorlardı. Barde'lar daha sonra müzisyenlik sınıfını kurdular. Arp icracılığı uzun süren çalışmalarla gelişmişti. Barde'lar çalgı icracılığını bir takım kurallara bağladılar. Kendilerine "Docteur es Musique" ünvanını verdiler. Üç yılda bir toplanıp, ustalığı ya da çıraklığı belirlediler.

Çoğu şövalye olan gezgin şarkıcılar, başlangıçta kilisenin üstünlüğüne boyun eğiyorlardı. Ne var ki, savaş sahneleri azizlerin büyü-sünü bozmuştu. Yavaş yavaş, yerli dil yararına Latince'den uzaklaşıldı. Şiir ve Müzik sanatı, Latin Kilise Şarkılarında bulunmayan yepyeni bir özellik kazandı. Limoges ve Toulouse, önemli müzik merkezleri oldular. Buradaki Katedrallerde, XI ve XII. yüzyıllarda çeşitli müzik yarışmaları yapılıyordu. bu yarışmaların en seçkin kızı, kazanana bir çiçek sunuyordu.

Troubadour'lardan pek çok ezgi günümüze ulaşmıştır. Bunların çoğu, ortaçağın belli başlı müzik biçimlerini oluşturur. Bu din dışı parçalar, Romance, Pastourelle, Tenson, Lai, Jeu Parti, Berce-te, Reverdie, Triolet, Virlai, Ballade, Estampie gibi halk müziği türleridir. Bu ezgilerden soylu ve seçkin bir mantalite, dramatik bir eylem ve çok incelmış bir sanat zevki yansır. Bazılarının nota yazısı, çağı için ileri sayılabilecek durumdadır. 9. yüzyılda, tek çizgili olan porte, 12. yüzyılda dört çizgiye kadar çıkmıştı. (Beş çizgili porte için 16. yüzyıla kadar dört yüz yıllık bir olgunlaşma gerekti) Notaların sürelerinin belirtilmesi ise, 1100 yıllarında ikili zamanla başlar. Hemen arkasından üçlü zaman kullanılır.

Fransa'da, Troubadour'luk mesleğine Menestradie adı veriliyordu. Menestrellerin eşlik çalgısı çokça, kemanın atası sayılan Gigue idi.

Eşlik çalgısı Arp olduğu zaman akorların kullanıldığı sanılmaktadır. Ancak, bu zayıf bir çokseslilikti ve anılmaya değer bir kuramı yoktu. Gezin şarkıcılık, İspanya ve Portekize yayıldığı zaman oradaki durum Avrupadakinden çok farklıydı. Çünkü Iberik yarımadasında eskiden beri var olan halk şarkılarıyla 711 yılındaki Arap istilasının

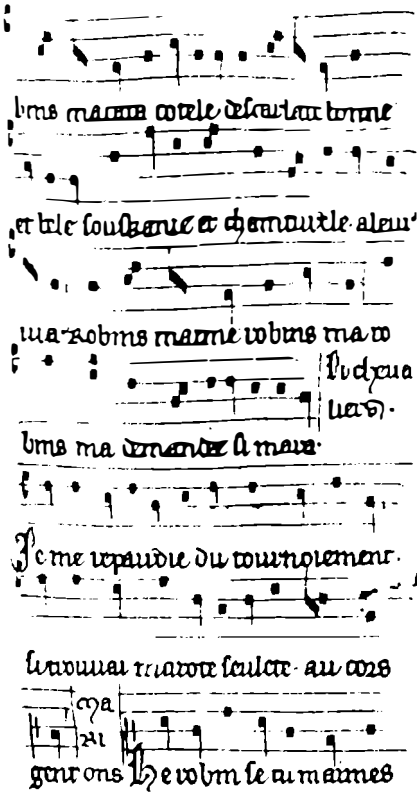


BOMBARD ÇALAN ÜÇ
MENESTREL
XV. YY. MINYATÜRÜ

MEISTERSAENGER HEINRICH
VON MEISSEN VE DİLLİ FLÜT,
GALUBET, PSALTERION,
MUSETTE ÇALICILARI. ÇETİN
SAVAŞTAN DÖNEN ŞÖVALYE
MÜZİK DİNLIYOR.



Page manuscrite du Jeu de Robin et
Marion. XIII^e s. Bibl. nat.



ADAM DE LA HALLE "IN
"JEU DE ROBIN ET MARION"
OYUNUNDAN EL YAZMASI BİR
SAYFA

etkileri, çok ilginç bir folklorik sentezin doğuşunu hazırlamıştı. Daha sonra yönetici sınıflar müziği tekellerine aldılar. Onların korumasında yüksek nitelikli müzisyenler yetişti. Gezgin şarkıcılık olayı Felemenk'e, oradan İngiltere'ye geçti. Sonra Hollanda, Almanya, İsviçre ve Avusturya'ya yayıldı. minnesinger'ler ulusal mirasları olan eski efsanelere el attılar: Nibelungen, Edda, Cid gibi... (Bu efsaneler 19. yüzyılda Romantik bestecilere de konu oldu.)

Politik anlamları azalan güçlü şatoların giderek zayıflamasıyla bu olağanüstü renkli çağ kapandı. Avrupa kalabalıklaşıyordu.

Troubadourların sonuncusu sayılan Adam de la Halle, 1287'de öldü.

En ünlü eseri "Jeu de Robin et Marion" uzak-tan operasını habercisi kabul edilebilir. Ancak eser, sahnelemeye uygun Madrigaller dizisinden başka bir şey değildir. Bununla birlikte çok yalın bir dramatik aksiyona yabancı durmaz. Opera, henüz çok uzaklardadır. Doğuşu için 300 yıldan fazla bir süre beklemek gerekecektir. Önemli olan, artık müzikte, kilise müziğinde o zamana kadar hiç bir şekilde var olmayan heyecansal bir anlatımın egemen olma-

sıdır. Gezgin şarkıcıların sanatı halk müziğinin ciddi müzikte açtığı ilk gediktir ve Gregor şarkısına karşı Avrupa müziğinin, bundan böyle giderek artan bir hızla gelişmek üzere doğuşudur.

Notre Dame Okulu ve Ars Nova

Kentlerin Yeni Sanatı:

Bilgince yazılan kilise müziği karşısında ona tepki niteliğini taşıyan Troubadour müziğinin, feodal rejimin yarattığı güçlü şatolar döneminde doğduğunu ve onların görüntüsü ile birleştiğini gördük. Feodal rejim zayıfladığı zaman kentler eski çağlarda olduğu gibi güç kazandılar ve Kentliler, şövalyelerin yalnız maddi varlıklarının değil, müziklerinin de mirasçısı oldular.

Antikite çağında kentler önemliydi. Bunlar, dünyanın politik ve kültürel merkezleriydiler. Atina'da en yüksek düşünce düzeyi, Roma'da askeri başarılar, şan ve şeref vardı. Roma İmparatorluğunun düşüşü ile kentler soluklaştılar, silindiler. Orta Çağ'da bunların yerini manastırlar, prenslikler, önemli şatolar aldı. Şatoların

çevresinde güçlü bir şövalyenin egemenliği altında esnaf ve köylü yerleşti. zamanla kalabalıklaştılar, evleri günden güne çoğaldı. Sonra, güçlerinin farkına vardılar ve bir gün rolleri değişiverdiler. Şehirler büyüdü, Şato önemini kaybetti. Kentliler, kendilerine Burjuva (kent soylu) adını verdiler. Zenginleştiler. Burjuva, mad-di varlığı ile gururlanıyordu. Avrupa'da yeni bir anlayışın, yeni bir yaşama sevincinin yerleştiği bu çağın duygusal karakteri mimari şaheserlerden, saraylardan, kapılardan, çeşmelerden yansır.

Burjuva, büyük işler, büyük eserler ve ihtişamlı bir yaşam düşlü-yordu. Bazıları gemiler kiralayarak uzak ülkelerle ticaret yapma-ya başladılar. Parasından ve aklından güç alan burjuvanın büyük-lük ve "soylular gibi davranma" tutkunluğu san'atın hiç bir dö-nemde olmadığı biçimde hızla gelişmesine neden oldu. Burjuva şe-hirlerinin müziği, gezgin şarkıcıların müziğinden daha neş'eli, fa-kat konuları dini idi. Bu arada yazı teknikleri de hayli değişiklik geçirdi.

Çoksesliliğin gelişmesi ve Avrupa'da ilk çokses örnekleri:

Avrupa'da çoksesliliğin tanımına 10. yüzyılda rastlamamıza kar-şın, bazı kaynaklar, başlangıcını 7. yüzyıla dayandırdıkları ve Symphonie denilen ses uyumları kurallarına uygun bir çokseslilik-ten söz ediyorlar. Bu çokseslilikte iki parti dörtlü ya da beşli ara-lıklarla üstüste konuyordu. Üçlü ya da altılı aralıklar ikili ve yedi-li gibi disonans kabul ediliyordu. 10. yüzyılda Huchald adlı bir keşiş, kitabında "Diaphonie"' adını verdiği bir çokseslilikten sö-zediyordu. John Cotton, 12. yüzyılda diaphonie'yi şöyle tanımlı-yordu: "Diaphonie, en az iki şarkıcı tarafından söylenen iki ayrı ses arasındaki uyumdur. Birinci ses baş melodiyi söylerken, ikin-ci ses, diğer seslerle onu kuşatır. İki ses cümle sonunda ünisonla ya da oktavla birbirine ulaşır. Bu tarz şarkı söylemeye organum denir."

Bu açıklamalar, On İkinci yüzyılın ilk yarısında çok sesliliğin yay-gın bir teknik olmadığını gösteriyor.

İlk çokses örneklerinde iki ses vardır: Üstte baş ses (Vox principa-lis)¹⁾, altta, ek sesler (vox organalis).

Baş ses denilen Gregor melodisinin altında yer alan ek sesleri baş-langıçta sadece koro seslendirirken, 7. yüzyıldan başlayarak Org, daha sonra çeşitli çalgılar da seslendirebilmiştir.

Org, Bizans İmparatorlarının isteği ve dini otoritelerin izniyle 7. yüzyılda koroyu desteklemek amacıyla kiliseye girmiştir. Ek ses,

1. Baş ses, vox principalis, cantus firmus, chant gregorien sözcükleri dini ezgi yi anlatmak için kullanılıyordu.

Nos_ qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do mi - num

Vox principalis.

Nos_ qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - num

Vox organalis.

et hoc nunc et us que in sae - cu - lum.

et hoc nunc et us - que in sae - cu - lum.

ORGANUM ÇOKSESİLİĞİNE
ÖRNEK: 3. PARTİ
VOX PRINCIPALIS, GREGOR
CANTUS FIRMUS'UDUR.

baş sesi, noktaya karşı nokta prensibi ile paralel olarak izler: Point Contre Point.. Organum, Kontrpuan'ın en ilkel biçimidir ve gelecekte bütün çokses tekniğini doğuracak olan hücredir.

Organumla başlayan çok ses anlayışının gelişmesiyle Dechant doğdu. Artık Ek ses, Gregor melodisini paralel olarak izlemiyor, çapraz ilerliyordu. Kısa bir süre her iki teknik her zaman olduğu gibi karışık uygulandı. Daha sonra papalel hareket yasaklandı. Yazı stiline bağlı olarak çok karakteristik yeni biçimler ortaya çıktı: Motet ve Conduit.

Orta çağ polifonisine hakim olan Dechant (Discantus), gelişmeye uygun bir teknik olması bakımından önemlidir. Organum'un baş sesi Cantus Firmus'tu, yani Gregor ezgisiydi. Dechant tekniğinde Gregor ezgisi alt partiye iniyordu. dini partiye bundan böyle, temel niteliğinden dolayı tutan anlamında teneur (Tenör) denecekti. Teneur partisi çoğunlukla bir çalgıya verilirdi. Bu bilgilere dayanarak Dechant'ı şöyle tanımlayabiliriz: Dechant, besteci tarafından yazılan ezginin yani ek seslerin üst partiye geçtiği bir çeşit organumdur. Ek seslerle, alt partiye inen dini tema birbirini kovalayan cüretli hareketlere girişebilirler. Dechant, üçlü (Gymel) ve altılı (Faux-Bourdon) aralıklardan yararlanan daha gelişmiş bir sistemdir. Organumdaki paralel hareketi bırakarak ters hareketi

benimsemesi en önemli ilkesidir. Organumda notaya karşı nota hep eşdeğerdedir. Oysa Dechant, süs notaları ve daha küçük değerler de kullanır. Latince dini parti olan Tenör (ya da Tenor) partisinin üstüne bestelenen ezgiye Discantus adı verilmişti. Daha sonra bunlara Contre-Tenor adı verilen bir üçüncü parti katıldı. Bu parti bazen tenorun üstünde bazen de altında yer alırdı. Bir süre sonra kontrtenor da ikiye ayrıldı. Tenorun üstündekine alto, altındakine bas dendi.

Discantus ya da Dechant denilen çok sesli sistemin kullandığı tekniklerden biri olan Gymel¹⁾ üçlü aralıkları kullanır. Kuzeylilerin Polifoni'ye getirdikleri bir çözümdür.

Başlangıçta Latin kulağı için barbarca sayılan üçlü aralığı, organumdan önce de kullanılmaktaydı.

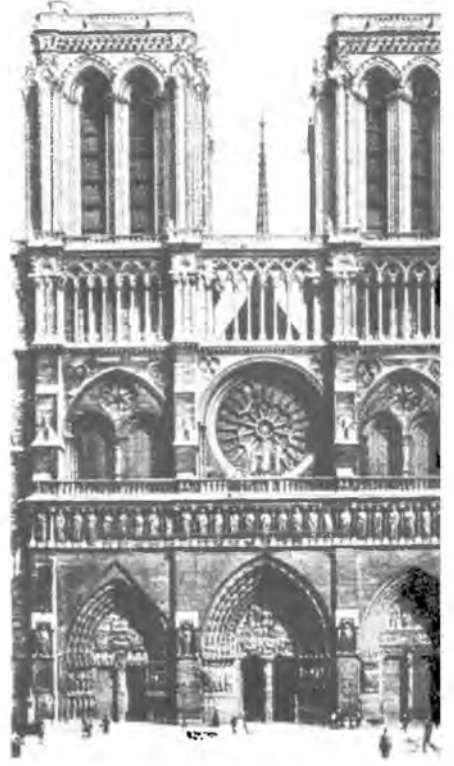
Dechant'ın yararlandığı ikinci teknik olan Faux-Bourdon²⁾ Gymel'den ortaya çıkmıştır.

Alt üçlü paraleli yerine, eşlik partisi bir oktav yükseltilerek üst altılı paralelliğinin kullanılmasıyla yapılan bir polifonidir. Besteci üç sesli yazmak istediği zaman araya tiersleri yerleştirerek altılı akorlar zinciri oluşturuyordu.

Notre-Dame Okulu, Ars Antiqua, Ars Nova:

XII. yüzyılda dünya estetik ölçülerine Fransızlar egemendiler. Paris'te yapımına başlanan ünlü Notre-Dame Catedrali daha tamamlanmadan etrafında bir doktrin topluluğu yaratılmış, bilgin ve san'atçıların çalışmaları hızlanmıştı. Bu çalışmalar ciddi eserlerin yaratılması ile sonuçlandı. Notre-Dame Ekolünde³⁾, birbirinin devamı sayabileceğimiz iki san'at hareketi vardır: Ars Antiqua (eski sanat) ve Ars Nova (Yeni sanat) Ars Antiqua, Leonin(12.yy), Perotin (1180-1236) ve Adam de la Halle'in (1220-1287) çalışmalarını kapsıyordu. Ars Nova ise Philippe de Vitry (1291-1361) ve Guillaume de Machaut' (1300-1377)nun çalışmalarında biçimleniyordu.

Notre-Dame'in Orgcusu ve koro yöneticisi Leonin, ünü Fransa dışına taşmış bir org ustası ve büyük bir teorisyendi. İki sesli şarkılarının yer aldığı "Magnus Liber Organi" adlı kitabı, pek çok buluşu, hayranlık uyandıran evrensel bir meslek sağlamlığı ve



NOTRE-DAME KATEDRALI

1. Gymel'in sözcük anlamı "ikiz" dir.
2. Faux Bourdone ya da Falso Bordone sözcüklerinin anlamı, "hatalı vızıltı" dir.
3. Notre-Dame Okulu, 12. yüzyılın ortasından 14. yüzyılın 2. tiersine (1366)'ya kadar egemen olan doktrinci müzik çalışmaları ve birbirini tamamlayan bir seri uygulamadır.

bilimle birleştirmiştir. Leonin'in, içinde yabancı sanatçıların da bulunduğu çok sayıda öğrencisi vardı. Perotin bunlardan biridir. Büyük Perotin, Leonin'in en parlak öğrencisiydi. Leonin'in arkasından Notre-Dame'ın Orgcusu ve Koro yöneticisi oldu. Eserleri, Leonin'kilerden daha mükemmel kabul edilir. Çağı için hayli ileri kaynaklar kullanmıştır: Diline Kromatizmi sokmuş, imitasyon tarzını getirmiş, eserlerinde üç ve dört partiyi ustaca kullanmıştır. Perotin, Organa'larına Motet ve Conduit'nin daha serbest biçimlerini katmıştır. Ayrıca bu çalışmaları, kilise tonlarının istibdadını sarsmıştır. Perotin'in nota sisteminde, sürelerin belirlenmesiyle ilgili çalışmaları da anılmaya değer.¹¹ Gerek Leonin, gerekse Perotin, Kontrpuan'ın öncüsü oldular.

Bu dönemin kullanılan biçimleri arasında Kanonları da saymak gerekir. Kanonlar, polifoninin çok seçkin bir biçimi olan Fugue'ün habercisi oldular.

Notre-Dame Okulundan doğan ve Ars Nova adı altında toplanan ikinci müzik hareketinin başında Philippe de Vitry ve Guillaume de Machaut geliyordu.

Phillippe de Vitry (1291-1361) Ars Nova'nın öncüsü sayılır. Çalışmaları, kendinden önce gelenlerin anlayışına karşı devrimci bir hareket değil, onların tekniğinin ve müzik dilinin ussal bir gelişmesidir. Philippe de Vitry, Ars Nova adlı kitabında gelenekten kopulmasını öneriyordu. Ölçülerin kuvvetli zamanlarında yalnız 4, 5 ve 8 li aralıkları değil, üçlü ve altılı aralıkları da kullandı. Kilise tonlarının hegemonyası sensible'in resmen kullanılmasıyla sarsılmıştı. Orada kayan yarım ton, kulağa majör ve minör ton kavramını empoze ediyordu. Philippe de Vitry, çalgı çşliklerini ve din dışı müziği kiliseye soktu. Duygu ve anlatım özgürlüğü eserlerinde açıkça görülür. Müzik teorileriyle ilgili çalışmaların yakın buluşlarını birleştiren de Vitry'ye ölçü işeretlerinin başlatılmasındaki rolü nedeniyle ayrı bir önem verilir. Bu başlangıç için 1320 tarihi gösterilir. Bu çağın bestecileri artık gereksinimleri karşılayabilecek biçimde katlanabilir ve bizimkine oldukça yakın bir ölçü sistemine sahiptiler. Bundan böyle anahtarın yanında, kullanılacak ölçünün işareti yer alacaktı: İçi çizgili kare, noktalı ya da noktasız daire, çizgili ya da çizgisiz yarım daire... Böylece, kilisenin ritmik modlarından kurtulan besteciler, melodiye daha köşeli, belirgin ve oldukça az doğal bir karakter veren küçük nota değerlerini severek kullanmaya başladılar.

Fransa'da Ars Nova'nın en önemli temsilcisi Guillaume de Machaut'dur. (1300-1377) Din dışı parçaları, Ballade'ları, Rondeau,

1. Perotin, neumatik sistemin sembolik çizgileri yerine notaların oransal süre ve değerlerinin matematiksel işaretlerini koyarak, notasyon sistemini, kaynakları bugün bile tüketilemeyen bir yola sokmuş oldu.

Chanson, Motet, Hoquet ve Missa türünde eserleri vardır. İlk kez Missa, Machaut'nun ellerinde, törenin ayrı parçalarını bir bütün halinde birleştirmesi ile önemli bir biçim oldu. Notre-Dame Missa'sı, partilerin yatay çizgilerinin oluşturduğu çok ses örgüsü ile dikey bileşimlerden duyulan akorlar bakımından armoninin hâbercisidir.

De Vitry ve Machaut'un ellerinde, 13. yüzyıldan tanıdığımız ve çağın rasyonalist esprisine uygun bir biçim olan Motet de, minyatür ölçülerinden çıkarak büyük boyutlara erişti, karmaşıklaştı. Machaut'nun müziğinde bazı partiler, kasıtlı olarak sözsüz bırakılmışa benzer. Sadece Superius'da (üst parti'de) şarkı sözleri yazılıdır. Öteki seslerin melodik sınırı, bu partilerin çalgı için düşünüldüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca Machaut, David Hoquet'sinde "Viel çalıcısı için" ifadesini kullanmıştır.

Ars Nova'nın müzik ürünlerini, çağın mimari yapısı ile, Seine kıyısına inşa edilmiş ve örneklerin en iyisi sayılabilen Notre Dame Katedrali ile kıyaslamak yerinde olur. Hareketli ritimde sıkışık kesif kitlelerin çözümü, hemen hemen mistik bir ortamın genişletilmesi, süslemelerin bolluğu, ayrıntıların inceliği, gotik mimarisinde aynı çağın müziğini tanımlar. Gotik mimarisinin görkemli ürünleri, zamanın müziği ile birlikte, İtalyan Rönesansının doğuşunu hazırlamıştır.

Ars Nova'nın en parlak uygulama alanı İtalya'dır. Floransalı kör orgcu Francesco Landini (1325-1397), Çağın müzikçileri arasında parlar. Madrigal, en çok kullanılan biçimdir. Latince şarkılara karşılık Madrigal, ana dilinde şarkı demektir. Metnini, doğa, aşk ve benzer konularda yazılmış şiirlerden alır. Danslı şarkılardan olan Ballade'larda ise üç partiden biri insan sesi, ikisi çalgı içindir.

Onbeşinci ve Onaltıncı Yüzyıl Müziği: Flaman Okulu

Ars ve Nova ile on beşinci yüzyıl polifonisi arasında kesinti yoktur. Bu iki estetiğin birbirine bağlanmasında toprak ilişkisi kadar, politik olaylar da rol oynamıştır.

İngiltere, Normanlar tarafından işgal edildiği zaman, Notre-Dame Okulunun estetik anlayışı burada kolayca yaygınlaştı. Fransızların 1415'te Azincourt'da İngilizlere yenilmesiyle durum tersine çevrildi: İngilizlerin bu topraklardaki varlıkları yalnızca askeri işgalle sınırlanmadı. İngiliz soyluları ile birlikte sanatçılar da gelecek saraya yerleştiler. John Dunstable (1370-1453) bunlardan en ünlüsüdür. Bedford Dükünü izleyerek Fransa'ya gelen besteci, V. Henri'nin sarayına girdi. Bu gelişmeler sonunda yeni etkinlik alanları arayan Fransız bestecileri, başka ülkelere gitmek zorunda kaldılar. Polifoni onlarla Flandre'a kaydı. Orada yoğunlaşan

müzik hareketleri bütün Avrupa'ya yayıldı. Gelişen Flaman Okulunun temsilcilerine Franco-Flaman besteciler dendi. Guillaume de Machault'nun 1400 civarında ölümünü izleyen geçiş dönemi, onun geliştirdiği türlere ve stile bağlı kalmakla birlikte estetikte köklü değişiklikler getirdi. 1420'ye doğru, dindışı türler arasında Rondo öne çıktı. Bazı eserlerde, dini müzikte olduğu gibi ezgi, açık bir şekilde esneklik kazandı. Guillaume Dufay'ın öğretmeni Nicolas Grenon (15. y.y.) ile Richard de Loqueville'den günümüze kalan bazı parçalarda sadeleştirme eğilimi artık açıkça hissedilmektedir. Dufay'ın şarkı stiline getirdiği duruluk, bu iki ustanın kaynaklanır. Bu yeni şarkı stili özellikle kuzey batı Avrupa müzikerleri tarafından benimsendi. Bu dönem bestecilerinden çoğu



VIOLA DA GAMBA (BACAK
VIOLÜ) ÇALICISI. BRISSAC
ŞATOSU ŞAPELİ. XV. YY.
İTALYAN SANATI.

Flandre bölgesi kökenlidir. Flandre ile (bugünkü Belçika ve Hollanda'nın bulunduğu topraklar) İtalya arasındaki ticari ilişkilerin başlangıcı 12. yüzyıla kadar iner. Bu bakımdan Flaman Okulu etkilerinin İtalya'ya girmesi doğaldı. Onbeşinci yüzyılda entellektüel ve sanatsal etkinlik, hatırı sayılır düzeydeydi. Franco-Flaman ya da Hollandalı deyimi ile anılan besteciler gerçekte, uluslararası sanatçılardı. Sürekli olarak Fransa, İspanya, İtalya, Almanya arasında gidip geliyorlardı. Ulusal sınırları aşarak birbirlerini etkiliyorlar, uzaktan öğrenci yetiştiriyorlardı. Vokal ve enstrümantal kontrpuanın altın çağı geleneğini yaratan bu besteciler, dini repertuar olarak Messe (Missa), Motet, dünyasal repertuar olarak da Chanson, Madrigal ve Danslar besteliyorlardı. Durmadan geliştirdikleri sağlam ve güçlü modellere dayanarak sonunda kontrpuanı yumuşatmayı, ona müzikal, doğal ve kolay bir hareket vermeyi başardılar.

Flaman bestecileri arasında Guillaume Dufay (1400-1474), bir önceki yüzyılda Guillaume de Machaut'nun boş bıraktığı yeri doldurması bakımından önemlidir. Flaman müzisyenleri gibi, Flaman ressamı da Avrupanın önde gelen sanatçıları oldular. Başlıca müzik merkezi Hollanda'da Cambrai, en parlak temsilcileri de Paris, Münih, Innsbruck idi. İtalya ve İspanya'da önemli çalışmalar yapıldı. Flaman müziğinin üstünlüğü, Dufay'den başka Jan Ockeghem (1430-1495), Josquin des Prés (1450-1521), Adrian Willaert (1480-1562), Jan Pieter Sweelinck (1562-1621) ve Orlando di Lasso (Roland de Lassus) (1530-1594)'nın eserlerinden yansır. Bu besteciler çağlarında çok büyük bir saygınlık elde ettiler. Bazı kaynaklara göre Orlando di Lasso, Flaman okulunun yetiştirdiği en büyük bestecidir. Olağanüstü verimliliği ile çağın bütün çoksesli biçimlerinde yazmıştır. Messe, Motet, Magnificat, Passion, Psalm'lar kadar, dindışı parçalar olan İtalyan Madrigali, Fransız Chansonu ve Villanelle'leri, Alman Coral Lied'leri ve Coral-Motet'lerinde de başarılı olmuştur. Motet'de kutsal yazılardan alınan metin, ezginin biçimini koşullar. Daha çok kendi temalarını kullanması beste-

ciye oldukça serbest bir ortam hazırlamıştır. Motetleri genellikle 4 bölüm için yazılmış (3, 5 veya 6 bölüm de olabilir), bir sestem ötekine geçmesi bakımından fugue yazısına temel olmuştur. Çeşitli ülkelerin dilini ve üslubunu başarıyla kullanmış güçlü bir yaratıcı olan Lasso yedi dilde 2000 kadar eser vermiştir. 1560'ta Münih'te Bavyera Dükünün Kilisesinin başına getirilen Orlando di Lasso'nun ünü ve etkileri Almanya dışına taşmıştır.

İlk Lied bestecisi ve uzaktan Schubert'in habercisi olan Heinrich Isaac (1450-1517), bu dönemde Avusturya'da ün kazandı.

Flandr'ın zengin ve güçlü kentlerinde egemen olan polifonik stil, bütün müzik biçimlerine girdi. Giderek daha serbest ve karmaşık bir görünüm aldı. Armoni, henüz seslerin emeklemesi halinde duyuluyordu. Çünkü polifoni yatay olarak üstüste konmuş cümlelerle paralel hatlar halinde ilerleyerek kontrpuanın ciddi kurallarına göre uygulanıyordu. Günümüzde bunları dinlerken, olağanüstü büyük Freskleri düşünmemek mümkün değildir.

Dini müzik bestecileri arasında Gilles Binchois (1400-1460), Alexandre Agricola (1446-1506), Marbiano de Orto (? -1529) Jacob Obrecht (1450-1505), Pierre de la Rue (1460-1518) anılmaya değer.

Obrecht din dışı eserleriyle de sanatının sağlamlığını ortaya koyan sanatçılardan biridir. Tenorlarını (altseslerini), Gregor repertuarından ya da Flaman, Fransız, İtalyan veya Alman şarkılarından alır, bunları, ustalık ve fanteziyi birleştirerek işler, sık sık ostinato ve sekvensleri kullanırdı.⁽¹⁾ Yedi sesli "Sub tuum praesidium" missasının Agnus Dei bölümünde üç Antien⁽²⁾ topluluğu kullandı.

Öteki Missa'ları ile birlikte bu eserler, akıcılıkları, zarafetleri ve ezgisel netlikleri ile seçilirler. Obrecht, Motetlerinde pasajları imitasyonla çoğaltmayı yeğliyordu. Bu eserler, çokses yazısıyla armoninin kaynağına yaklaşıp.

16. yüzyılın ilk yarısında Alman Kilisende Reform yapan Martin Luther (1483-1546) aynı zamanda müzisyendi. Flüt ve Lavta çalıyordu. Luther, Alman Kilisesinin din törenlerini yeniden düzenlerken müziğe de el attı. Halk müziğinin kilise müziği ile sistemli bir şekilde birleştirilmesi için çalıştı. Luther'in görüşlerine Almanya'da Hans Leo Hassler (1564-1612), Fransa'da Claude Goudimel (1510-1572) ve Clement Jannequin (1485-1560)



ORLANDO DI LASSO
(1530-1594)

1. Ave Regina Coelorum Missa'sının Credo bölümünün sonunda obstine basa güzel bir örnek vardır: Burada pes sesler "ressurexit" sözcükleri üzerinde bir "çan motifi"ni durmadan tekrar ederler.
2. Antien topluluğu ile Antifonal söyleme biçimini gerçekleştiren korolar kastedilmektedir.

katıldılar. Protestan kilisesi için yeni eserler yaratıldı. Artık halk dili ve müziği kiliselere giriyordu.

Çağın müzik yaşamını ellerinde tutan Flaman ustaların etkileri İtalya'ya girdi. Yarımada'nın kentleri günden güne kalabalıklaşıyor ve güç kazanıyordu. Doğu ticareti, başka uluslar ve ırklarla ilişkiler, yumuşak bir iklim, uzun bir geçmiş... hepsi birden, Avrupa'nın kültürel gelişmesindeki en etkin oluşumları hazırladı. XIV. yüzyılda Venedik 2000 nüfusluydu. Roma'nın düşüşünden beri hiç bir kent bu düzeye ulaşamamıştı. Venedik'in sanat merkezi olan Saint-Marco Kilisesi, ünlü sanatçıları çeken büyük orgu ile gururlanıyordu. Roma'da kendilerini mesen ilan eden Papalar, ressamaları, heykeltıraşları, ozanları ve müzisyenleri bu kente çektiler. Burada, çağın en ünlü Orgcusu Girolamo Frescobaldi (1583-1643) ile, Roma'nın dünyaya verdiği en ilgi çekici besteci Pierluigi da Palestrina (1524-1594) büyük bir yetkinliğe eriştiler.



PIERLUIGI DA PALESTRINA

Pierluigi da Palestrina 16. yüzyılın ikinci yarısında, dini ve dindışı müziğin gelişmesinde rol oynayan en büyük ustalardan biridir. Asıl önemi, kilise müziğindedir. Başlangıçta, Flaman bestecilerin yolunu izlemesine karşılık, daha sonra, kontrpuanın düştüğü kargaşayı yalınlaştırarak onlardan ayrılmıştır. Bununla birlikte o, ne bir deneyci, ne de bir devrimcidir. Onun büyüklüğü, çağının dilinde ve tekniğinde şaşırtıcı bir ustalığa ve arılığa erişmesindedir. 80'in üstünde Missa yazmıştır. Bu eserler, onun dingin ve iyimser kişiliğini yansıtır. Missa'da Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus dei, törenin "Ordinarium" denilen değişmez bölümlerini oluştururlardı. Bu parçalar topluluğunun ezgisel yürüyüşünü belirleyen tek tema, bestecinin bir başka dini müziğinden veya halk müziğinden alınabilirdi. Ya da besteci tamamen yeni bir tema yazardı. Palestrina, Missa'larında tema olarak genellikle Gregor ezgilerini kullanırdı. Büyük esinine karşılık yapı ve biçim kaygısı her şeyin üstünde olan

Palestrina, doğduğu kent Katedralinde müzik Ustalığı görevini yerine getirirken, Piskoposu, 111. Jules adıyla Papa oldu. Böylece Roma yolu açılan Palestrina, önce Julia, sonra Sixtine Kilisesi Chapel Ustalığına getirildi. Daha sonra, Otuzlar Konsili tarafından Kilise müziğindeki dindışı öğeleri temizlemekle görevlendirildi. Büyük bir teknisyen ve saf bir inanır olan Palestrina, Kontrapuntik yazıyla armoni duygusu arasında kusursuz bir denge kurdu. Çağın çoğu bestecisinin kaçamadığı yapmacıklık ve abartılı çoksiz yazısı eğilimlerine karşı, san'atı ağırbaşlı ve soylu bir yalınlığa taşıdı. Bıraktığı 600 Motet, 200 madrigal, 42 Psalme, 83

Messe (Missa) çok sayıda Ricarcare, ustalığının kanıtıdır.

14. yüzyılda İtalya'da doğan ve anadilinde, dindışı bir şiir üzerine bestelenen Madrigal, zamanla gelişerek iki sesli halk şarkısı biçiminden tamamen uzaklaştı. 16. yüzyılda bestecilerin kontrapuntik ustalıklarıyla fantezilerini birleştiren bu tür, moda haline geldi. Madrigal sözcüğünün kökeni, ana dilinde şiir demek olan maticale ile ilgilidir. Bazılarına göre bu sözcük, kır şiiri anlamını taşıyan mandrialeden gelmez.

Madrigaller, çağı için hayli ileri sayılabilecek zengin müzikal öğeler içeriyordu. Olağanüstü renkli dili ve arılığı ile bu biçimin dik-kate değer örneklerini yaratan İtalyan bestecileri arasında Luca Marenzio (1553-1599), Venosa Prensi Gezualdo (1560-1613), Claudio Monteverdi (1567-1643) seçilir.

Bu bestecilerde, armonik özellikler ve kromatizm kolayca ayırdedilmektedir. Roma'da 9 yıl Papalık şarkıcılığı yapan 1555'de Paris'te duc de Guise'in hizmetine girerek parlak müzisyenlik mesleğini orada noktalayan Flaman asıllı Jacob Arcadelt (1514-1562) İtalyan Madrigali türünde büyük ün kazanmıştı. Bu türün Kralı olarak tanınan bestecinin 3 ve 4 sesli altı Madrigal Kitabı 1539-1544 yılları arasında yayınlanmıştı. Yazdığı Chansonlar, Fransız ve İtalyan şarkılarının birbirini etkilemesine neden oldu. İngiltere'de William Byrd (1543-1623) İngiliz Madrigal Okulunun yaratılmasında önemli rol oynadı. Burada, dini müzik ve çalgı müziği ile seçilen İngiliz Virginalistleri Thomas Weelkey (? -1623), Orlando Gibbons (1583-1625), çağın ozanlarının da etkisiyle İngiliz madrigalinin daha ağırbaşlı bir felsefeyi benimsemesini sağladılar. Yazı dilindeki armonik özellikler ve kromatizm, İtalyan örneğinin saflığına bağlı kaldı.

16. yüzyılın bu dindışı başlıca müzik biçimi, koroyla söylenen şarkı, giderek yaygınlaştı. Kaynağını Alman halk şarkılarından alan Koral lied, bu dönem Almanyasında önemli besteci olmadığı için İtalyan madrigalini izledi. Dini müzik ürünleriyle de tanınan Hans Leo Hassler'in (1564-1608) büyük ustalığı, din dışı müzikte İtalyan etkisinden arınmış özgün bir Alman şarkısının doğmasına yetmedi.

Kontrpuan tekniği, Palestrina ile Zirveye ulaştı. Benzer durumlarda olduğu gibi, karmaşa ve iniş hemen arkasından geldi. Teknikçiler çoğaldı. Günün zevkine göre, 20,30 ya da daha çok partili eserlerde notaların partisyonunda dizilişleri doğrudu. Ancak icralarında güzellik ve canlılıktan yoksun oldukları görülüyordu. Hareketsizlikleri ve kuruluklarıyla Logaritma cetveline benziyorlardı. Bunlar arasında 90 sesli olanlar bile vardı. Besteciler kendilerini akrobasi gösterilerine kaptırınca, polifoni yozlaştı. Yüzyılın değişiminde (1600-1601) bir sistemin zirveye eriştiği her seferinde



BİR RÖNESANS HEYKELİ:
HAVARI PAULUS. (1508-19)
PETER VISCHER

olduğu gibi son yaklaşmıştı. Onunla taban tabana zıt bir sistem zafer kazandı. Yeni çoksens sistemi, Armoniydi.

Bu dönemecin, tarihin en önemli dönemeçlerinden biriyle aynı dönemde yer alması raslamsal değildir. Yeni bir esprinin Avrupa'da uyandığı, hümanizmanın üniversitelere girdiği ve 1453'de Türklerin İstanbul'u aldıkları çağdır bu... Avrupa'da dünyayı tanıma tutkusunu giderek büyüyordu. Yeni çağ, 1492'de Christoph Colomb'un inanılmaz keşfi ile başladı. Aynı yıl Laurent de Medici öldü. Rodrigue Borgia, Alexander VI adıyla Papa oldu. Papalar içinde dünya ile en çok ilgili olanı ve sanatçıların dostuydu. Yeniliğin ve canlılığın soluğu bütün İtalyan kentlerinde hissedilir oldu. Bu, Rönesans adı altında gerçek bir diriliş, bir uyanıştır. Tepkici müzik, Venedik, Milano, Roma ve özellikle Floransa'da amacına ulaştı. Kontrapuntik sertlik yeni armoni sistemi önünde geriledi. Yeni ezgiler, troubadour şarkılarıyla akrabaydılar. Çünkü, tam anlamıyla folklorik bir tabana dayalıydılar. Bu dönemde, hemen herkes bir enstrüman çalmayı biliyordu. Bu ya luth (lavta), ya Clavi-Cembalo ya da kemanın atası olan Viol'dü.

Dante, Petrark, Bocaccio, Ucello, Boticelli, Brunelleschi'nin vatanı olan Floransa, Rönesansın da beşiği oldu. Ve bu kent XVI. yüzyılda dünyaya paha biçilmez üçlüyü armağan etti: da Vinci, Raphael, Michel-Ange... Toskana'nın müzik merkezi olan Floransa'da doğan müzik türü ise Avrupa'da çok uzun bir süre egemen olarak ayrıcalığını korudu: Opera...

Ortaçağ'da Tiyatro

Roma İmparatorluğunun düşüşü, tiyatro sanatının ilk yüzyıllarda var olan parıltısını yoketti. Böylece, Helen tiyatrosundaki moral derinlikten tamamen yoksun ilkel biçimlere dönüldü. Kilise, zararlı bulduğu bu gösterileri engelleyemedi.

Ortaçağın başlangıcında komedi halkı eğlendiriyordu ve seyircisi özeldi. Kilise, bu eğilimi kökünden söküp atmanın olanaksızlığını kabul ettiği zaman, onu yararına kullanmağa karar verdi. Kendi dışındaki bir düşmanla savaşmaktansa, onu yakınında kontrol altında tutmayı yeğledi. İsa'nın mucizelerle dolu yaşamını dramatize etmekle işe başladı. Bunu azizlerin yaşamı izledi. Latince olan ilk dini dramlar, kilisede, koroya ayrılan yerde temsil edildi. Daha sonra kilise, seyirciye dar gelmeye başladı. Böylece dinsel oyunlar dışarı çıkarak kilise avlusuna ya da önündeki boşluğa taşındı. Halka açık bu gösterilerde, kişileştirilmiş ahlak prensipleri, bilinçleri etkileme umuduyla sunuldu. Bu sembolik figürler, bugün modern sahnelerimize de uzak değildir: Şeytan, ölüm, iyilik, kötülük güzellik, büyü, yalan, gerçek, akıl, budalalık gibi...

Böylece Kilise, din dışı tiyatroyu hristiyan tiyatrosu haline soktu. Bizzat Missa biçimi bile bu müzikli oyunlarla akrabalığını hissettirir. Doğal olarak buradaki dramatik aksiyon rahiple cemaatin antifonal stilde (sorulu-cevaplı) şarkılarının nöbetleşe söylendiği müzikal dialogdan doğar. On birinci yüzyılda bu kutsal eylem dramatizasyonu, tanrıya yönelik ayine dini şarkıların katılmasıyla en yüksek noktasına ulaştı. Böylece Oratorio doğdu.

İlk dini dramlar Latinceydi. Latince metin bir süre sonra yerini, yerel dile bıraktı. Yavaş yavaş halk havaları kullanılmaya ve bazı eklentiler yapılmaya başlandı. Kilise avlusunda oynanan ve din dışı öğelerle karışmış olan bu dini dramlara "Mystère" adı verildi. Seyircinin artmasıyla oyun şehir meydanına, oradan da kapalı büyük salonlara taşındı. İçinde bol müzik ögesi olan bu gösteriler, operanın öncüsü oldular: XI. yüzyılda "Akıllı ve Çılgın Bakireler" ve "Kahinler", XII. yüzyılda "Daniel", "Üç Papaz", "Kralların tapınması" adlı temsiller halktan büyük rağbet gördü.

XIII. yüzyılda bu tiyatro biçimi çok popüler oldu. Artık dinsel ve dindışı konular, ciddi ve eğlenceli sahneler yanyana kullanılabiliyordu. "Çobanlar", "Paskalya Gecesi" gibi dinsel dramlarda müzik, parçanın konusuna ya da yerel şartlara göre farklı rol oynuyordu. Bu Mystèr'lerin gelecek yüzyılların şiir sanatı üzerinde sembolizmleri ve derin mistik duygularıyla önemli etkileri oldu.

Mystère'ler, kent meydanına taşınıncaya sahnesi de büyüdü. 20x100 metre boyutlarında bir alana yayılabiliyordu. Yüksekçe olan sahnede solda cennet, sağda cehennem, ortada dünya yer alırdı. Bazen da bunlar üstüste düşünülürdü. Dekor için çeşitli yöntemlere başvurulurdu. Ya dekor seyirciye anlatılarak canlandırılırdı, ya da büyük resimler asılarak bir ön açıklama sağlanırdı. Bazen de gerçek dekorlar yapılırdı. Aksesuar ve mizansen sahibiydi. Oyuncular gerçekten yiyip içerler, gerçek eşya ve hayvanları oyuna katarlar, gerçek ağırlıklar taşırlardı. Bu yüzden ciddi yaralanmalar meydana geldiği olurdu. Dekor, temsil sonunda satışa çıkarılırdı.

Bu temsillerde halktan kişiler rol alabilirdi. Ancak İsa ve azizlerin rolünü rahipler üstlenirdi. Temsillere katılan halktan kişiler kendi kostümlerini kendileri sağarlardı. Bu kostümlerde tarihi gerçeklik aranmazdı. Kostümün gösterişli olması yeterliydi. Temsillerin giderlerini Kilise, yerel yönetim ve halktan zengin kişiler üstlenirdi.



"İSA'NIN ÖCÜ" MYSTERE'İ.
FLÜTLER, DAVUL, SACQUE-
BUTE'LER (TROMBONLAR)
EŞLİĞİNDE KUDÜS'TE
YAHUDİLERİN EĞLENESİ.

Başlangıçta Plaint-Chant ezgilerinden alınan bu oyunların müziğine halk ezgileriyle çalgılarının girmesinden sonra müzik yazarı, kilise müziğinde o zamana kadar rastlanmayan insani duyguların anlatımına aşırı bir önem vermiştir. Bu dini dramlarda orkestra troubadourlardan oluşturuldu. Cennet sahneleri Org'la vurgulanırdı. Orkestra, giriş müziği çalar, sahneye giren kişileri haber verir ve şarkıları desteklerdi.

Ciddi tiyatrolar, hicivli, güldürülü ve çoğu kez uygunsuz karakterdeki taklitleriyle birlikte gelişti. Bu temsiller halktan büyük kabul gördü. Yalnız halktan değil rahiplerden de... En ünlü komedilerden biri olan "Deliler Bayramı" Messe'in içerdiği uygunsuz parodilere rağmen kilisede temsil edildi. Paris'te Notre-Dame Katedralinde her yıl temsil edilen "Eşek Bayramı" da bu bakımdan aşırı öğeler taşır. Bize anlaşılmasa da görünen bu ifratları Kilise, kabul ediyordu. Hatta cesaretlendirdiği bile söylenebilirdi. Tamamen baskı altında yaşayan orta çağ insanının çok derinlere itilmiş içgüdülerini yılın birkaç gününde serbest bırakarak rahatlatmak, belli bir açıdan bakılınca Kilisenin, psikolojik anlayışla yüklü pratik bir çözümü olarak yorumlanabilir. Böylece cemaat, yılın geri kalan zamanlarında erdemli birer burjuva olarak davranışlarına devam ediyordu. Satirik tiyatroda doğal olarak müzik vardı. Ciddi tiyatroda ölümün ve son hükmün hatırlatılmasına yarayan drammatizasyon satirik oyunda utanç verici bir alay konusu oluyor, gülünçleştiriliyor ya da metin edepsizce değiştirilebiliyordu.

Kilise tarafından tolere edilen bu gösteriler, ancak protestan reformu sırasında rakiplere silah vermek korkusuyla ortadan kalktı. Bununla birlikte halk bu zevkinden vazgeçmek istemedi. Günümüzde, bir çok yerde Karnaval adı altında süregelen gösteriler halkın bu eğiliminin sonucudur.

14. yüzyılda dini dramlarda müzik öğeleri giderek azaldı. Bunların yerini konuşma bölümleri aldı. Bu dönem Mystère'lerine "İsânın mezarı", "Ölümden sonra diriliş", "İhbar" adlı oyunlar örnek verilebilir.

Onbirinci yüzyıldan başlayarak Avrupa ülkeleri yavaş yavaş kendi ulusal tiyatrolarını yarattılar. İspanya, Fransa, İsviçre ve Almanya'da dikkate değer çalışmalar yapıldı. İngiltere'de dinsel tiyatro Noel'de yapılan temsillerle işe başladı. Noel şarkıları, ünlü Christmas Coral'lerinin çekirdiğini oluşturdular. Bu uluslararası bir buluş oldu.

Almanya'daki dini gösteriler onüçüncü yüzyıla kadar Latince olarak kilisede yapıldı. Almanca yazılmış popüler sahneler, Almanca sözlü şarkılarla aynı zamanda göründü.

Ortaçağda, Adam de la Halle'in Jeu de Robin et Marion'u gibi din dışı oyunların da yazıldığını biliyoruz.

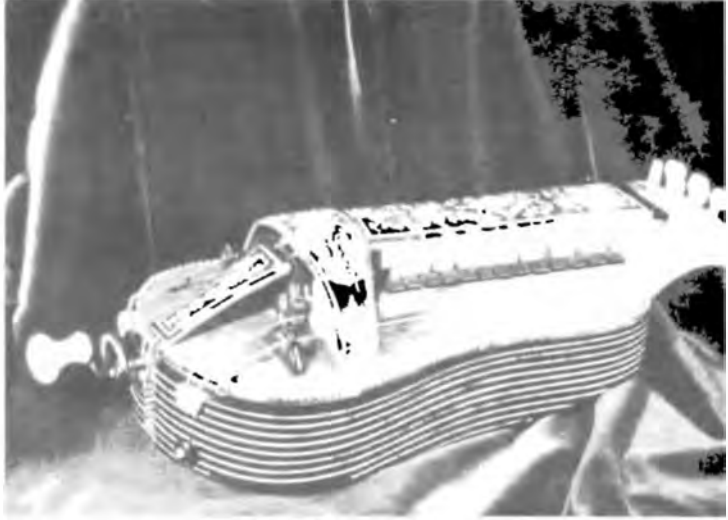
Tiyatronun gelişmesi, tüm Avrupa uluslarında aynı zamanda gerçekleşti. Biçimsel açıdan sonsuz farklılık gösteren Ortaçağ tiyatrosuna halkın duyduğu ilgi ve heyecan ortak oldu. Bu yeni evre, geleceğin dramatik müzikal biçimlerine yolu açtığı için önemlidir. Ciddi Opera, Komik Opera, Opera Bouffa⁽¹⁾, Operet, Siengspiel⁽²⁾ Vaudeville, Revue, Zarzuela⁽³⁾, Oratorio, Passion... gibi. Bu oyunların bir başka önemi de pek çok popüler ya da folklorik özelliklerin canlı kanıtları olmalarıdır.

Ortaçağ Çalgıları

İlkçağın yaygın çalgılarından Lyre ve Cithar'ın XI. yüzyıla kadar bazı yörelerde tamamen ortadan kalktığı, bazı yörelerde büyük değişiklikler geçirmiş olarak sürdüğü bilinmektedir. Buna karşılık XI. yüzyılda ortaya çıkan iki çalgı, bu döneme yeni bir görünüş vermektedir. Bunlar, Luth (lavta) ve viole (vielle)'dir. Kemanın atası olan viole, Kuzey Fransa'da kullanıldığı bilinen üç telli ve oldukça ilkel bir çalgı olan Crowt'dan doğmuştur. XIII. yüzyılda

ortaya çıkan çarklı vielle ile viole'ü karıştırmamak gerekir. Nazariyatçıların organistrum, halkın ise Cyfonie olarak adlandırdığı çarklı vielle, büyüklüğü nedeniyle iki kişi tarafından çalınırdı. Halkın sevdiği bu çalgının değerli taşlarla süslenerek özenle yapılmış örnekleri vardı.

Haçlı Seferlerinden sonra Avrupa'ya yerleşen Luth, tıpkı İspanya yoluyla Avrupa'ya giren Kitara gibi doğu kökenliydi. Çalınmaları hayli zor olan her iki çalgı da başlangıçta 4 telliydi. Aynı çağda Luth'un küçük ve değişik biçimlerine Mandore ve Citole adı altında rastlanmaktaydı.



FRANSIZ ÇARKLI VIELLE'İ

Arpın kökeni çok eskilere dayanmakla birlikte mekanik olarak az değişmiştir.

1. Opera Komığın Fransız gülünçlü operası olmasına karşılık Opera Bouffa İtalyan gülünçlü operasıdır ve farklı özelliklere sahiptir. Bkz.: (S.)
2. Siengspiel, Alman Müzikli oyunudur.
3. Zarzuela, İspanyol müzikli oyunudur.



LUTH VE VIOLE ÇALAN
MELEKLER.
PRATO KATEDRALI (14.YY.)

Santur demek olan Psalterion, orta çağın önemli çalgılarından. Ağaçtan gövdesine gerili ve sayıları 10-20 arasında değişen telleri ya parmakla çekilerek ya da üzerlerine çekiçle dokunarak çalınırdı. Psalterion, Virginal ve Epinet'in doğuşunu hazırlamış olması bakımından pianonun atası sayılır.

Ortaçağın yaygın çalgıları arasında flütlerle obuaların ilk çağdaki biçimleriyle karşılaştırıldıklarında dikkate değer bir değişikliğe uğramadıkları görülür. 13. yüzyıl bombard'ları fagotun atasıdır. Trompetlerin tiz ve pes sesleri vardı. Askeri amaçla kullanılan bu çalgıların tizleri Clairon, Grêle, Claronceau adını taşıyordu. Gayda, "Muse, Chevette ve Symphonie" adlarıyla tanınan ve orta çağda çok kullanılan bir çalgıydı.

Kornolar bugünkü durumlarına gelebilmek için çok evrim geçirmiş çalgılardır. İlk çağda gümüş, altın, fildişi ve ağaçtan yapılan kornoların ses olanakları çok kısıtlıydı. Gelişimleri hayli uzun ve zahmetli oldu.

İlkçağda Su Orgu olarak Mısır'da rastlanan Org giderek gelişmiştir. Ortaçağda, sayıları 400'ü bulan boruları, hava körükleriyle işler duruma gelmiştir. Klavyesi 1 metre boyunda olan bu Org'un perdeleri yumrukla hareket ettirilebiliyordu.

Ortaçağın zengin vurma çalgıları bugüne kadar pek az değişmiştir. Haçlı seferleri sırasında doğudan gelip dümbeleklerin yerini alan nakkareler, bugün timbal adı altında kullanılmaktadır. Aynı şekilde Trampet, tambourin, savaş davulu, çingiraklar, çelik üçgen ilkçağdan buyana pek az değişmiştir. Ortaçağda Avrupa'da

ilk kez kullanılan Carillon'lar, çok sayıda çanlar topluluğuydu ve bir çekiç yardımı ile çalınıyordu.

Ortaçağda henüz bir orkestra anlayışı yoktu. Bu enstrümanlar bir çok doğu müziği icrasında olduğu gibi bol ses ve gösterişli bir görünüm elde etmek amacıyla herhangi bir araştırmaya ya da prensibe dayanmaksızın karma bir biçimde kullanılıyordu.



PSALTERION VE MANDORE
ÇALAN MELEKLER
PRATO KATEDRALI (14.YY.)

Rönesans Müzik Yazısı

Müzik yazısının gelişmesi, çoksesliliğin gelişmesiyle birlikte olmuştur. Aynı anda yorumlanması gereken ayrı seslerde nota değerlerinin kesinlikle belirtilmesi artık zorunludur.

14. yüzyıla kadar nota değerleri kırmızı ve siyah renklerle belirtilirdi. Daha sonra siyah ve beyazın daha kullanışlı olduğuna karar verildi. Nota değerlerini belirtme yöntemleri henüz çok yetersizdi. Sayfalar, nota değerlerinin hesaplanmasına yarayan matematiksel işaretlerle doldurulur, bunların çözülmesi okuyanı olduğu kadar yazanı da yorardı. Bu oransal yazı sık sık yanlışlıklara neden olurdu. Geçmişten günümüze kalan bu nota yazısı, anlaşılması zor durumunu korumaktadır.

Rönesansın¹⁴ başında nota değerlerinin durumu şöyleydi:

■	Maksima (Duplex Longa) = 2 Longa	■ ■
■	Longa = 3 Brevis	■ ■ ■
■	Brevis = 3 Semi	◆ ◆ ◆

Ölçü birimi Longa idi. Maxima az kullanılıyordu. Bir Longa üç Brevis'e bir Brevis üç Semi-Brevis'e eşitti. Bir Brevis, bir dörtük not gibi vuruş birimiydi.

Örnek:

■ ■ ■ ■	Ölçüsü	3/4; Çözümü:	P' P P P
■ ■ ■	Ölçüsü	3/4; Çözümü:	P' P' P
■ ■ ■ ■	Ölçüsü	3/4; Çözümü:	P' P P ~

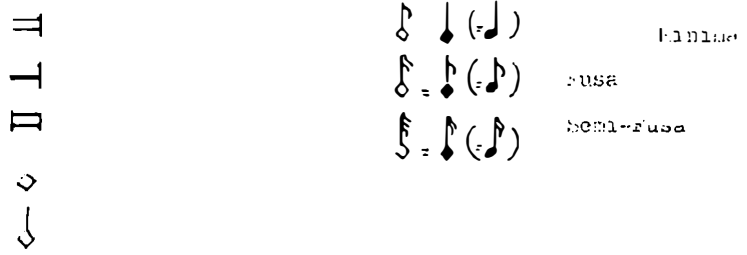
İki Longa arasındaki Brevis, kendisinden önceki Longanın değerine katılır ve Longa ile tam üçlü oluşturarak onun değerini eksiltirdi. Brevis'ten önce bir nokta konursa, bu onun değerinin kendisinden sonraki Longaya ekleneceğini gösterirdi.

Ölçü değerleri 1309'dan başlayarak ikiye bölünebilir hale gelmişti. Ölçü birimi Brevis'ti. (O) işareti, Brevis'in 3 Semi Brevis'e, (C) işareti, her Brevis'in iki Semi-Brevis'e bölüneceğini gösteriyordu. Bu işaretlerin içine konan nokta ise, nota değerlerinin üçe bölünür biçimde küçültülmesine yarıyordu.

Örnek:	O	3/4	C	4/4	(Daire ve yarım daire)
	○	9/8	Ⓒ	6/8	(Noktalı daire ve noktalı yarım daire)

1. 15 ve 16. yüzyılları kapsayan Rönesans çağına pre-barok (ön barok) da denir.

Rönesans dönemindeki nota değerlerinin yazılışı şu durumdaydı:



Matbaanın icadı (1440) müzik yazısının gelişmesinde çok önemli rol oynadı. Yazı, yalınlaşarak halka indi. Nota yayın merkezleri oluştu. 1501'den başlayarak önce Venedik, daha sonra Paris ve Lion, nota basım merkezleri oldular. Felemenk'te nota basımıyla ilgili önemli gelişmeler oldu. Daha sonra Nürnberg ve Amsterdam önce geçtiler. 16. yüzyılda ise Leipzig tek isim olarak parlıyordu.

Başlangıçta porte için ayrı, notalar için ayrı işaretler kullanılıyordu. Paris Basım evlerinde bunlar tek işaret halinde birleştirildi. On sekizinci yüzyılda baskı, çinko ve bakır levhalara gravür tekniği ile (oyarak) yapıldı. Bu teknikte birlikte köşeli nota yazımı bırakıldı, oval biçim benimsendi.

Alfabetik okumadan b kare (b), ve b moll (b) adları kalmıştı.¹³ On yedinci yüzyıla gelindiğinde b kare bekar, b moll bemol şeklinde kullanılır olmuştu. Bir süre sonra Bekar, Fa notasını yarım ses tizleştirmek amacıyla kullanılıyordu. Daha sonra, çizgileri her yönde uzatılarak diyez işareti bulundu.

Ortaçağın Belli Başlı Müzik Biçimleri

Halk Şarkıları: Tek veya çok sesli Romanslar, Pastourcl'ler (çoban şarkıları), Tensonlar, Chanson de Geste'ler (hareketin eşlik ettiği şarkılar) Lai'ler (gülünç ya da acıklı olayları anlatan tasvirî kasideler), hiciv nitelikli Serventois'lar, Jeu Parti'ler (konuşmalı şarkılar. Bunların tenson'lardan farkı, saz şairlerinden birinin ortaya attığı iki şıklı konu üzerinde ve dinleyiciler huzurunda bir çeşit yarışma yapılmasıydı) Halk şarkıları arasında ayrıca, Bergette'ler (kır şarkıları), Reverdie'ler (bahar şarkıları), Triolet'ler, Virai'ler, Ballade'lar, Estempie'ler (danslı şarkılar) yaygındı.

1. b carre: Kare şeklinde si
2. b moll: yumuşak si
3. Guido d'Arezzo'nun Solmizasyonu bulmak için yararlandığı ilahi'den Si hecesinin (Sancte Ioannes) sözcüklerinden alınması 17. yüzyılda gerçekleşti.

Motet: On üçüncü yüzyılda bağımsız bir biçim olmaya başlayan Motetde melodik hat, bir şiirin sözcüklerine dayalı olarak tenor üzerine yerleştirilmiştir. Tenor, Latince metni söyler. Melodik partinin şiiri ise Fransızca olarak ahlaki ya da satirik bir konuyu işler.

Önceleri Latince sözlü dini ezgi üstüne halk dilinde bir başka melodi koymakla yapılan bu küçük parçalar üç sesli olarak yazıldıkları zaman dizilişleri şöyle idi: en altta Tenor (teneur yani Plaint-Chant partisi) ortada Motetto veya Duplum, en üstte ise Fransızca sözlü şiire oturtulmuş melodik Triplum.

Conduit: Bu çağın önemli biçimlerinden olan Conduit (veya conductus) Motet gibi 2,3 ya da 4 partili olmasına karşın ondan farklı olarak bütün partileri organumu hatırlatacak biçimde aynı ritmi izliyordu. En alttaki tenor partisi dini ezgiyi söylemekle kısıtlanmamıştı. Besteci, yaratıcı fantezisini serbestçe ortaya koymasına fırsat veren tamamen kendi seçimine bağlı bir metin ve bir ezgi kullanabilmekteydi. Bu besteleme tarzı Rönesans döneminin polifonik şarkısı olan Fransız chansonu ile İtalyan madrigalini hazırladı.

Conduit, Motet ve Rondeau'ların çoksesliliği, dechant kurallarına göre yapılıyordu.

ORTAÇAĞIN SONUNA
DOĞRU, BİR ŞARKI KİTAPIN-
DAN BİRKAÇ SAYFA... (XV. YY.)





BACH'IN ELYAZISI. CLAVECİN
BIEN TEMPÉRÉ. VOLUM II. NO:7.
MİBEMOL MAJOR PRÉLUDE'UN
GİRİŞİ

Bölüm IV

BAROK ÇAĞ

Müzikte Barok Çağ, 17. yüzyıla, 18. yüzyılın ikinci yarısını içine alan dönemin müziğini karakterize eden estetik eğilimi belirler. Barok sözcüğü, portekizce Barocco sözcüğü ile akrabadır. Barocco, alışılmadık, garip biçimli inci ya da asimetrik, kıvrımlı, tuhaf anlamlarını taşır. Başlangıçta "Baroque" deyimini Rönesans sanatına tepki olarak doğan yeni ve hareketli bir mimari üslup için kullanılmaktaydı. Bu yeni dönem, müzikte 1600-1750 yıllarını kapsar. Anlatımda ayrıntılara dek inen ağırbaşlı ve görkemli bir üslubu biçimlendirir.

Uzun cümleli, süslü, zaman zaman karmaşık ve gösterişli bir anlatım sergileyen bu dönem eserlerinde kontrpuanla homophone yazının birlikte kullanılması, dolgun ve ihtişamlı bir üslubun biçimlenmesini kolaylaştırmıştır. Burada kullanılan homophonie sözcüğünün anlamı, eşlikli tek sestir. Ezgiyi yorumlayan parti ön plana çıkar, öteki sesler eşlikçi durumunda kalır... Bu yazı tekniğine armoni dendi. Majör ve minör tonalite-leri kullanıldı. Çoksiz hesapları dikey olarak yapıldı.

Dönemin sonuna doğru Armoni sistemi aydınlığa kavuştu. Gamin ve Akorun analizi yapıldı, tanımlandı. Akorların kurallara uygun sınıflanması ve kullanımıyla her türlü etkinin elde edilebileceği savunuldu.

Şifreli bas, insan sesini desteklemek amacıyla yaygın biçimde kullanıldı.¹¹

Müzik biçimlerinde kesinlik eğilimi, belli formların ortaya çıkmasını hazırladı: Süit, sonat, konçerto, konçerto grosso, fugue, aria, recitatif... gibi.

Barok çağ, genelde, erken ve geç barok olarak ikiye ayrılır. Gabrieli, Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi gibi bestecileri Erken Barok'da; Alessandro Scarlatti, Bach ve Haendel ile çağdaşlarını da Geç Barok'da sınıflama eğilimi vardır. Barok sözcüğünden, bu dönem dışındaki stilleri tanımlamak için de yararlanılır: 15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl müziği için Pre-Barok ya da Rönesans müziği deyimleri kullanılır. 18. yüzyıl ortasında Bach'ın ölümünden sonra gelişimini sürdüren yeni ve daha hafif bir üsluba ise "Post-Barok" ya da Rococo stili denir.



BİR BAROK HEYKELİ (1717)
NEUSTİFT, KLOSTER KİLİSESİ
HAVARI PAULUS, İGNAZ
GÜNTER YAPIMI

1. Klavsen'de sol elin çaldığı bas partisinin altına yazılan rakamlar bu seslerin üstüne yerleştirilecek armoniyi belirledi.

Onyedinci Yüzyılda Ses Müziğinde Yeni Türler

Opera ve Oratorio

İtalya, 17. yüzyılda siyasal açıdan İspanyol hakimiyetindeydi. Napoli Kral Yardımcılığı, Sicilya, Sardinya, Milano Dükalığı ve Toskana'yı yöneten İspanya, hegemonyasını dolaylı olarak Kilise Devleti üstünde hissettiriyordu. Toplumun moral çökme işaretleriyle yeni doğan hür düşünce tohumlarının aynı zamanda bulunduğu bu karışık ortamda müzik tek eğlence ve çeşitli sınıfları bir araya getirebilen tek sanatsal biçimdi.

17. yüzyılın müzik olayı, Lirik Dramın yani Operanın yaratılışıdır. Bu müzikli gösteriler, soyluların sarayında doğmuş ve oldukça kısa bir süre içinde ücretle girilen halk tiyatrolarına yerleşmiştir. Müziğin tiyatro gösterilerine katılması ilk kez değildi. Antik çağdan beri müzik, sahne müziği gibi sunulurdu. Fakat, 17. yüzyılın başında doğan ve büyük bir güçle kendisini kabul ettiren olay, yalnız müzik için tasarlanmış temsilen doğuşudur. Opera, o dönemde yaygın olan monodik şarkıdan doğmadı. Madrigal sanatının gelişip yaygınlık kazandığı 16. yüzyılda bile aynı polifonik eserin sadece luth veya sadece viol ya da gitar gibi tek enstrüman eşliğinde solo ses için transkripsiyonlarına bolca rastlanıyordu. Opera, bu tarzın aksine reçitatif'in bulunuşundan doğdu. Yani konuşulan dili müzikal olarak ifade demek olan yepyeni bir sanattan. Bir dramın tamamen müzikle sunuluşunda, sözlerin şarkıcılar tarafından ifadesi olayı 16. yüzyılın son yıllarıyla 17. yüzyıl başının en dikkate değer buluşudur.

Gerçekten de reçitatif'in bulunuşu ile müzik artık koro, bale, ara müziği, aria, madrigal...'de olduğu gibi ikinci derecedeki rolünden sıyrılıp, şiirle aynı sıraya yerleşmiştir.

Barok çağ operasının tanımı, "solo sesler, korolar, danslar ve orkestra için yazılmış lirik dram" şeklinde yapılır. Opera sözcüğü Latince eser demek olan "opus" ve "operis" sözcüklerinden gelmez. Başlangıçta operanın türünü belirtmek gerekliydi. Opera sacra (kutsal opera), opera seria (ciddi opera), opera buffa (gülünçlü opera) gibi.

Operaya "lirik dram" da denir. Eski Yunan'da tiyatro için yazılan manzum metne dram deniyordu; bestelenen drama ise lirik dram... Çünkü lyr çalgısı Antik Yunan'da yaygındı. (Bu antik çalgı günümüzde bile müziğin sembolü gibi kabul edilir). 18 ve 19. yüzyıl operalarının uvertür, entrodüksiyon, aryalar, düetler, triolar, kuartetler, kentetler, sextetler, septetler, oktetler.. vb., baleler, korolar ve final gibi çeşitli parçalardan kurulmasına karşılık

başlangıç operalarının parça türleri çok sınırlıdır. Operaların dramatik akışları içinde gerektiği yerde parçalar ara müziği (interlude) ile ayrılır.

Flaman okulunun polifonik yazısında üst sese üstünlük verilmişti ve çalgı eşlikleri kontrpuan tekniği ile gerçekleştirilmekteydi. İtalya'da Floransa'da 1600'lere doğru doğan ve gelişmesi çok hızlı olan bu yeni müzik biçimi, on beş ve on altıncı yüzyılların müziğini sömükletirdi. Bu gelişmeleri anlamak için Rönesans Floransa'sına eğilmek gerekir. Floransa'da, Grek sanat idealine dönerek Eflatuncu bir estetiği yeniden yaratmak düşüncesi, sanatçıları birleştiren güçlü bir amaç olmuştu. Başrolü müziğe veren bir tiyatro gösterisi oluşturmak için müziğin trajediye, dizelerin anlamını ve ifadesini bulandırmadan eklenmesi gerekiyordu. Varnio Kontu Giovanni Bardi ve Jacopo Korsi'nin desteklediği bir grup seçkin sanatçı ve entelektüel, antikitenin yüksek bir anlatım aracı olan Grek trajedesini canlandırmak için deneysel çalışmalar yapıyordu. Bu toplantılarda sanatta devrim sayılabilecek görüşler ortaya atılırdı. Soyluların sarayında çalışan ve Camerata adı verilen bu grup, besteci, ozan ve şarkıcılardan oluşuyordu. Bunlar, kontrapuntik kargaşalıktan uzak, konuşmaya elverişli, şiir ve müziği eşdeğerde birleştiren, Antik Yunan'ın yalınlığına uygun ve onu yeniden diriltecek eserler vermeğe çalışıyorlardı. Ancak yeni ve duyulmamış bir şey buldular: Buluşları Opera idi. Opera, gün ışığına çıkmadan önce uzun bir gelişme çizgisini aşmamış olan tek müzik biçimidir.



CACCINI'NİN OPERASI,
EURIDICE'NİN İLK BASKISI.

Bardi Sarayında yapılan çalışmalarda, tek sesli ezgiyi bağımsız hale getirmek için kontrpuandan uzaklaşmak gerektiğine inanılıyordu. O sıralarda, sözlerle uyum sağlayan yalın ve doğal ezgiler düşünülüyordu. Camerata'nın toplantılarında bu düşünceleri savunan Vincenzo Galilei (1520-1591)¹⁾, Dante'nin İlahi Komedyasının Ugolin Sahnesini bu tanımlara uygun besteledi ve viyola eşliğinde kendisi söyledi. Grubun çok beğendiği, onun dışındaki bestecilerin tepkiyle karşıladıkları bu müziğin armonisi çok fakir ve başarısızdı. Buna rağmen Bardi Sarayındaki çalışmalar sürdü. Bu arada, yine Floransalı Camerata'da yer alan amatör bir

besteci, Emilio del Cavalieri (1550-1602), iki pastoral yazdı: "Il Satiro" ve "Disperazione del Fileno". Cavalieri, bu eserlerde farklı bir şarkı söyleme tarzı kullandı. Bunu da "Recitando" (anlatır gibi) deyiimi ile ifade etti. Floransadaki akademik çalışmalar, Cavalieri'nin açtığı yoldan ilerledi. Şarkıcı ve besteci Giulio Caccini

1. Vincenzo Galilei, astronom Galileo Galilei'nin babası, besteci ve Luth ustasıdır.

(1550-1618) ve Jacopo Peri (1561-1633) bu yeni üslubun kurallarını saptadılar. Müzikte, konuşmaya benzer doğal bir şarkı tarzı aradılar. Caccini, "Yeni Müzik" adlı eserinde şöyle diyordu: "İyi şarkı söylemek için süslü ezgilere gerek yoktur. Bir eseri bestelerken veya icra ederken düşünceyi, sözleri iyi anlamak, onları zevk ve heyecanla ifade etmek, kontrpuan bilmekten daha önemlidir."

1594'de Peri, Ozan Rinnucini'nin metni üzerine "Daphne" adlı Pastoralı besteledi. Eser, Floransa'da Kont Korsi'nin sarayında temsil edildi ve halk tarafından çok beğenildi. Bundan üç yıl sonra, gerçek bir opera olmamakla birlikte ilgi çekici bir eser doğdu: Orazio Vecchi (1550-1603)'nin Amphiparnasso'su. Üç perde ve bir ön bölümden kurulu olan eser bir pastore, yani sahnelemeye uygun madrigaller dizisidir.

1600 yılı, büyük operanın doğuş yılıdır. Peri, yine Rinnucini'nin metni üzerine "Euridice"yi yazdı.¹¹

Eser, 6 Ekim 1600'de Pitti Sarayında, Floransa'lı seçkin entellektüeller önünde temsil edildi. Peri'nin Euridice'si, günümüze ulaşabilmiş ilk operadır. Aynı yıl Roma'da Emilio del Cavaliere'nin "Rappresentazione di Anima et di Corpo" adlı eserinin temsili yapıldı. Mediciler tarafından siyasi bir görevle Roma'ya gönderilmiş olan Cavaliere, reçitatif tarzındaki şarkıyı böylece Roma'ya taşımış oldu.

Çağın en önemli bestecisi Claudio Monteverdi (1567-1643)'dir. 1613'den başlayarak yüzyıl boyunca en ünlü orgcuların icralarına sahne olan Venedik St. -Marco Kilisesi orgculuğunu yapan ve mükemmel bir kilise müzisyeni olan Monteverdi, yeni Opera'nın ateşli taraftarlarından biriydi. Bu sanatla antik trajedinin soylu haleflerini tanıttığına inanıyordu. 1607'de Mantua'da seslendirilen ilk operası Orpheo, Peri'nin Euridice'sinin modelini izlemekle birlikte, Monteverdi'nin yazısı sürekli olarak gelişti. Orpheo'dan (1607) Poppe'nin Taç Giymesi'ne kadar (1643) yazdığı bir seri opera, derin duyarlılığının ve yüksek anlatım gücünün ürünü oldu. Müzikle, insani duyguların ifadesindeki başarısı, önceleri kulağa aşırı bir yorgunluk yüklediği bahanesiyle eleştirilene yol açmakla birlikte yetenekleri yalnız ülkesinde değil, bütün Avrupa'da tanınmakta gecikmedi. Monteverdi'nin operaları, gerçekte opera ile oratorio arasında bir geçiş niteliğindedir. Henüz aksiyondan oldukça mahrum tablolar, uzun reçitatiflerle bunlar allegoriler dizisi gibidir. Ancak, heyecansal dili çok iyi tanıyan, canlı, coşkulu ritimler yaratan ve operaya madrigal ve motet biçiminin koral



CLAUDIO MONTEVERDI
(1567-1643)

1. Euridice'nin yine Rinnucini'nin metni üzerine bir başka besteci tarafından ele alındığı biliniyor: Caccini'nin Euridice'si 1602'de temsil edildi.

yazısını sokan Monteverdi'nin orkestrasyonu da çağdaşlarından dikkate değer biçimde ileridir. Çalgı eşliklerini zenginleştirmesi, aria, düet ve triolar kullanması, çözülmemiş akorlara yer vermesi, minör dominant yedili akorunu ve triton aralığını ilk kez kullanması, melodide yarattığı olağanüstü anlatım gücü, onu ilerici bir besteci yapar. Monteverdi, Orpheo'dan başlayarak çağı için modern bir orkestra kullandı. 30-35 enstrümanın duruma göre yer aldığı bu orkestranın yaklaşık kadrosu şöyleydi: 5 Fransız kemani, 10 soprano viyola, 3 bas viyola 2 kontrbas viyola, iki klavsen, iki büyük lavta, 4 trombon, 2 org ya da bourdon, 1 çifte arp, 1 regal, 2 kornet, 1 flageolet (recorder yani block flöte), 1 kleron.

Uzaktan, Gluck ve Wagner'in habercisi kabul edilen Monteverdi'nin orkestraya verdiği önem bu çağa karakteristiğini kazandıran güçlü bir armonik stilin doğmasına yol açmıştır.

İtalya'da opera alanındaki çalışmalar sürdü. Roma'da Şarkıcı besteciler okulu kuruldu. Venedik'te Monteverdi'nin öğrencisi Francesco Cavalli (1602-1676) "Serse" adlı operasıyla parladı.

Marc Antonio Cesti (1623-1669), üç bölümlü ariayı ilk kullanan besteci oldu. Venedikte, Symphonia adı verilen çalgı müziğinin, operanın başına konması, araya çalgı müziklerinin sıkıştırılması da yenilikler arasındadır. Venedik, aynı zamanda, hareketsiz dram olan Kantat'ın doğduğu yerdir.

Müziyenliği kadar, ona gerçek bir roman kişisi özelliği kazandıran fırtınalı yaşamıyla anılan Alessandro Stradella (1645-1682)'nin eserleri ilk konçertolar tarihinde olduğu kadar opera tarihinde de önemli sayılır. Operaları arasında La Forza dell'amor paterno ve Il Corispero seçilir. On dokuzuncu yüzyılda, bir çok yazara ve besteciye melodramı için konu olan Stradella'nın yaşamı ⁽¹⁾, on yedinci yüzyıl İtalyasının da otantik bir ifadesi oldu. Dehası, kişisel ve yüksek ilhamlı eserlerin doğmasını hazırladı.

On yedinci yüzyıl sonu ile on sekizinci yüzyılın başında Napoli, Operanın parlak bir uygulama alanı oldu. Bu kentin verdiği en önemli besteci, Napoli ekolünün de kurucusu olan Alessandro Scarlatti'dir. Napoli Kral Kilisesinin baş mugannisi ve Konservatuar öğretmeni olan Scarlatti (1659-1725), 125 opera, çok sayıda oratorio, missa ve çalgısal eser vermesine karşılık



ALESSANDRO SCARLATTI'NİN
(1659-1725) YAĞLIBOYA
TABLOSU. BOLONYA MÜZİK
LİSESİ.

1. Bıçaklanarak öldürülen Stradella'nın renkli yaşamı 1837'de Niedermeyer'e, 1844'de Flotov'a, 1846'da Schinoun'a, 1852'de Boccacio'ya eserleri için ilham verdi.

çağında yeteri kadar değerlendirilememiştir.

Floransa Operası sözlere ağırlık vermişti. Güzel sesleriyle tanınan Napoliler arasında Bel Canto, gerçek bir zafer kazandı. Etkileyici ezgiler ön plana geçti. Artık İtalyan Operasının özellikleri iyice belirginleşmişti.

Napoli'nin yetiştirdiği en yetenekli besteci Giovanni Battista Pergolesi'dir. (1710-1736) Kısa ve trajik yaşamının ürünlerinden La Serva Padrona ve Il Maestro di Musica adlı operaları komik operanın öncüsü sayılır. Bu eserler, yalnız Verdi ve Puccini için değil, Avrupalı meslekdaşları için de hayranlık uyandıran birer prototip oluşturdular.

İtalya'nın sınırları dışına taşan Opera, dünyayı fethetti. Lirik eserler Avrupa'ya yayıldı ve hemen Amerika'ya sıçradı. İtalyan Orkestra Şefleri ve Şarkıcılar durmaksızın seyahat etmeğe başladılar. Avrupa Prenslерinin saraylarında ün kazandılar. Halk üzerindeki etkileri büyük oldu. Ziyaret ettikleri ülkelerin müzik yaşamında hatırı sayılır bir yer tuttular. Onların diktatörlüğü, 150 yıl boyunca yalnız tiyatrolarda değil, aynı zamanda saraylarda, hatta kiliselerde sürdü. Ancak, İtalyan Operasının egemenliği, bir süre sonra öteki ülkelerde tepki uyandırmaktan geri kalmadı.

Güçlü İtalyan etkilerine rağmen İngiliz estetiğinin ilk ürünleri, Henri Purcell (1659-1695)'in eserlerinde kendisini gösterdi. Önce Westminster Kilisesi, sonra Krallık Chapeli Orgcu ve bestecisi olan Purcell, hemen her türde yazdı: Tiyatro müziği, Kilise müziği, çalgısal müzik, kısa ode'lar, antik şarkılar, kutsal şarkılar, oda müziği, klavyeli çalgılar için çeşitli eserler vererek, İngilizlerin en orijinal ve yetenekli bestecisi olmağa hak kazandı. Purcell'in düş gücü ile teknik ustalığını birleştirdiği solo şarkılarını aşan olmadı. Dikkate değer geleneksel formları içinde ilginç bir kişisel yol izleyen çalgısal müziğinin yanında 6 operasından Dido and Aeneas, King Arthur, The Fairy Queen operaları, İtalyan müziğinin etkilerini sarsmayı başarmıştır. Bununla birlikte bu eserlerin İtalyan bestecilerinin buluşları olan öğeleri taşıması doğaldır.



HENRI PURCELL
(1659-1695)



JEAN BAPTISTE LULLY
(1637-1687)

Fransa'da bu dönemde, Floransa doğumlu Jean Baptiste Lully (1637-1687) parlar. Gençliğinde Paris'e gelerek XIV. Louis'nin Saray Orkestrasına giren ve kısa zamanda yeteneklerini kabul ettiren Lully, 1669'da Paris Operasını kurdu. Avrupa'nın en seçkin orkestrasını yarattı ve



QUINAULT

hem Fransa'nın müzik yaşamında, hem de kendi eserlerinde, sistemli çalışması ve düzenleyici nitelikleriyle seçildi. Floransa'da doğmasına rağmen, dönemin Fransız org müziği bestecileriyle çalışmış olması nedeniyle Fransız zevkine bağlı kalan Lully, başlangıçta Molière'le işbirliği yaptı. Aktör ve dansçı olarak katıldığı Molière'in komedi-baleleri için müzik yazdı. Lully'ye gelinceye kadar dikkate değer bir opera bestecisi çıkmamasının nedeni, halkın bale ile yetinmesiydi. Lully Fransızların bale sevgisini uzun süre paylaştı. Hatta bir ara Fransız dilinde opera bestelemenin olanaksızlığını da savundu. Daha sonra Paris operası için her yıl bir opera yazmak suretiyle dikkate değer bir repertuar oluşturdu. Ozan Quinault ile işbirliğinden yararlı sonuçlar aldı. Cadmus et Hermion. Alceste, Thésé, Atys, Isis, Psiché, Persée, Phacton, Amadis gibi bir çok operasında Fransız dilinin özelliklerini korudu ve Fransız estetiğine bağlı kalmayı başardı. Operaların başında yer alan symphonia'larında temel biçimi kurarak geleceğin Senfonisini hazırladı. Eşliksiz recitatif yerine eşlikli recitatif kullandı. İtalya'da doğan Opera, önce-leri, şarkılı bir parça ile başlardı. Monteverdi ve Scarlatti giriş-te salt çalgı müziği kullanma geleneğini yerleştirdiler. Scarlatti'nin Symphoniaları Çabuk/Yavaş/Çabuk tempo sıralaması içinde üç bölümden oluşuyordu. Lully, şekilde değişiklik yaptı. Lully'nin enstrümantal giriş müziğinin bölümleri şöyle sıralanıyordu: Önce yavaş bir birinci bölüm, ortada fugato ile yazılmış hızlı bir ikinci bölüm ve son olarak, bir dans havası olan üç zamanlı menuet'nin kullanıldığı bir üçüncü bölüm...

Almanya ve Avusturya'da İtalyan Operası kendisini kolayca kabul ettirdi. Johann Wolfgang Franck (1641-1673-8), Reinhardt Keiser (1674-1739), Johann Caspar Kerll (1627-1693), Johann Joseph Fux (1660-1741), Johann Adolph Hasse (1699-1783) ulusal opera kavramına yaklaşan eserler veremediler ve İtalyanca sözler üzerine opera yazmakla yetindiler.

AMADIS OPERASIN-
DAN BİR SAHNE

17. yüzyılın en gözde biçimlerinden oratorio, solo sesler, ses grupları, koro ve orkestra tarafından icra edilen dini drama verilen addı. Oratorio sözcüğü, dua etmek anlamında kullanılan "orave" fiilinden gelmez. Roma'da, Ruhani Meclisin toplantı salonu Orator'da icra edilen kutsal esere, bu yere görelikle oratorio denmişti. Oratorio ile orta çağın kutsal oyunları (Mystère'ler) arasında ilişki olmakla birlikte doğumu operayla aynı döneme

rastlar. İkisinin de vatani İtalya'dır. Oratorio, ilk doğandır ve biçimini iki Romalıya Emilio del Cavalieri ile Giacomo Carissimi'ye (1605-1674) borçludur. Roma'da Kilise Müziğini yönlendiren Carissimi, solo kantatın gelişmesinde ve 17. yüzyılın başında kutsal konulu opera gibi görülen Oratorionun biçimsel yönden genişleyerek bağımsızlığını kazanmasında önemli rol oynamıştır. Carissimi'nin Oratorioları sahne için değil, kilise için düşünülmüştür. Bu bakımdan bestecinin Jephte, Judicium, Salomonis, Jonas ve Baltazar oratoriolarında reçitatif olarak şarkı söyleyen bir anlatıcı kullanılmıştır.

Opera ve Oratorio'nun başlangıçtaki gelişmeleri paralel olmuş, fakat daha sonra ayrılmakla kalmamışlar, rakip duruma geçmişlerdi. Opera, halk tiyatrosuna karşı zafer kazanırken, Oratorio, tiyatro ile ilgili herşeyi atmış, kostüm, dekor ve her türlü sahne aksiyonundan arınmıştır. Bu durumda, parçaların ve konunun bütünlüğünü sağlayacak yarı konuşur-yarı şarkı söyler üslupta bir anlatıcının varlığı kaçınılmaz olmuştur. 17. yüzyılda Giacomo Carissimi'nin getirdiği anlatıcı (historicus), sahne hareketi, dekor ve kostüm gibi öğelerin yerine geçmiştir.

Oratorio'da konunun dini olması şartının zaman zaman dışına çıkmıştı.

Hareketsiz dram olan oratorio'nun modern yaratıları, dinsel konuları bıraksalar da yüksek ve seçkin bir felsefeyle, bir idealle, ya da doğanın hemen hemen kutsal sayılan gerçekleriyle iç içe olmaktan vazgeçemediler.

Oratorio da ayrı ayrı bir çok parçadan oluşmuştur. Solo ve korolar arasına aria, düet, trio vb... biçiminde ezgiler yerleştirilmiştir. Orkestra eşliği parçaları ayırmaya yarar. Uvertür, ara müziği ve marşlar, yalnız orkestranın çaldığı parçalardır.

İtalya'da Emilio del Cavalieri Rappresentatione di Anima et di Corpo adlı eseriyle daha çok bir dinsel opera yazarı olarak kendisini gösterir. Carissimi'nin oratorioları ise, ön plana çıkan korusu ve seyrek armonilemesi ile 17. yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlayan kantat'la akrabalık kurmuştur. Bu dönemin önemli ürünlerinden birini Alessandro Stradella vermiştir. Bestecinin San Giovanni Battista adlı Oratoriosu zengin anlatımıyla seçilir.

Almanya'da Dinsel Müzik

Almanya'da Oratorio ve onunla akraba olan Passion, dinsel Kantat gibi müzik biçimleri, Schütz, Schein, Scheidt, Praetorius, Buxtehude, Pachelhel, Kuhnau, Rosenmüller, Demantius, Teile, Löwe gibi müzisyenlerde gelişti.

On yedinci yüzyılın en önemli Alman teorisyen ve bestecilerinden biri olan Turinge'li Michael Praetorius (1571-1621), Hans Leo Hassler gibi Venedik Ekolünün en ileri besteleme yöntemleriyle Alman geleneklerini birleştirerek Lutherci felsefeye uygun arı ve görkemli bir üslubun oluşmasında rol oynamıştır. 1604'de Brunswick Dükünün Chapel ustası olan ve ölünceye kadar bu görevde kalan Praetorius anıtsal eserler vermiştir. Bunların başlıcaları 1244 dinsel şarkı içeren dokuz bölümlü *Musea Sioniae* (1605-10); 2-8 sesli 60 motet'den oluşan *Eulogodia Sionia* (1611); Madrigaller, 4 sesli dindışı Alman şarkıları; Viole, keman, ya da üfleme çalgıları için 5 partili *Toccata* ve *Canzone*'ler içeren *Thalia*; 17. yüzyıl başı Fransız bestecilerinin 4-6 partili dans havaları düzenlemesi olan *Terpsichore* (*Caroubel*, *Beauchamps*, *Le Bret*, *La Fond* vb.); İtalyan bestecileri tarzında *Motet* demeti...

Praetorius'un *Sintagma Musicum* adlı üç ciltlik eseri, kontrpuan, çalgı bilgisi, icracılıkta teknik ve yorum, form bilgisi üzerine çağı için yeni ve değerli bir incelemedir.

Praetorius, zengin ritm ve anlatım özellikleri taşıyan eserleriyle geleceğin müzikçilerini etkilemiştir.

Alman dinsel müziğinin gelişmesinde iki İtalyan besteci, Giovanni Gabrieli ve amcası Andrea Gabrieli önemli etken olmuştur. Bu iki büyük öğretmenin ellerinde kişilik kazanan Hassler, Sweelinck ve Schütz, özümledikleri üslubu ve yarattıkları gelenegi iki kuşak (yaklaşık yüz yıl) ileriye taşıyabilmişlerdir.

Saksonya'nın dünyaya verdiği dev besteciler arasında "Üç Büyük S" diye anılan ve birer yıl arayla doğan Schütz, Schein ve Scheidt, Alman müzik geleneğinin temel taşları kabul edilir.

8 Ekim 1585'de Saksonya'da Köstritz'de doğan ve 6 Kasım 1672'de Dresden'de ölen Heinrich Schütz, 1599'dan başlayarak Cassel'de Saray Chapelle'inde korist olarak yer aldı. Orta halli bir ailenin oğluydu. Önce, genel eğitim veren *Gymnasium*'u bitirdi. 1607'de Marburg Üniversitesinde Hukuk öğrenimine başladı. 1609'da Hessel-Cassel Kontu Moritz tarafından Gabrielinin yanında öğrenim görmek üzere Venediğe gönderildi. Bu değerli hocanın ölümüne kadar onunla çalıştı. Sonra Mantua'da Monteverdi'nin yeni sanatını inceledi.

Schütz Almanya'ya dönerken hem Gabrieli'nin polifonisini hem de Floransa'nın ilerici anlayışını benimsemişti. Eserlerinde bunu Alman üslubuyla birleştirdi. Ülkesine döndükten sonra 1613'de Cassel Saray Orgcusu, 1617'de Dresden



HEINRICH SCHÜTZ
(1585-1672)

Electoral Saray Kapelmeister'i oldu. Schütz, uzunca bir aradan sonra, 1628-29 yılları arasında Venediği yeniden ziyaret etti. Daha sonra, çeşitli aralarla Kopenhag'da çalıştı: Önce, 1633-35, sonra 1637 ve son olarak 1642-45 arasında. Dresden'e dönen sanatçı ölünceye kadar oradan ayrılmadı. Bach'dan yüzyıl önce yaşamış olan Schütz, çağının en saygın bestecilerinden biridir.

İlk yayınlanan eserleri, İtalyan madrigali stilindedir (1611). Lutherci (protestan) kilise için yazdığı bir dizi dinsel eserde (David Psalm'ı, 1619; Göğe yükseliş öyküsü, 1623; Kutsal Şarkılar, 1625; Symphoniae Sacre, üç volüm, 1629-1647-1650); Gabrieli'nin seçkin polichoral stilini, Monteverdi'nin opera stilinden bazı öğeleri ve continuolu madrigal stilini, İtalyan çağdaşlarının ses ve enstrüman için konçertant stilini uyguladı. Alman Motet-terlerinden oluşan Musicalia Chorum Sacrum (1648)'da continuolu 5-6 ve 7 ses kullandı. 12 Kutsal Şarkı'da ve Christmas Oratoriosunda İtalyan Still ve Lutherci polifonik gelenek arasında mükemmel bir denge yarattı.

Schütz, üç Passion'unda (St. Matta, St. Lucas, St. Yohanna),erken Lutherci Passion'a uygun olarak, İncil sözleri üzerine eşiksiz şarkı modeline nefis örnekler verdi. Choral melodi tarzını, kendisinden önce ve sonra gelenlerden daha az kullandı. Schütz, salt çalgı müziği yazmadı. Symphoniae Sacrae'ler ve Geistliche Concerte'ler, adlarının düşündürdüğüne aksine gerçekte çalgı eşlikli ses parçalarıdır.

Schütz'de, sesin değer kazandığı recitatif ve rappresentatif tarz, İtalyan operasındaki teatral yapaylığından arınmış, tanrısal sözlerin derinliğine uygun olağanüstü bir ifadecilik kazanmıştır. Bununla birlikte, eserlerinden derin bir şekilde heyecan verici dramatik bir güç yansır. Bu sonuç yalnız ses müziğini ve Choral tarzı kullanışındaki ustalığına değil, aynı zamanda çağın bilinen bütün enstrümantal kaynaklarından gereği gibi yararlanmasına da bağlıdır. Org, viol, keman, Luth, flüt, cornet, fagot, trompet ve trombon gibi enstrümanlar, Schütz'de anlatım olanaklarını dikkate değer biçimde ortaya koydular.

Saksonya'nın Grünhain kentinde 20 Ocak 1586'da doğan ve 15 Kasım 1630'da Leipzig'de ölen Johann Hermann Schein, 1599'da Dresden Saray Chapelle'inde başladığı müzik öğrenimini yatılı öğrenci olarak girdiği Pforta Rahipler okulunda sürdürdü. 1607'de Leipzig Üniversitesine girdi. 1613'de Weissenfels'de, von Wolffersdorf'ların özel öğretmeni, 1615'de Weimar Sarayına Chapelle Ustası, 1616'da Leipzig St. Thomas Kilisesine Sethus Calvisius'dan (1556-1615) sonra Kantor oldu. Yaşamının sonuna kadar bu görevde kalan Schein'in en başarılı olduğu alan çok sesli şarkılarla dans süitleridir. Önemi, İtalyan monodik stili, Choral

melodiye uygulayan ilk Lutherci Alman bestecisi olmasındadır.

Başlıca eserleri şöyle sıralanabilir:

İlk yayını olan Cymbalum Sionium (1615) (Bu eser, daha önce Hans Leo Hassler ve Praetorius'un yazdığı çok korolu Venedik stiline uygundur); iki bölümlü Opella Nova (1618-1626) (Basso Continuo 2,3,4 ve 5 sesli Koraller); 1609'da bestelediği Venuskränzlein, (5 partili Koral şarkılar, Çalgısal danslar ve Şarkılar); Musica Boscareccia (1621) (basso Continuo ve üç ses için Villanella tarzında şarkılar); Diletti Pastoralı (1624) (Basso Continuo ve madrigal stilinde 5 partili Koral parçalar); Banchetto Musicale (Bütün bölümlerde aynı temanın kullanıldığı Variation-Suite); Studenten Schaumass (1626) (5 sesli din dışı şarkılar)...

Saksonya'nın Schein'den 14 ay sonra dünyaya verildiği üçüncü büyük (S) 24 Mart 1587'de Halle'de doğan ve 4 Kasım 1654'de aynı yerde ölen Samuel Scheidt'dir. Çağında besteci ve orgcu olarak büyük ün yapan Scheidt, öğrenimini Hollanda'da, Venedik ekolünün yetiştirdiği en seçkin bestecilerden biri olan Jan Pieterszoon Sweelinck'in yanında yaptı. Sweelinck'in, çeşitlemeleri ve fantaisie'leriyle geleceğin büyük "Fugue" ekolünü hazırlamasında en büyük etken, Scheidt ve Scheidemann gibi çok seçkin öğrencileridir.

1609'da Halle'de St. Moritz Kilisesi Orgcusu ve Brandenburg Margrave'ı Christian Wilhelm'in Kapelmeister'i olan Scheidt, 17. yüzyıl Almanyasının en büyük kontrpuan ustalarından biriydi. Choralleri, teknik kusursuzluklarının yanı sıra temalarının heyecansal yapısıyla dikkati çekiyordu.

SAMUEL SCHEIDT
(1587-1654)



Eserleri, 1624'de yayınladığı Tabulatura Nova; Hymne'ler; Koral Çeşitlemeler; Toccata'lar; Fantaisie'ler; Fugue'ler; 1 Missa; Magnificat'lar; Org için Psalme'lar; Org için koralleri toplayan Tabulaturbuch (1650); 8 sesli Cantiones Sacre'ler (1620); 2-12 sesli ve enstrümanlı Concerti Sacrae'ler (1621-22); 2 ses ve basso continuo 1631-40; 2 ses ve enstrümanlar için Liebliche Kraftblümlein (1635) dan oluşur.

Scheidt'in Tabulatura Nova başlıklı eseri, protestan koral ezgilerinin orgla parafrazıdır. Kontrpuan tekniğine göre, bir düşüncenin geliştirilmesi ve genişletilmesi olayına dayalı bu tarz çalışma, 18.

yüzyılda Bach'la olağanüstü bir incelik kazandı. Bu kontrapuntal dil, Pachelbel ve Böhm yoluyla Johann Sebastian Bach'a ulaşmış ve onda Chorale Prelude tekniği ve anlatımı içinde kusursuzluğa erişmiştir.

17. yüzyıl Almanya'sında dinsel müziğin önemli isimlerinden biri de Dietrich Buxtehude'dir. 1637'de Helsingborg'da doğan 1707'de Lübeck'de ölen Danimarkalı besteci ve orgcu Buxtehude, 1668'de Lübeck'de Marian-Kirche'ye Franz Tunder'in arkasından orgcu oldu ve büyük Kilise Konserleri (Abend musiken) düzenledi. Org virtüözu ve besteci olarak parıltısı bütün Almanya'ya yayıldı. Johann Sebastian Bach onun tavsiyelerini alabilmek için bir ay süren bir yolculuğu göze aldığı zaman 20 yaşındaydı. Buxtehude, Reinken, Scheidemann, Praetorius ve Scheidt'la birlikte Kuzey Almanya'nın müzik eğilimlerini temsil ediyordu. Onun karşındaysa, İtalyan anlayışına daha yakın düşen güney Alman müzik idealini savunmakta olan Froberger (1620-1677), Ebred, Kerl, Pachelbel (1635-1706) gibi besteciler vardı.

Bahsi kapamadan önce, 17. yüzyıla damgasını vurmuş besteciler arasında Teile, Löwe, Pachelbel, Kuhnau, Johann Christoph Bach ve Johann Michael Bach'dan kısaca söz etmek yerinde olur.

Schütz'ün öğrencisi olan ve Rosenmüller'in arkasından Wolfenbüttel'e Kapelmeister (1678) atanan Johann Teile, (1646-1714) Hamburg Operasının açılışı için Adem ve Havva Siengspiel'i, Orontos Operası, 1-4 sesli aria ve canzonettalarla enstrümantal parçaların yazarı olmakla birlikte, St. Mattheus'a göre Passion'u ile seçilir.

Yine Schütz'ün öğrencilerinden Johann Jacop Löwe (1628-1703), Wolfenbüttel'de Kapelmeisterlik yaptıktan sonra Lüneburg St. Nicholas Kilisesinde Orgcu ve besteci olarak (1682) ününü duyurdu. Opera, Bale, enstrümantal süitler, solo ses için şarkılar da yazmış olan Löwe, Lüneburg Gymnasiumunda okuyan genç Johann Sebastian Bach'ı Org üslubu ile etkilemiştir.

Güney Alman Org Ekolünün en önemli temsilcilerinden biri olan Johann Pachelbel (1653-1706), 1674'de kadar Heinrich Schwemmer ile, bu tarihten sonra Viyana'da Kerll ile çalıştı. 1677'de Eisenach Saray Orgcusu olan Pachelbel, Johann Sebastian Bach'ın babasının arkadaşı, ağabeyinin de öğretmeni idi. Pachelbel'in görevi, 1678'de Erfurt'da 1690'da Stuttgart'da, 1692'de Gotha'da, 1695'de Nuremberg'de sürdü. Besteci, klavsen süitleri ve org için Fuguc stilinde Chorale Prelude'leriyle J.S. Bach'ın en önemli seleflerinden biridir.

Kilise Kantatlarıyla seçilen bir başka besteci, Johann Kuhnau'dır. 6 Nisan 1660'da Saksonya'da Geising'de doğan ve 5 haziran

1722'de Leipzig'de ölen Orgcu ve besteci Kuhnau, Müziğin yanı sıra, Leipzig'de Hukuk öğrenimini tamamladıktan sonra aynı yerde St. Thomas Kilisesine Orgcu (1684), Üniversiteye müzik direktörü ve St. Thomas'a Kontor (1701) oldu. En önemli eserleri arasında sayılan Kilise Kantatları yanında, klavyeli çalgılar için yazdığı çok sayıda parça, 17 ve 18. yüzyıl çalgı müziğinde dikkate değer bir yer tutar. Bibliche Historien adlı eseri ise programlı müziğin çok erken örneklerinden biri kabul edilebilir.

Vokal ve enstrümantal eserleri yanında "Ich lasse dich nicht" başlıklı motet'i ile seçilen Johann Christoph Bach (1642-1703), Eisenach'da orgcu ve besteci olarak etkinlik gösterdi.

Johann Michael Bach (1648-1694)²¹ ise Motet'leri ve Org için eserleriyle tanındı. 1. 'nin 6 yaş küçük kardeşi olan Jh. Michael'in en küçük kızı Maria Barbara, J.S. Bach'ın ilk eşi oldu.

Onyedinci Yüzyılda Çalgıların Gelişmesi ve Yeni Çalgı Müziği Türleri

17. yüzyıla kadar kullanılan çalgılar, lavta, lyr, viol, clavecin, clavicord, org, davullar ve nefesli çalgılardı. Eski enstrümanlarda şöyle bir kayda rastlanıyor: "çalmak veya söylemek için". Demek ki besteci çalgı ve ses müziği arasında henüz bir ayrım yapmıyor. Avrupa'da, bağımsız bir çalgı müziğinden söz etmek için 17. yüzyıla kadar beklemek gerekir.

17. yüzyılda, Avrupa müziğinde yeni bir tekniğin geliştiğini görüyoruz: Tek ses akımı (monodie)... Bu, daha önce sözü edilen monodie'den çok ayrı bir tekniktir. 17. yüzyıl monodie'si, eşlikli tek ses anlamını taşır. Bu yeni akımda çalgıcılar, şarkıcının söylediği ezgiyi, yeni armoni sistemine uyarak destekliyorlardı. Böylece çalgılar gitgide gelişti. Monteverdi'nin modern orkestrası, çalgı yapımcılarının daha ileri düzeyde çalışmalarını hazırladı. Bu da çalgıların gelişmesini sağladı. Artık çalgılar, eşlik edecekleri bir ses partisi olmadan da tek başlarına çalınıyordu. Bestecilerin çalgı müziği yazmağa başlamaları, yeni müzik türlerinin doğmasına yol açtı.

Yalnız enstrümanlarla çalınan müzik, önce İtalya ve Fransa'da gelişti. 17. yüzyılda Alman bestecileri ise, başlangıçta bu ülkelerin

1. Bach ailesinde iki Johann Christop daha vardır. Bunlardan birincisi, J.S. Bach'ın ağabeyi (1671-1721)'dir. Öteki ise Johann Christoph Freidrech (1732-1795) adıyla anılır. Büyük Bach'ın ikinci eşinden olma oğludur.
2. Gerek ilk Johann Christoph, gerekse onun kardeşi olan Johann Michael, Büyük Bach'ın babası Ambrosius Bach'ın (1645-1695) amca oğulları (kuzenleri)'dir.

müziğinin etkisinde eser verdiler. İleri teknikleri ile 18. yüzyılın büyük bestecilerini, Bach ve Haendel'i hazırladılar. Böylece, Avrupa uluslarının o güne kadar süregelen müzik etkinliklerinde durum tersine döndü. Daha önce Fransızların dünya estetik ölçülerine, İtalyanların da Opera kanalıyla Avrupa sanatına egemen olduğunu görmüştük. 18. yüzyılda önderlik görevini artık Alman sanatçıları üstlenecekti.

17. yüzyılda en çok kullanılan çalgı olan Lavta, doğudaki Uda çok benzer. (Lavta'yı orkestradan kaldıran Haydn'dır) Bu dönemde, Lavta ve klavsen için süitler yazıldı. Süit, peşpeşe dizilen küçük dans parçalarından oluşur: Allemande/Courante/Sarabande/Gigue gibi...

Allemande: Almanya'da ortaya çıkmıştır. Dört zamanlı ve ılımlı tempoludur. 17 ve 18. yüzyıl dans süitlerinin başında yer alan Allemande, giderek bir sonat ya da senfoninin birinci bölümü haline dönüşecekti. Allemande'in ölçüsü olan iki ve dört zaman ile dansın hareketinin ılımlılığı ögesi (Allegro moderato gibi) sonatın birinci bölümünde kullanıldı.

Courante: 16. yüzyıl Fransız danslarından. Ritmleri noktalı, çevik ve ölçüsü üç zamanlıdır.

Sarabande: Gitar eşlikli eski bir İspanyol dansıdır. Üç zamanlı, ağır ve süslüdür.

Gigue: 6/8 ya da 6/4 gibi üç zamanlı, hızlı tempolu bir İngiliz dansıdır. İrlanda kökenli, çok canlı ve komik tavırlı olan Gigue, 14. Louis zamanında Fransa'ya girmiştir. Müzisyenlerin dans amacının dışında gigue'ler de yazdığını öğreniyoruz. (Bu tür Gigue'lere ilk kez büyük Klavsenci François Couperin'de rastlıyoruz.)

İlk süitlere daha sonra başka dans parçaları da eklenmiş ve yedi, sekiz bölümlü süitler yazılmıştır.



LAVTA (LUTH) ÇALAN ADAM. XVII. YY. FRANSIZ RESMİ. HAMBURG MÜZESİ.



17. YY.İN BAŞINDA RUCKERS KLAVSENİ, LA HAYE ÇALGI MÜZESİ.

Fransa'da Çalgı Müziği

Bir önceki yüzyılın lavta ustaları, karmaşık ritimli prelüdlere, dans süitleri besteleyerek 1600 yıllarına kadar sanatlarını icra ettiler. Şarkı eşliğinde kullanılan Theorbe (küçük bas flüt) ile kalın sesli lavta, bir süre ön plana çıktı. Klavsen sanatının gelişmesi, Lavta'nın silinmesine neden oldu. İlk klavsenciler, akor zorlamaları, çözümlerde gecikmeler, ritm düzensizliği gibi ritmik ve tonal



JACQUES CHAMPION
CHAMBONIER

bulanıklıklar taşıyan eserler verdiler. Bu durum, klavsen-cilerin lavta tekniği ile beste yapmalarından kaynaklanı-yordu. Ayrıca, klavsende anlatım olanakları kısıtlı olduğu için, klavsençiler, lavta ustalarının sık sık başvurdukları süslemelerden yararlanıyorlardı.

İlk büyük Fransız klavsençisi, Jacques Champion Cham-bonier'dir. Rameau ve Couperin onu izlemiştir. Müzik ta-rihine geçen 7 müzisyen Couperin 'den sonuncusu olan ve Le Grand (büyük) lakabı ile anılan François Couperin, klavsen'e yeni bir estetik, yeni bir ton getirdi. 1693'de Versaille Sarayı Orgcusu olan sanatçı, kral ailesindeki ço-cukların müzik öğrenimlerini de üstlenmişti. Çalgı müziği kadar, kilise müziği de ilgi çekicidir. Tasviri oda müziği incelikler ve hicivle doludur. Apotheose de Corelli (Corel-li'nin tanrılaştırılması), apotheose de Lully adlı eserlerinde, Corelli ve Lully'nin stillerini saygıyla taklit eder. Kilise mü-zîği soyludur ve anlatım yönünden dikkate değer derinliği vardır. Geleceğin klasiklerinin uzak habercisi olan Couperin'in klavsen eserleri, gereksiz süslerden kurtulmuş duygulu ve yalın güzellikle-riyle seçilirler.

Fransız klavsençileri aynı zamanda org us-talarıydılar. Jean Titelouse (1563-1633), Fransız org ekolünün kurucusudur. Fransız ekolünde org, tuşlara klavsen üslubunu hatırlatan bir zarafet ve ha-fiflikle dokunarak çalınırdı. Bu yüz-yılın tanınmış Orgcuları arasında Louis Marchand ve Nicolas Grigny anılır.

17. yüzyıl Fransa'sında az sayıda ol-makla birlikte, flüt için de eserler ve-rildiğini biliyoruz. Genelde ise o çağda flüt ve viol, klavsen için yazılmış bir eser seslendirilirken, ezgiyi belirginleştirmek amacı ile kullanılırdı.



LOUIS MARCHAND

İtalya'da Çalgı Müziği

17. yüzyıl müziği İtalya'da daha çok keman için verilen eserlerle gelişti ve büyük önem kazandı. Sonatın doğuşu da bu sırada oldu. Bu dönemde iki tür sonat yazıldı: Org ya da başka enstrümanlar için kilise'de seslendirilmek amacı ile Sonata da Chiesa'lar ve ki-lise dışında icra edilen Sonata da Camera'lar yani Oda sonatları... Sonatlar, biçim olarak 16. yüzyıl partitalarından ya da süit-

lerinden doğmuştur. Partitalar, Yavaş/Hızlı/Yavaş/Hızlı tempo sıralanışı içindeki Allemande/Courante/Sarabande/Gigue gibi halk havalardan esinli dans parçalarından oluşurdu. Sonatlarda da bu sıralanış aynen kaldı. Ancak, bölüm başlıkları artık dans parçalarının adını taşımıyordu. Tempo başlıkları bölüme adını veriyordu: Allegro moderato gibi...

Başka bir deyişle, sonat, İtalya'da Süite verilen addır. Latince Sonare (tınlama) fiilinden gelir. Bu sözcük, latince şarkı söylemek anlamında olan Cantare sözcüğünün karşıtıdır. Bu bakımdan, Sonata, tınlatılan, Cantata söylenen anlamını taşır.

Önceleri, bir enstrümantal süitin birinci parçasına sonat denmiştir. Giderek, bütün süitin, başlangıç parçasının adı ile anılması geleneği doğmuştur. Corelli'nin keman ve klavsen için yazdığı bir sonatında olduğu gibi: Sonate-Prelude/Allemande/Courante/Sarabande/Gigue.

Corelli, 4 bölümlü sonat biçiminin yaratıcısıdır. (yavaş/hızlı/yavaş/hızlı). Bu biçim, geleceğin klasik sonatını hazırlamıştır. Başlangıçta sonatın bütün bölümlerinin ritmik yapısı ve tonu aynı idi. Daha sonra sonatta her bölüm, armonik bir hareketle tonikten kalkıp dominanta giden ve orada bir süre kaldıktan sonra yine tona dönen iki parçadan oluştu.

Bu dönemde İtalya'da keman yapımında ve keman için verilen eserlerde önemli aşamalar gerçekleşti. Rebec ve Crowth'un gelişmesinden doğan vièle veya viole (veya viola)'dan 15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl başlarında keman doğdu. Monteverdi, Orkestrada viola da gamba (bacak violü), viola da braccio (kol violü), violino piccolo (keman) kullandı. Başlangıçta bunlar ses rengi ve tınlama bakımından zayıf çalgılardı. 17. yüzyıldan başlayarak Gaspara da Salo, Andrea Amati, Antonio Stradivari bugünün lütyelerini hayran bırakan keman ve viyolalar yaptılar. Besteciler, bu gelişmeye ilgisiz kalmadılar. Keman için çeşitli sonatlar yazıldı. Ancak, ses müziği anlayışı ile yazılan keman partileri başlangıçta opera arylarını anımsatıyordu. Yalnız keman için yazan ilk İtalyan bestecisi Biagio Marini (1597-1665)'dir. 17. yüzyıl oda müziğinin en önemli bestecilerinden biri olan Giovanni Battista Vivaldi (1644-1692), 4, 5 ve 6 çalgı için sonatlar yazmıştır. Çağın en önemli ve verimli bestecilerinden biri de Arcangelo Corelli'dir. Hem teorisyen, hem keman ustası olarak Tartini, (1692-1770) orgcu ve klavsenici Frescobaldi (1583-1643), Domenico Scarlatti (1685-1757), enstrümanların ifade ve teknik olanaklarını zorlayan önemli eserler vermişlerdir.



BIAGIO MARINI
(1597-1665)

Scarlatti'nin oda sonatları, kontrapuntik zenginlikleri yanında ezgilerinin ihmal edilmeyişi, zarafetleri ve sade güzellikleri ile seçilirler.

Benevoli ve Allegri'nin öğrencisi Arcangelo Corelli (1653-1713), kemana gereği gibi ilgi gösteren, kemanın niteliklerini işleyen ilk bestecidir. La Folia başlıklı sonatı, bu bakımdan güzel bir örnek tir.

Konçerto türü 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Giuseppe Torelli (1658-1709) ilk keman konçertosunu yazmakla tanınır. Latince Concertus sözcüğü, ayrı seslerin birlikte tınlaması anlamına gelir. Konçerto'da, tek çalgı, büyük bir çalgı grubuna karşı çalar. Bazen de bir grup çalgı, daha büyük bir çalgı grubunun karşısındadır. Buna da konçerto grosso adı verilir.¹¹

Almanya'da Çalgı Müziği

Almanya'da salt çalgı için yazılan müzikler, İtalyan ve Fransız bestecilerin etkisinde gelişti. Bu dönem bestecileri arasında yalnız keman için sonatlar yazan Franz von Biber (1644-1704), Org'u klavsen üslubundan kurtaran, klavsen süitleri ve Fugue tarzında Koral Prelüdleryle Bach'ı hazırlayan en önemli bestecilerden biri olan Johann Pachelbel (1653-1706), Frescobaldi'nin öğrencisi, Orgcu ve besteci Froberger (1616-1667), Marienkirche'nin orgculuğu gibi önemli bir göreve atandıktan sonra Lübeck'i Kuzey Avrupa'nın en seçkin müzik merkezi haline getiren ve serbest org kompozisyonları ile Bach'ı derinden etkileyen Orgcu ve besteci Dietrich Buxtehude (1637-1707), Leipzig-Saint-Thomas Kilisesi'nin büyük Bach'dan önceki Kantoru olan ve klavsen sonatları ile tanınan Johann Kuhnau (1660-1722) anılmaya değer.

RUCKERS KLAVSENİ
(1612)

17. yüzyıl çalgı müziğinde klavsen'in önemli yeri vardır. Yapımı İtalya'da gerçekleşen çalgılardan biri de Klavsendir. Bu çalgıya İngiltere'de önceleri Virginal, daha sonra Harpsichord, İtalya'da clavicembalo, veya arpicordo, Fransa'da Clavecin Almanya'da Flügel veya Klavicimbal denmiştir.

İngiliz Ruckers ailesinin klavsen yapımında, klavseni geliştirmede rolü olmuştur. 17. yüzyılda hemen her evde klavsen bulunması modaya uygundu. Gelecekte, klavsen'in, yerini piyano'ya bırakmasına karşın aralarında önemli ayrılıklar vardır.



Klavsen'de tuşa basıldığı zaman telleri bir mızrap çeker. Piano'da ise her tuşa bağlı tahta bir çekiç tele vurur. Piano ve klavsen tını ve renk bakımından da benzemezler.

Klavsen'de seslerin yavaş yavaş kuvvetlenmesi (crecendo), ya da hafiflemesi (decrecendo) olanağı yoktur. Bugün kullanılan klavsen genellikle iki klavyelidir. Bununla birlikte, tek klavyeli, üç ya da dört klavyeli olanlar da vardır. Bugün, pedaller yardımı ile hem tını hem de ses şiddeti değiştirilebilir.

17. yüzyılda orkestra yöneticileri, klavsen başından orkestrayı yönetirlerdi. Klavsen için eşlik partisi yazılmazdı. Klavsen, belirli baslar üzerinde doğaçtan çalardı. Buna basso continuo (sürekli bas) veya şifreli bas denirdi. Bas hattı üzerine yazılan rakamlar, armoniyi belirlerdi. Klavsen için müzik yazan besteciler arasında daha önce sözü edilen Kuhnau, ilk klavsen sonatının yaratıcısıdır. İngiltere'de William Byrd (1543-1623), Orlando Gibbons (1583-1625), Henry Purcell (1659-1695), Fransa'da Rameau (1683-1764) ve Couperin (1668-1733) klavsen müziğini geliştirdiler.

Org, Barok müziğinde en iyi anlatım araçlarından biri olmuştur. En eski çalgılardan biridir. Nefesli çalgılar grubundandır. Efsaneler, Org'u Pan'ın yaptığını söyler. Tevrat'ta da Org sözcüğü geçer. (Jubal'ın elinde bir arp ya da org taşıdığını anlatan bölüm). Ancak bunun bugün anladığımız Org'la bir ilişkisi olmadığı açıktır. Milattan önce 2. yüzyılda İskenderiye'de yaşamış bir mühendis, mekanizması su ile işleyen bir org yapmıştır. Ktesibios adlı bu mühendisin yaptığı çalgının bugünkü org'a benzediği düşünülmektedir.

14. yüzyıla kadar Gregor melodilerini basit olarak duble eden, destekleyen Org'un yapımı on birinci yüzyıldan başlayarak belli bir gelişme göstermiştir. O zamana kadar en büyük Org, İngiltere'de Winchester Katedralinde idi. 100 borusunun 26 körüğünü 10 kişi çalıştırırdı. 17. yüzyılda Fugue, Org için en geçerli biçimlerden biriydi. Sweelinck (1562-1621) ve Frescobaldi Fugue biçimini geliştirdiler. Fugue, Bach'la zirveye ulaştı.



SWEELINCK
(1562-1621)

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

18. yüzyıla kadar, Avrupa müziğine İtalyan ve Fransız sanatçılar egemendi. Fransa, lirik tiyatro ve oda müziği alanında ulusal estetiğini savnurken Almanya, geçmişin büyük ustalarından beslenen sistemli ve sabırlı bir işçi, dahi bir müzisyen aracılığı ile üstünlüğünü hazırlıyordu. Kendisinden önce gelen bestecilerin dili ve geçerlikte olan müzik biçimleriyle etkili bir felsefeyi birleştiren Johann Sebastian Bach'ın, hiç bir zaman orijinal olma kaygısına kapılmadan böylesine büyük bir kişilik göstermesi ve Alman müziğinin en büyük temsilcisi olması olağan dışı sayılır.

J. S. BACH'IN 1746'DA
HAUSSMANN TARAFINDAN
YAPILMIŞ PORTRESİ

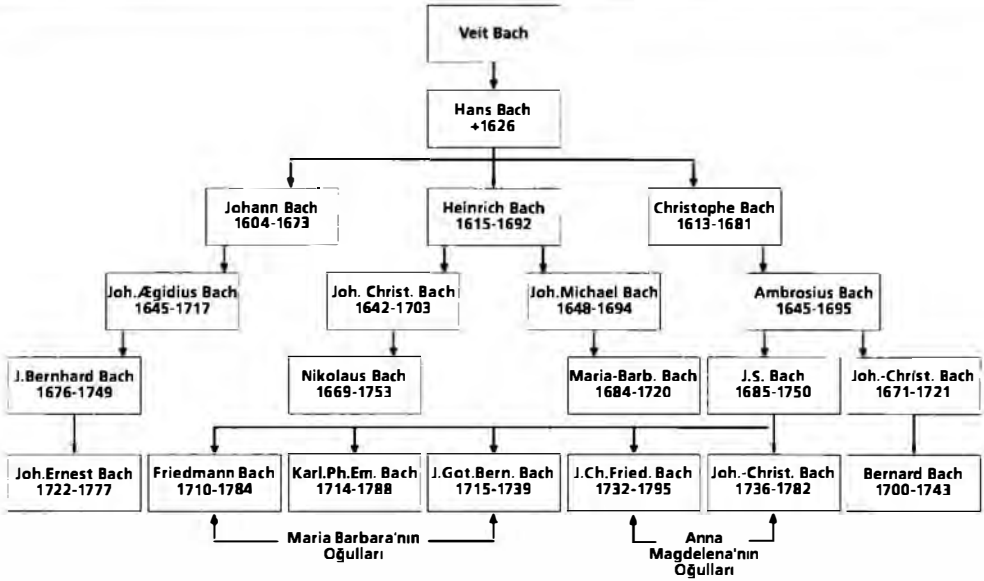


Armoni ile orta çağın yarattığı kontrpuanı aynı kesinlik ve ustalıklarla kullanan Bach'da dini polifoni esprisi, Palestrina'dan sonra son kez canlandı. Bir bestecinin, birbirinden tamamen ayrı iki çokses tekniğini, yatay bir yazı sistemi olan kontrpuanla, dikey bir yazı sistemi olan armoniyi aynı kolaylıkla ve kendisine malederek kullanması hayranlık vericidir. Bunun için Bach, hem geçmişin sentezi, hem de geleceğin habercisi oldu. O kadar ki, ölümünden sonra müzik estetiği ve tekniği alanında her şey değişti. Bach, bütün dönemler için, şu ya da bu tarzda örnek sayılan bir besteci olarak kaldı.

Leipzig Saint-Thomas Kilisesinin 28 yıllık büyük Kantor'u Johann Sebastian Bach öldüğü zaman, Haydn 18 yaşındaydı. 6 yıl sonra Mozart doğdu. Bu iki ustanın elinde homophonic, yani armoniye dayalı eşlikli ezgi tekniği git-tikçe gelişti, kişilik kazandı.

Zamanın en büyük orgcusu olarak tanınan Bach'ın eseri, bestecililiğinin farkına varmayan bir topluma bıraktığı

YIRMI BİR ÜNLÜ BACH



58 büyük albümden oluşur.

Oratorio, Missa, Passion gibi büyük biçimleri olduğu kadar, Süit, Konçerto, Fugue, Fantezi, Prelude, Caprice gibi çalgısal türleri, ya da kısa dansları aynı kolaylık ve başarıyla yazdı. Bütün biçimleri, hatta komik şarkıları bile denemesine karşılık hiç opera yazmadı. Eseri, programlı müziğin karşısı anlam taşıyan "absolü müzik" deyimi ile nitelendirilen Bach, sınırlı bir dünyada yaşadı. Bu nedenle, bilgisinin sınırsızlığı ve müziğinin evrenselliği şaşırtıcıdır. Fakat, Schütz, Schein, Scheidt, Telemann, Pachelbel, Buxtehude gibi ustaların oluşturduğu yükseltinin zirvesinde yer alan Bach'ı yetiştiren kültür düzeyini kavramak zor değildir. Bach'ın yaşamını inceleyenler, onun kişiliğinin ayırıcı yanlarını, moral kurallarının yüksekliğini, soyluluğunu, olağanüstü ve dupduru iyiliğini, komplekslerden uzak arılığını açıklarlar. Bu örnek yaşamı tek tutku etkilemiştir: Müzik tutkusu...

Adı bütün Orta Avrupa'ya yayılan Bach ailesi, iki yüzyıl boyunca müzisyen yetiştirdi. Ataları Weit Bach, Tübingen'li bir değirmenci. On altıncı yüzyılda Presburg'a yerleşmişti. Weit, Luth çalışıyordu. Oğlu Hans Bach ise gitar... Üç torunundan biri ve torunlarının çocuklarından beşi orgcu ve profesyonel çalgıcıydı. Aile giderek daha geniş bir alanda etkinlik göstermeğe başladı. Öyle ki, bu müzisyenler tarihte, büyük bir başarıyla etkinlik gösterdikleri yerlerin adıyla birlikte anılır oldular: Bunlara kısaca, Halle'li Bach, Milano'lu Bach, Londra'lı Bach, Berlin'li Bach, Hamburglu Bach demek gelenegi yerleşti. Bach ailesinden 21 ünlü müzisyen çıktı.

Johann Sebastian Bach, 31 Mart 1685'de Eisenach'da doğdu. Tarihte adını bir kaç kez duyurmuş bir kasabaydı bu. 1207'de ünlü minnesingerler toplanmak için buradan geçmişlerdi. 300 yıl sonra Martin Luther 1521'de İncili burada Almancaya çevirdi. Bu çevirinin müzik üzerinde ilham yönünden etkileri büyük oldu. Hıristiyan Kilise şarkısının en uygun anlatım biçimi olan Koral, Bach'ın temel biçimlerinden birini oluşturur.

Babası Johann Ambrosius (1645-1695) 1671'de Saray müzisyeni olarak Eisenach'a yerleşmişti. Eğitiminin yanısıra oğluna keman dersleri veriyordu. Kuzeni Orgcu ve Klavsenci Johann Christoph (1642-1703) aynı yerde yaşıyordu. Küçük Bach, onu sürekli olarak dinliyebiliyordu. Çocukluğu ve gençliği tam bir müzik ortamında geçti. Bir kabile gibi geleneklerine bağlı olan aile, yıllık toplantılarda bir araya gelirdi. Sayıları bazen 120'yi bulan bireyleri gün boyunca müzik yaparlardı. Sonra, beğenilen eserler, ailenin özel arşivine kaldırılırdı.

Johann Sebastian 1694'te annesini, 1695'de de babasını kaybetti. Ordurf'ta yaşayan ağabeyi Johann Christoph (1671-1721) onu yanına aldı. Ünlü orgcu Pachelbel ve Froberger'le çalışmış olan Christoph küçük Bach'a ders vermeye başladı. Johann Sebastian böylece ağabeyi aracılığı ile Pachelbel'in bağlı olduğu Güney Alman org geleneğini ve yazı tarzını tanıdı. Ordurf lisesinde 15 yaşına kadar öğrenim gördükten sonra, Erdmann adında bir dostla Lüneburg St. Michael Gymnasium'una gönderildi. Burada olağanüstü güzel sesinden dolayı hemen koroya alındı. Lüneburg yılları, ilk araştırmalarını yönlendirdi. XVI. ve XVII. yüzyıl müzik eserleri yönünden hayli zengin olan kitaplıktan tam anlamıyla yararlandı. İncelediği ve kopya ettiği partiyonlar aracılığı ile tanıdığı bestecilerin yanısıra iki orgcu dikkatini çekti: Dresdende, Heinrich Schütz'ün öğrencisi olan yaşlı Jacop Löwe (1629-1703) ve 1698'den beri St. Johannes Kilisesi Orgcusu olan Georg Böhm (1661-1733). Böhm, Kuzey Alman Org Ekolüne bağlıydı. Bach, Böhm'ün tavsiyelerini izleyerek Hamburg'a gitti. St. Catherine Kilisesi Orgcusu Reinken'i dinledi. Reinken, Sweelinck ekolüne bağlı olan H. Scheidemann'ın öğrencisiydi. Bach, böylece bir kez daha yüzyıl geriye inen önemli bir gelenekle karşı karşıya geldi. Bach'ın Reinken'le¹⁾ bundan sonraki görüşmesi, 1720'de Köthen'de çalıştığı sırada gerçekleşti. Bach, yüz yaşına yaklaşmış olan usta müzisyeni son kez ziyaret etti.

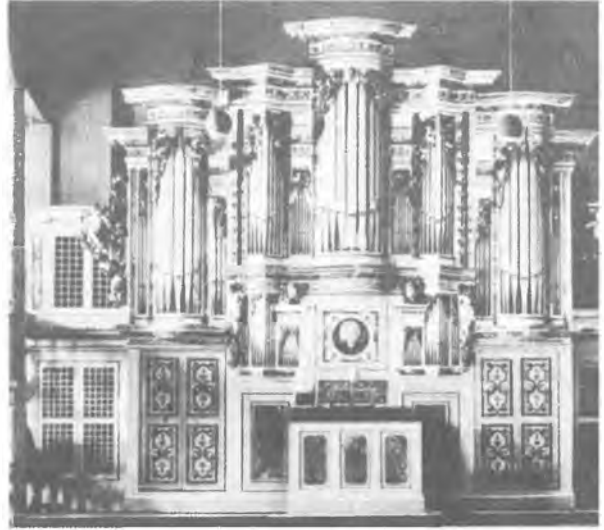
Lüneburg St. Michael Gymnasiumunda iken tatillerde

1. Jan Adams Reinken (1623 Wilshausen, Alsace-1722 Hamburg) Scheidemann'ın öğrencisi ve St. Catherine Kilisesi orgcusu olarak onun halefi. Genişletilmiş fantezi stilindeki Corale Preludeleri, dönemin Kuzey Alman Org müzیکçileri tarafından örnek alındı.

Hamburg'a yaptığı ziyaretlerin yanısıra Celle sarayına gidiyordu. Sarayda, Fransız asıllı bir soylu olan Poitou'lu Prenses Eleonore d'Olbreuse, sürgündeki Fransız müzikçilerle bir orkestra kurmuştu. Bach burada Couperin, Lebegue, Dieupart gibi bestecilerin eserlerini dinleyerek Fransız müziğini tanıdı, Grigny'nin Org Kitabı'nı kopya etti.

Hamburg bu dönemde Kuzey Alman Protestan Müziğinin merkezi idi. Genç müzisyen burada yalnız bu büyük geleneği derinlemesine tanımakla kalmadı, org yapımında da önemli bilgiler elde ederek bu konuda uzmanlaştı. Bütün bu ilişkiler ve partiyonları kopya yoluyla edindiği bilgiler, onun eğitiminde mütevazı öğretmenlerinden çok daha etkili olmuştur.

1703 Nisanında, Weimar dükü Johann Ernst'in hizmetine kemancı olarak girdi. Burada çok az kaldı, çünkü ilgisi çocukluğundan beri Org etrafından yoğunlaşmıştı. Aynı yıl, Ağustos ayında, Arnstadt Dükaliğinde St. Bonifacius Kilisesi Orgculuğuna geçti. Kilise müziğindeki ilk ürünleri bu döneme rastlar. 1704'de ilk kantatını verdi ve kısa sürede Orgdaki ustalığı tanındı. Orta Almanya'nın Protestan Müziğindeki gelişmiş durumuna karşın ülkenin kuzeyi sürekli olarak ilgisini çekmiştir. 1705'de büyük usta Dietrich Buxtehude'yi dinlemek için yaya olarak Baltık kıyısındaki Lübeck'e gitti.



THURINGE'DE ARMSTADT
ORGU. J.S.BACH'IN ATANDIĞI
İLK ORG.

Tatili çok kısaydı ama Bach, Buxtehude'nin olağanüstü incelmış ve arlaşılmış sanatının büyüsyyle kendisini çeviren dünyayı unutarak izin süresini aştı. Arnstadt'a onu çağırın ödevleri düşünmeden günler birbirini kovaladı. Sonunda yerine yeni bir orgcu buldular. Bu genç kız gelecekte eşi olacaktı. 1707'de Bach Mülhausen'de yeni bir iş buldu. St.Blacius kilisesine G.Ahle'nin arkasından orgcu oldu. Ancak burada da fazla kalamadı. Kentin inanırlarını bölen düşünce ayrılıkları Kilisede çalışan Bach'ın durumunu doğal olarak etkiledi ve yeniden Weimar'a yöneldi. Sax-Weimar Dükü Wilhelm Ernst, 1703'te yanında kısa süre çalışan genç müzisyenin kemancı ve viyolacı olarak yeteneklerini hatırlayınca onu ilk görevine çağırmıştı. Burada, Johann Gottfried Walter (1684-1748), 1701'den beri St. Johannes Kilisesi Orgcusu olarak çalışıyordu. Hans Bach'ın büyük oğlunun torunu Johann Bernard Bach (1676-1749)'ın öğrencisiydi. Bu eski

2. Bach, parasızlık nedeniyle yer değiştirmelerinin çoğunu yaya olarak yaptı.

tanışıklık ve dostluktan yararlı bir işbirliği doğdu.

1707'de Bach, kuzini Maria-Barbara Bach'la evlendi. Ertesi yıl, sağlığında basılmış tek Kantatı olan "Gott ist mein König" Kantatını yayınladı. Maria-Barbara ona yedi çocuk verdi. Bunlardan Wilhelm Friedemann (1710-1784) ve Carl Philipp Emanuel (1714-1788) müzik tarihine mal oldu. Gottfried Bernhard ise (1715-1739) dikkate değer bir kişilik göstermeden öldü.

Weimar'da, İtalyan bestecileri keşfeden Bach, Albinoni (1671-1750)¹¹, Legrenzi (1626-1690)¹², Corelli, Bonporti (1672-1749)¹³, Vivaldi'nin partiyonlarını inceledi. Albinoni'nin temaları üzerine iki fugue, Legrenzi'nin bir teması üzerine de 1 fugue yazdı. Bonporti'nin ve Frescobaldi'nin eserlerini kopya ederek çözümledi, Vivaldi'nin bir çok konçertosunu başka çalgılar için düzenledi.

1714'te Haendel'in org öğretmeni Zachau, Halle kentinden Weimar Saray Orgculuğuna talip oldu. Zachau yerine Bach'ın tercih edilmesi, ününün artmasına neden oldu. Bach bu dönemde Kassel, Weissenfels, Dresden Saraylarının müzik yaşamlarıyla ilişki kurdu. Alçakgönüllü Bach'ın ünlü Fransız Orgcusu Luis Marchand'la yarıştırmak istenmesi yine bu döneme rastlar. Marchand'ın yarışmaya girmekten kaçınarak kenti terkettiği iddia edildi. Oysa, Avrupa'nın en büyük Org ustası olarak reklamı yapılan Louis Marchand'la boy ölçüşmeye kandırmak için Bach'ın dostları ve hayranları hayli ter dökmek zorunda kalmışlardı. Daha sonra ünlü besteci ve eleştirmen Telemann şöyle yazıyordu: "Kimse Org'da Haendel'i geçemez", ve ekliyordu: "Bach hariç..."

1717'de Weimar Kilisesi Kapelmeisterliğini isteyen Bach'la Weimar Dükü arasında bazı sorunlar çıktı. Sonunda Bach, Köthen'de Anhalt Prensi Leopold'un, Saray Kapelmeisterliği için yaptığı çağırışı kabul ederek görevinden ayrıldı ve 1717'de Anhalt Saray Müzik Direktörü oldu. Uzun süre Org ve Kilise kantatlarına yöneldikten sonra burada modern enstrümantal müzik yazmaya başladı. Çok sayıda dindışı eseri bu dönemin ürünüdür. Yirmi kişilik saray orkestrasını yöneten Bach, boş zamanlarında orgların restorasyonu için deneyimlerinden yararlanılmasına izin veriyor-

1. Thomaso Albinoni: Bach'da derin bir hayranlık uyandıran İtalyan besteci ve kemancı. İlk keman konçertolarından birinin yazarı.
2. İtalyan besteci Giovanni Legrenzi, Venedik Mendicanti Konservatuarı Direktörüydü. 1685'de Venedik St. Marco Kilisesi Koro Yöneticiliğine getirildi. Opera, çeşitli çalgı müziği, Oratorio ve Kantatlarıyla tanınır. Kısa "da capo" formunun ve üçlü sonatın ilk uygulayıcılarından biridir.
3. Francesco Antonio Bonporti: Trio ve solo sonatların ağırlıkta olduğu İtalyan oda müziği bestecisi. Onun Bach'ın el yazısıyla kopya edilmiş bulunan Keman ve Şifreli Bas için Envansiyonları (1712), yanlışlıkla (Bach'ın ölümünden sonra) Bach yayınları arasında yer almıştı.

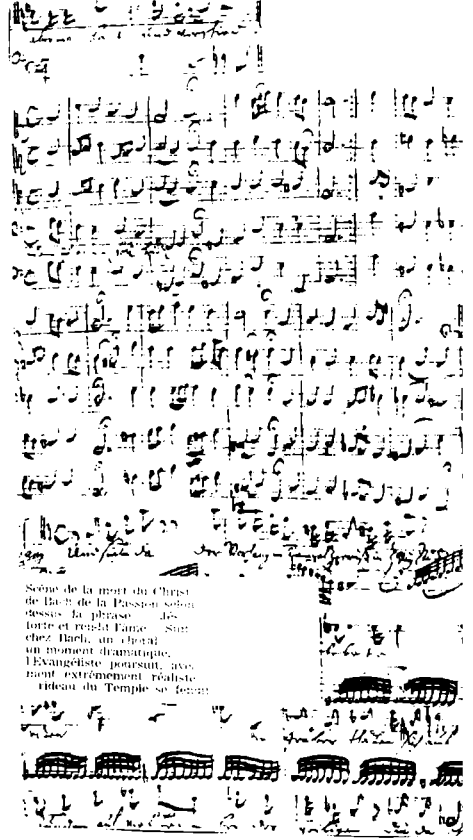
du. 1719'da Halle'deki Haendel'i görmeğe çalıştıysa da başaramadı. Ertesi yıl Karlsbad'ta karşılaştığı Brandenburg Valisi Christian Ludwig'den altı tane Concerto Grosso siparişi aldı. Bugün, Brandenburg konçertoları adıyla anılan bu konçertolar, enstrümantal müziğin arı örnekleri arasındadır.

1720 yılı, Bach için büyük bir acı ile gölgelendi. İlk eşi Maria Barbara'yı kaybeden Bach, bir buçuk yıl sonra saray trompetçisi J.W. Wülcken'in kızı ve 1720'den beri şarkıcı olarak saray icralarına katılan Anna Magdalena Wülcken (1701-1760) ile evlendi. Bu evlilikten dünyaya gelen altısı erkek, yedisi kız on üç çocuktan Johann Chrisoph Friedrich (1732-1795) Bückeburg'lu Bach, Johann Christian (1735-1782) ise Milanolu ve Londralı Bach diye anılacaktı.⁽¹⁾

1722'de Leipzig St. Thomas Kilisesi Kantoru Johann Kuhnau (1660-1722) öldüğü zaman, Şehir Meclisi bu önemli görevi iki ünlü besteciye teklif etti: Georg Philippe Telemann (1681-1767) ve J. Chr. Graupner (1683-1760). Ancak, her ikisi de görevi reddetti.

Sonunda Meclis, Köthen'den aday olan mütevazı Kapel ustası ile yetindi. Usta, aynı yıl içinde (1723), bir Kutsal Perşembe günü, St. Johannes'e göre passion'unu icra ettirerek yeteneklerini kanıtladı. Bach, Leipzig'deki görevinde ömrünün sonuna kadar kaldı. St. Mattheus'a göre passion⁽²⁾, Noel Oratoriosu, Si minör missa, Motetler, Org için Koral'ler, büyük Kantatlar, Klavsen Partitoları, Clavecin Bien Tempere'nin ikinci cildi, Kromatik Fantezi ve Fugue, Goldberg Çeşitlemeleri, Orkestra süitleri, Bir Müzik Armağanı, Fugue Sanatı ve daha pek çok parça burada doğdu.

Bach'a bu görevde 700 Thaler ödeniyordu. Bu, azımsanmayacak bir ücretti. Ancak, işi çok yorucuydu. Üsleriyle ilişkileri güçlü, öğretmenlik görevleri de kötü düzenlenmişti. Okul Müdüründen Ruhani Meclise ve şehir Meclisine kadar hepsi Bach'ın amiriydi. Büyük eserlerin icrasında her zaman zorluklar çıkardı. Geleneğe göre Bach, Thomas Schule'de müzik ve Latince eğitiminden de sorumluydu. Elinde hiç bir zaman yeterli sayıda müzisyen olmadı. Sarayda



BACH'IN ELYAZISI İLE MATTHEUS PASSION'UNDAN İSA'NIN ÖLÜMÜ: "İSA, KUVVETLE HAYKIRDI VE RUHUNU TESLİM ETTİ" SÖZLERİNİ, DRAMATİK BİR ANDA INTERLUDE GİBİ BİR CHORALİZLİYOR. ANLATICI, SON DERECE GERÇEKÇİ BİR EŞLİKLE DEVAM EDİYOR: "GÖRÜYORSUNUZ. MABEDİN PERDELERİ İKİYE YARILDI."

1. Bach'ın iki evliliğinden dünyaya gelen 20 çocuktan 9'u kız, 11'i erkekti. Bunlardan yalnızca 10'u yaşadı.
2. Bach, Mattheus'a göre passionuna 1722'de başlamıştı.

çalışan müzisyenlerden arta kalan kent müzisyenleri, öğrenciler, ve eğitimini üstlendiği disiplinsiz yeni elemanlarla eserleri seslendirmek zorundaydı. Bu kadro ile Bach, Kentin müzik yaşamından, St. Thomas ve St. Nicolas gibi başlıca iki kilisenin müziğinden, kentin ve Üniversitenin resmi ve önemli günlerinin tören müziğinden sorumluydu. Çalışmalar, günlerini tamamen dolduruyordu Çok kısıtlı olan boş zamanları ise, silsile halindeki üslerine meram anlatmakla, Şehir Meclisiyle ya da Üniversitenin Rektörü Ernesti ile tartışmalarla kararıyordu.

1704'de Telemann tarafından kurulmuş olan Collegium Musicum, 1729-1740 arasında Bach'ın yönetimine verildi. Onlarla ayda iki kez konser vermek zorundaydı. Ayrıca, bütün Leipzig dönemi boyunca yazdığı dini ve din dışı Kantatlarının değişimli olarak seslendirilmesi, buradaki etkinlikleri arasındadır. Bu çalışmalara, 1728'e kadar Köthen Evinde, 1728-36 arasında Weissenfels Evinde Kapelmeisterliği de eklemek gerekir.

Bu arada Bach, en önemli eserlerinden biri olan Si Minör Misa'sını Elektör Prense gönderdi ve Saksonya Saray Besteciliği sıfatını kazanarak durumunu güçlendirdi.

Bach, sırf kalabalık ailesinin geçimini sağlamak için çoğu kez şartlı eserler vermiştir. Yolculuklara çıkmış, yarışmalara katılmış, konserlerde olağanüstü orgunu ve emprovizasyon gücünü sergilemiştir. Bu yolculuklarda Bach, Saksonya ve Thuringe'de pek çok kantör ve orgcu ile tanıştı. Onlarla dostluk bağlarını sonuna kadar sürdürdü. Evini ziyaret eden sanatçılar, onun için gerçek bir sevinç kaynağı oldular. Bu günlerin ilginç olaylarından biri de Bach'ın ünlü Silbermann Orgunda çalması ve bu yapımcının ilk piano-fortelerini, bir uzman olarak dinlemesidir. Bach, ayrıca, Hasse, Benda, Weiss ve Kropfgang gibi ünlü Lavtacılarla tanıştı, eserlerini dinledi. Haendel'i tanımak için, sonuç alamadığı bir girişimde daha bulundu.

Bach, 1742'de son kızının doğumundan önce, bütün yenilik eğilimlerine karşı çıkarak, tıpkı bir koza içine girmişçesine kendi üstüne ve eseri üstüne katlandı. Ancak, bir dönüşüm ve yenilik için değil, artık kişisel olduğu kadar geleneksel sanatının temellerinde derinleşerek, çevreden tam anlamıyla ilgisini kesmiş bir tarz yaratmak için... Bach, son 12 yılın etkinliğini, gençliğinde Lüneburg'da tanıdığı Luther inancının kaynağına yaklaşan ilişkilerinin özeti olan bir müzik geleneği üstünde yoğunlaştırdı ve var olan bütün tarzları ve üslupları içeren bir gelenek içinde devleşti. Oysa, büyük Kantorun son stiline başlangıç döneminde, besteci ve eleştirmen Scheibe (1708-1776) onu, yalnızca geçmişin temsilcisi olarak tanımlamak yanlılığına düşmüştü.

Bach'ın oğullarından Carl Philippe Emanuel, Potsdam'da Prusya

Kralının saray müzisyeniydi. Oğlunun isteği üzerine Kral 2. Frederic'i ziyarete giden Bach, Potsdam'da, Kralın verdiği tema üzerine (tema regium) emprovizasyon yaptı. Bu gösteri çok büyük bir heyecanla karşılandı. Leipzig'e dönen Bach, 2. Frederic'in büyük ilgisine bir karşılık olarak bestelediği "Bir Müzik Armağanı" adlı eserini Krala gönderdi.

1749'da bazı rahatsızlıklar ortaya çıktı. Görüşünde başgösteren zayıflık büyüdü. 1750'ye doğru görme yeteneğini kaybetti. Öğrencisi ve 1749'dan beri damadı olan J. Chr. Altnicol (1720-1759), henüz Fugue sanatını bestelemekte olan ustanın dikte işini üstlendi. Altnicol, Org için 18 Büyük Koral'in son üçünü de dikte etmişti.

Bach, 28 Temmuz 1750'de öldüğü zaman 66 yaşındaydı. Elinden çıkan son notalar, üstünde çalıştığı Fugue Sanatının bir bölümüydü. Burada, İkinci Temayı oluşturan notalar, Si bemol, La, Do, Si bekar, alfabetik okunuşlarıyla B,A,C,H, bestecinin adını şekillendiriyordu. Oğlu Karl Philippe Emanuel, eserin üstüne şu notu düştü: "Bu Fugue'de Bach adı, bir Kontrsüje olarak yerleştirilmiştir. Yazar, ölmüştür." Korkusuzca ve derin bir felsefeyle eserlerinde yer verdiği, tınlarında hemen hemen sıcak ve büyük bir görünüşe bürünen ölüm, onunla eseri arasına girmişti. Bach, 31 temmuz 1750'de Leipzig St. Thomas Kilisesinin güney duvarının gölgesinde toprağa verildi.

Bach'ın yazdıklarının yarısının bile bugüne kalmamış olduğu tahmin edilir. Dini müziği kadar din dışı ve çalgısal eserleri de önemlidir. Sadece 5 yılda yazdığı kantatlarının sayısı 200'ü bulur. Dört Passion'undan yalnız St. Johannes'e göre ve St. Mattheus'a göre Passion'ları kalmıştır. Eserlerinin çoğu kaybolmuştur.

Bach'ın eserlerini sınıflamak güçtür. Bazıları ilk sırayı Oratoriolarına verirler. Kuşkusuz, ilk planda Passionlarını anmak gerekir. Eserlerinin türü, bulunduğu görevlerle sınırlandı. Bu bakımdan kompozisyonları çeşitli yerlerdeki kalış tarihleriyle bağlantı gösterir.

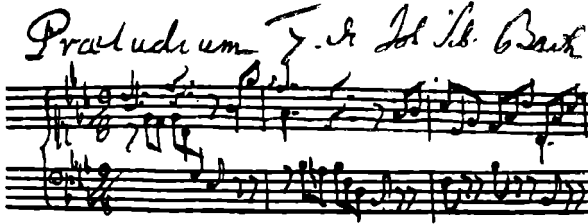
Birinci grup, 1708'e kadar Mülhausen ve Arnstadt yıllarını kapsar. Bunlar, Org eserleri, Kilise kantatları, Motetler, Klavsen eserlerinden oluşur. Bach bu dönemde, kendisinden önce gelenlerin örneklerine bağlı kaldı.

1708'den sonra Weimar'da yeni bir tarzın eşliğinden aşar. Kantat'a recitatif ve aria ekler, Kantatın başında ve sonunda serbest yeni metinlere bir karşı denge sağlar. Weimar dönemindeki Org eserlerinden "Orgelbühlein" kalmıştır. Koral çalışması için bir çeşit metod olan bu değerli eser, bazı yazarlara göre, Köthen dönemine aittir. Bach, Org eserlerinde eski Alman geleneğine bağlı

kaldı. Bu gelenek, Buxtehude, Pachelbel, J. Michael Bach, Georg Böhm ve J. Bernhard Bach ile temsil edilmektedir.

1717'de başlayan Köthen'deki çalışmaları onu, kilise kantatı ve org müziğinden tamamen vazgeçirememiştir. Sayısı 40'ı bulan dindışı Kantatları da bunlara eklenebilir. Ancak, Köthen dönemine egemen olan tür, özellikle enstrümantal müziktir.

1721 yılından, 6 Konçerto Grosso; orkestra uvertürleri (Do Maj. ve si min.) ; Keman Konçertoarı (la min ve Mi maj.); İki Keman için Konçerto; Keman, Flüt, Viyola da gamba (viyolonsel) sonatları, Süitler ve Partitalar kalmıştır. Klavsen eserlerine 1722'de Clavecin bien tempéré'nin birinci kitabı eklendi. 30 Invention ve Symphonie (1720-1723); İngiliz ve Fransız Süitleri, Fantaisie chromatique ve Fugue (1720, son şekli 1730); Wilhelm Friedmann Bach için Küçük Kitap (1720), Anna Magdalena için Küçük Kitap (1722) ve 16 konçerto daha. (Bunlar özellikle İtalyan bestecilerinin eserlerinin Klavsen transkripsiyonlarıdır.)



BACH'IN ELYAZISI: CLAVECIN
BIEN TEMPÉRÉ, VOLUM II, NO:7,
MİBEMOL MAJOR PRÉLUDE'ÜN
GİRİŞİ

Enstrümantal müzik için yeni biçim sorununun onu Weimar'daki ilk günlerden başlayarak uğraştırmasına karşın, Bach'ın İtalyan ustaların örneğinden hareket ederek Konçerto biçiminde derinleşmesi Köthen dönemine rastlar. Bach'a

atfedilen 25 Konçerto transkripsiyonundan 10 tanesi Vivaldi'ye aittir. Büyük ustanın, Konçerto türünde Vivaldi'yi tercih ettiği açıktır. Şaşırtıcı olan, örnek olarak İtalyan ustaları seçmesine karşılık, onda bu izleri yakalamanın güçlüğüdür. Çünkü Bach'ın bu modelden öğrendiği her şey, tamamen farklı bir stilin "Orta Almanya Geleneği" tipik stiline biçim anlayışından süzülür, ve daha sıkı, daha derin; daha hesaplı ve dengeli, daha bilge bir kişiliğin potasında eritildikten sonra yeniden doğar. İtalyan eserlerinde, aydınlık, yakalaması kolay bir yerleştirme ve Polifoni'nin bütün akrabalığına karşın, az sıkışık bir yazı tarzı vardır. Bir başka deyişle, çok ses dokusu daha gevşektir. Oysa Bach'da her eser, karmaşık bir inşa planını izleyerek düzenlenmiştir. Bu yapı tarzı, sıkıştırılmış silsileler ortasında her partiyi, topluluğun konumundaki her ayrıntıyı bağlar. Bach'ın her eseri, düzenin, saflığın ve benzersiz bir esprinin aydınlattığı yüksek bir yalınlığın sembolüdür. Köthen'de yazdığı enstrümantal eserler olsun, vokal eserler olsun, aynı karakteristiği gösterirler. Bu, Bach'ın Arnstadt, Mühlhausen ve Weimar'da yazdığı, ve henüz geleneğe sıkıca bağlı olan ilk Kantatlarından başlayarak ortaya çıkan aynı kişisel stildir.

Bach'ın 1722'de Köthen'de başladığı St. Mattheus'a göre Passion'u ertesi yıl Leipzig'e yerleştikten sonra seslendirildi. 1733-34

yıllarının ürünü olan 6 Kantatı, yine aynı tarihte yazdığı Noel Oratorio'suna aldı. Bu eserde, ruhsallıkla dünyasallığı ayıran sınırlar birbirine yaklaşmıştır. Gerçekte, bizzat Oratorio da genel anlamda, din töreni ile konser arasında yer alan bir türdür. Ancak, Bach'ın Passion'larına olduğu kadar Kantatlarına da Opera'ya ait öğeler sokmasına karşın, bu öğeler yepyeni bir fonksiyon kazanırlar. Bunlar, Passionlarında egemen olan bütünlük düşüncesine boyun eğerek yeni bir anlam kazanırlar. Sanat eserinin en temel özelliği olan bu bütünlük, yalnız besteleme tekniğine değil, aynı zamanda metnin üstün bir felsefeyle özümlemesi ve müzikal düşünceye çevrilmesindeki başarıya bağlıdır. İncil metnine uyan St. Johannes'e göre Passion, St. Mattheus'a göre Passion'dan çok daha dramatik bir anlam taşır. Buna karşılık St. Mattheus'a göre Passion, daha lirik, daha içe dönük ve bilgeceştir. Passionlarında bütün hatlar, anıtsal oranlarda büyütülmüştür. Metinler, bestecinin başlıca esin kaynağıdır. Bach, bu tür eserlerinde her zaman metinden yola çıkarak onları eski ve büyük bir geleneğin sanat sembolleriyile yüklü dini bir espri üzerine inşa eder.

Ünlü Jesus Meine Freude Motet'i St. Johannes'e göre passion'u ile aynı döneme rastlar. Öteki 6 Motet'i de Leipzig dönemi ürünüdür. Bu eserler artık çağdaşlarını çok gerilerde bırakmıştır. 1723'te Noel'in ilk günü için yazdığı Re majör Magnificat'sı gibi Si minör Missa'sı da Lutherci tören kurallarını kısmen aşar. 1733-1740 arasında çeşitli dönemlerde yazılan eserin Kyrie ve Gloria bölümlerini Bach, 1733'de Dresden sarayında sundu.

Bu dönemin enstrümantal eserleri arasında Org için 6 sonat, (1728), Clavierübung 1,11 (1731 ve 1735) vardır. İkincisi Fa majör İtalyan Konçertosunu da içine alır.

1740'da Vokal eserlerinde bir azalma görülür. 1739'da Üçüncü Clavierübung'unu verir. Bu albümde, Weimar dönemine ait Coraller vardır. 1747 tarihli 6 Korali, Kilise kantatlarından alınmış vokal Korallerin Klavyeli çalgılar için transkripsiyonudur. Leipzig başlıklı 18 Koralinin büyük bölümü Weimar'da yazılmıştır. (Bu eserler, 1708-1749 arasında tamamlanmıştır Bach'ın duygulu olduğu ölçüde arı kalabilen Koralleri benzersiz bir içtenliğin ürünleridir. Bu nedenle, biçimlerinden ileri gelen ciddiyetlerini ve ağırlıklarını duyurmazlar. Onlar, lirik, içe dönük ve derin bir şekilde heyecan verici dramla yoğunlaşırlar. Bach, uzun süre önce yazdığı parçaları yeniden ele alarak Clavecin bien tempéré'nin 2. kitabını 1744'de tamamladı. Prelude ve Fugue'lerden oluşan bu albümün kesin verisiyonu, damadı ve öğrencisi Altnicol'un elinden çıktı.

Bach'da, Kilise müziği ile enstrümantal müzik arasında bağlar vardır. Vocal eserlerinde, bazı kantatlarında, enstrümantal

eserlerinden parçalara rastlanır. Örneğin, 1. Brandenburg konçertosunun ilk bölümü, Flasche Welt dir trau ich nicht kantatının sinfonia'sını oluşturur.

Üç yüzyıl boyunca egemen olan dini ve din dışı polifoni, -üstünde arpejli ve çarpıcı bileşimler taşıyan bu yatay hatlı sistem- Bach'ın eserleriyle sonuna ulaştı. Bach, kendisinden önce var olan biçimleri kusursuzluğun zirvesine çıkardı. İki temalılığın önemini önceden gördü. Bas partisine kişilik ve yapının ilk ögesini oluşturan bir süreklilik kazandı. Sözcüklere renk vermeğe ve düşüncüyü canlandırmağa çalışırken en güçlü kontrpuanı kullandı. Ricercare¹⁾, Kanon ve özellikle Fugue biçimleri için büyük tutkusu, düşüncelerini bütün sözlerden ve somut anlatımlardan sıyırmasını sağladı. Samimi inancı, eserlerine kişiliğinin damgasını vurdu.

Ölümünden sonra eserleri unutuldu. Üç çeyrek yüzyıl sonra, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt ve Cesar Franck'ın emekleriyle eseri yeniden canlandı. Ancak, Bach'ın gerçek önemini kazanması ve eğilimi ne olursa olsun bütün bestecilerin Büyük Kantor'un düşüncesini ve örneğini yaşatması 20. yüzyılda gerçekleşti.

Johann Sebastian Bach'ı Haendel ve Telemann'dan ayıran şey, onların aksine halkın beğenisine boyun eğmemesi, çağın gereklilerini izlememesi, hoşla gitme endişesi taşınamaması, tanrıya yönelişindeki derin ve ciddi samimiyet, ve felsefesindeki evrensel boyutlarıdır.

- 1) Ricercare 15. yüzyıldan başlayarak İtalya'da, seçilmiş bir ezgi üstünde doğaçlama yoluyla oluşturulan serbest ifade tarzı. Daha sonra, özellikle Lutherci bestecilerin, yalnızca organistlerin kullandığı birkaç bölümlü polifonik yapıları belirten müzik terimi. Ricercare, bir tema üzerine ve aynı temanın çeşitlemeleri üzerine bir seri fugal devlopmandan oluşur. J.S.Bach'ın "Bir Müzik Armağanı" gibi... 16.yy.da Ricercare, fantasia terimi ile eş anlamlı kullanılmıştı. Onu izleyen yüzyılda Cappriccio terimi gibi... Bach'ın Ricercaresi ise tam anlamıyla Fugue demektir.

Georg Friedrich Haendel

(1685- 1759)

Bach ve Haendel, on yedinci yüzyılın son çeyreğinde birbirinden bir kaç hafta ara ile Saksonya'da doğan bu iki dev besteci, birbirine pek yakın kentlerde yaşadıkları halde, ölünceye kadar karşılaşmadılar. Yüz yıl sonra, Beethoven ve Schubert için de aynı şey söylenecekti.

Saksonya'nın, müzik tarihinde ayrıcalıklı bir yeri vardır. On yedi ve on sekizinci yüzyılların büyük orgcu ve bestecileri orada ortaya çıktı. Hans Leo Hassler, Bach ailesinin büyük bir bölümü, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Jh. Hermann Schein, Rosenmüller, Weckmann, Andreas Düben, Üç Krieger, Johann Theile, Christian Ritter, Erlebach, Zachow, Jh. Kuhnau, Heinichen, Valentin Haussmann, Jh. Gottfried Walter, "Haendel ve Johann Sabestian Bach'dan önce" Almanya'nın bu özel bölgesinde doğmuş müzisyenlerdir.

Haendel'in ailesi Silezya kökenliydi. Kazan yapımcısı büyük baba Valentin, 1582'de Breslau'da doğmuş, 1609'da Saale nehri kıyısındaki Halle'ye yerleşmişti. En küçük oğlu, Haendel'in babası Georg, orduda cerrah iken, Saksonya dükünün mabeyncisi oldu. Baba Haendel, 60 yaşından sonra, ikinci evliliğini Lutherci bir rahibin kızı olan Dorothée Taust la yaptı. Güçlü ve akıllı bir kadın olan Dorothée ona dört çocuk verdi. 1685'te doğan Georg Friedrich bunlardan ikincisiydi. Ailenin yüksek moral değerlerini, çalışkanlığını, yeteneklerini ve direnme gücünü almış olan bu çocuk, Haendel adını ölümsüzleştirdi.

Babası, çok küçük yaşta müzik için olağanüstü anıklık gösteren oğlunu yüreklendirmek niyetinde değildi. Ancak, saray müzisyenleri yakın dostuydu. Küçükle ilgilendiler. Weissenfels Sarayına yapılan bir yolculuktan sonra Saksonya düküne ve onun Kappel ustası Johann Philipp Krieger'e dinletilen Handel, yedi yaşındaydı. Prensın ısrarları üzerine babası, hukuk eğitimi kararından vazgeçmeden müzik eğitimine razı oldu. Halle'ye dönüştü, küçük dahi, belediye lisesine

HAENDEL'İN 1749'DA TH. HUDSON TARAFINDAN LONDRA'DA YAPILMIŞ OLAN BU PORTRESİ 1750'DE HALLE'YE, BESTECİNİN AİLESİNE TAŞINMIŞTI.



düzenli olarak dersleri izlemek üzere yazıldı. 1684'den beri Mari-ankirche'nin orgcusu olan Leipzig'li ünlü org ustası Wilhelm Zachow, Haendel'in öğretmeni oldu. Zachow ona önce klavyeli çalgıların tekniğini, sonra kontrpuan, fugue ve koral çeşitleme yazısını öğretti. Daha sonra sıra kompozisyon ve enstrümantasyona geldi. Zachow'un İtalyan ve Alman sonat ve kantatlarını içeren önemli bir koleksiyonu vardı. Bu eserleri karşılaştırarak ve analiz ederek çalıştılar. 1698 tarihli el yazması bir kopyayı Haendel ömrü boyunca yanından ayırmadı. Zachow, Kerll, Froberger, Alberti, Ebner ve Strungh gibi eski ustaların eserlerinden örnekleri biraraya getiren bu defter, genç müzikçiye kompozisyon sanatının sırlarını açıyordu.

11 Şubat 1697'de Georg Haendel öldü. Georg Friedrich, serbestçe müzik eğitimini sürdürebilecekken babasının isteklerine saygılı kaldı. 10 Şubat 1702'de Üniversite'ye Hukuk öğrencisi olarak yazıldı. Aynı yıl 13 Martta Katedrale Orgcu oldu. Buradaki mükemmel enstrümanı kullanmak, onu yetenekleri üzerinde bilinclendirdi. Üniversite kurslarını izlerken, Schütz'ün eski bir öğrencisi, Zachow'un da yakın dostu olan Johann Teile'nin operalarını etüd etmeğe zaman ayırabiliyordu. Bu arada, Michael Hyntzch'in kurduğu Obuacılar Birliği ile ilgilendi. Halle'deki yoğun yaşamına -Üniversite'de Hamburg'lu ozan Heinrich Brockes, Telemann ve Jh. Christoph Schmidt'le dostluğuna, Org ve Obua virtüözu ve besteci olarak başarılarına- rağmen Haendel, Hamburg'a gitme projesini gizlice olgunlaştırdı. Katedralle yaptığı kontratı yenilemedi. Kısa bir süre önce Hamburg'a yerleşmiş Halle'li sanatçıların yardımı ile 1703 yılının Mart sonunda doğduğu kenti terketti. Hamburg'a gitmek için yolu Honnover'den geçiyordu. Burada, Agostino Steffani adlı ilginç bir kişi ile tanıştı. Elçi, Katolik Papaz, şarkıcı ve besteci Steffani, Honnover Prensinin Müzik Direktörüydü. Lirik eserleri, Haendel'in Vocal Stil anlayışında olumlu etkiler yaptı. Haendel Hamburg'da Reinhardt Keiser'in yönettiği Opera Orkestrasına ikinci kemancı olarak girdi. Yeteneklerine karşın Keiser'in dağınık bir kişisi vardı. Bu yüzden bir süre sonra kendisi ile birlikte Tiyatroyu da çıkmaza sokacaktı.

Haendel burada Johann Mattheson¹ ile tanıştı. İkisi birlikte Lübeck'e Mariankirche'nin ünlü orgcusu ve bestecisi Buxtehude'yi dinlemeğe gittiler. Yaşlı usta emekliliğe hazırlanıyordu. Yerine geçmeyi kabul etmediler. Hamburg'a döndükten sonra Handel dört opera yazdı: Almira, Nero, Daphne, Florindo... Bunlardan ilk ikisi 1705'te temsil edildi. Büyük ilgiyle karşılandı. Tiyatronun işleri kötü gitmeye başlayınca genç usta Prens Gaston de

1. Johann Mattheson (1681-1764): Org ve klavsen ustası, şarkıcı, aktör, ozan, besteci ve teorisyen. Haendel'le dostluğu kısa sürdü ve düelloya kadar varan bir olayla son buldu.

Medici'nin davetini kabul ederek İtalya'ya yöneldi. Orada, bir yolculuk sırasında Hamburg'da Almira'nın başarısını alkışlamış olan Medici'nin yanında destek buldu. Floransa'da Rodrigo'yu yazdı. Kentten kente dolaşırken Roma, Napoli ve Venedik'te dostlar edindi, Lotti ve Marcello ile tanıştı. Prens Sarayları ve Akademiler için bir çok enstrümantal eser, Latin ilahileri ve kantatlar besteledi. Haendel İtalya'da, klavsen ve org ustası olarak ef-sanevi bir ün kazandı. Daha



MEDICI VILLASI

sonra, Scarlatti, Corelli ve Pasquini ile tanışan Haendel, kabul edildiği Cardinal Ottoboni'nin Sarayında toplumun seçkinlerine katıldı. Ottoboni ünlü bir Mesen'di. Onun isteği ile iki Latin Oratoriosu yazdı. Resurrezione ve Il trionfo del Tempo. Napolide Kardinal Grimani ile tanıştı. Grimani ona güzel bir opera librettosu sağlamıştı: Agrippina. Eserin ilk temsili 2 Aralık 1709'da Venedikte yapıldı ve büyük bir coşku ile karşılandı. Bu zaferden sonra Paris'e gitmek istiyordu ama dostu ve koruyucusu Steffani onu Hannover Chappelle'inin yönetimi konusunda ikna etmişti. Elektör Prens'in Chappelle ustası olarak çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra izin alarak İngiltere'ye gitti. 1710 yılı Aralık ayında Londra'daydı. 15 günde Rinaldo Operasını yazdı. Purcell'in ölümünden sonra İngiltere'de İtalyan tarzında operalar moda olmuştu. Bu bakımdan Rinaldo çok parlak bir başarı sağladı. Haendel, İngiltere'de ikinci bir vatan bulmuştu. Rinaldo'nun satışı, editörüne 1500 İngiliz lirası kazandırmıştı. Bir kuruş bile alamayan Haendel itiraz etti: "Gelecek sefere siz besteleyeceksiniz, satış işini ben üstüme alacağım!"

Hannover'e dönüşünde, Rahip Steffani'yi ve Jean Baptiste Farinal yönetiminde Fransız sanatçılardan oluşan mükemmel Saray Orkestrasını yeniden buldu, ama Kraliçe Anne'ın Sarayını ve Britanya Salonlarını özlüyordu. Üstelik Kraliçe ve Londralı müzik severler onu çağırıyorlardı. 1712'de ikinci kez izin aldı, Londra'ya kraliçe Anne'ın yanına Hannover'den kesin olarak kopmak amacıyla döndü. Koruyucularının yüreklendirdiği Haendel, orada parlak bir duruma kavuştu. İngiliz vatandaşı oldu ve İngiltere'de tam 47 yıl yaşadı.

1712'de Il Pastor Fido ve Teseo temsil edildi. Bunlar Rinaldo kadar heyecan yaratmadıysa da Kraliçe Anne'ın emriyle Utrecht barışını kutlamak için yazdığı Te deum (1713) büyük başarı

kazandı. Artık Hannover Sarayını düşündüğü yoktu. Kont Burlington'un sarayında sakin sanatçı yaşamını sürdürmekteyken 1714 Ağustosunda Kraliçe Anne ansızın öldü. Hannover Elektörü Georg 1 adıyla İngiltere tahtına geçti ve Westminster'de taç giymek için Londra'ya geldi. Haendel'le karşılaşmaları iç açıcı olmadı. Haendel eski Elektörünün eseflerine hedef olmaktan kaçmadıysa da Amadigi Operasının başarısı kralı yumuşattı. Ayrıca Georg'un tahta geçişi dolayısıyla yapılan kutlama törenleri için bestelediği "Su Müziği" (Water Music) Orkestra süitinin ihtişamı yeni krala kırıncılığını unutturdu. Thames nehrini salla dolaşırken dinlediği ve üç kez tekrarlattığı esere büyük hayranlık duydu. Bestecinin gelirini iki kat arttırdı. 1716'da Kral, Hannover'e bir yolculuk yaptı. Haendel Krala eşlik etmekle görevlendirilmişti. Bu geziden Halle'ye uğrayarak annesini görmek, ve son Alman eseri "Brookes'e göre Passion" unu bitirmek için yararlandı. Daha önce aynı metni Keiser ve Telemann mistik tiyatro türünde bestelemişlerdi. Haendel'in Passion'u Hamburg'un Dome Katedralinde Mattheson yönetiminde seslendirildi (1717). Besteci İngiltere'ye dönmüştü. 1717-20 arasında Chandos Dükünün özel Chapel'ini yönetmek üzere Müzik Direktörü olan Haendel bu dönemde bütün stilleri ve kompozisyon biçimlerini incelemeyi sürdürdü. Yazısı daha güçlü, daha kişiseldi. 11 Chandos Anthem'i, 3 Te deum, Acis and Galatea, Esther Oratoriosunun ilk versiyonu (Haman and Mordecai maskı) ile 8 klavsen süitinin doğduğu bu yıllar, bu savaşçının en huzurlu dönemlerinden biri sayılır.

1720'de İtalyan Operası türünde eserleri temsil etmek amacıyla, harcamaları Kral tarafından ödenen Krallık Müzik Akademisi (King's Theatre, Haymarket) kuruldu ve yöneticiliğine de Haendel getirildi. Haendel, Bononcini ve Ariosti ile işbirliği yapmak zorundaydı. Bononcini ile Haendel'in rekabeti, ikisinin de yarış edercesine opera yazmalarına neden oldu. Aktör ve aktrisler arasındaki entrikalar ve rekabet tiyatroyu zayıflamıştı. Bononcini'nin¹ parıltısı yavaş yavaş sönünce, Londra'dan ayrıldı.

Halk İtalyan Operasından bıkmıştı. Haendel'in başarısı Akademi-yi iflastan kurtaramadı. 1728 mevsiminden sonra trup dağıldı. Endişe ve yorgunluk Haendel'in II. Georg'un tahta çıkması dolayısıyla 4 taç giyme Anthem'i yazmasını engelleyemedi. Akademinin kapanmasından sonra Haendel, rejisör Heidegger ile işbirliği yaparak yeni bir tiyatro binası kiraladı. En iyi sesleri bulup onlarla çalışabilmek için Venediğe gitti. Gözleri görmeyen annesinin felç geçirdiğini öğrendi. Hemen Halle'ye geçti. Orada, Wilhelm

1. Giovanni Bononcini (1670-1755), İtalya, Avusturya ve Almanya'daki çeşitli görevlerden sonra Krallık Müzik Akademisinde görevlendirildi. Marlborough Dükünün desteği ve politik nedenlerle Haendel'in karşısına rakip olarak çıkarılmıştır.

Friedemann Bach, onu ziyaret ederek Leipzig'deki babasının davetini ilettili. Haendel daveti geri çevirdi. Bir yıl yokluktan sonra yeniden İtalyan Operası için savaşmak üzere Londra'ya döndü. Hasse ve Porpora ile rekabet halinde arka arkaya Operalar besteledi. Yılda 2-3 opera yazarak, entrikalarla yıpranarak, iflasla sıkıştırılmış, hastalıklara üç kez galip gelmiş bir savaş süresince, 20 yıl boyunca, İtalyan Operasını düşman bir topluma kabul ettirmek için direnmişti. Halk İtalyan operasını tutmuyordu, sonunda tiyatrosunu kapadı. Öfkeli, çok çalışmaktan sağlığı bozulmuş, direnci zayıflamıştı. Kısmi felç oldu. Tedavi için Aix-la Chapelle'e gitti. Güçlkle iyileşerek Londra'ya döndü.

1740'da Haendel, kesin olarak Opera'yı bıraktı. En ünlü Oratorilerini bu tarihten başlayarak verdi. 56 yaşında, 24 gün içinde (22 Ağustos-14 Eylül 1741) Şaheseri olan "Messiah" (Mesih) Oratoriosunu yazdı. Hemen arkasından Samson'a başladı. Onu da 29 Ekimde bitirdi. Haendel'in Londralılara güveni kalmamıştı. Messiah'ın ilk seslendirilişi bu yüzden Dublin'de yapıldı. Olağanüstü başarı kazandı. Haendel, 1743'de eseri, kralın ve kişizadelerin huzurunda yönetmeyi kabul etti. Kral, son Alleluia korusunu dinlerken heyecanla ayağa kalktı. O zaman, Londralılar da kralları ile birlikte ayağa kalktılar. O tarihten sonra, gelenekçi İngiliz halkının bu sayfayı ayakta dinlemesi adet oldu. Messiah'ın çalınışından sonra Haendel popüler olmuştu. Hiç bir şey ününü engelleyemedi.

1750 Şubatında son kez Saale Kıyılarını görmek istedi. Bu, Almanya'ya yaptığı son yolculuk oldu. Ertesi yıl, görüşünü kaybetme tehlikesi başgösterdi. Jephta'nın son bölümünü zorlukla tamamladı. Üç kez katarakt ameliyatı oldu ama körlükten kurtulamadı. Bundan sonra yazamadı. Son yedi yılını tam bir yalnızlık ve iç hesaplaşmalarıyla geçirdi. Zaman zaman Oratoriolarının icrasında hazır bulunması ve konser arasında Org Konçertolarından birini çalması, bu sessizliği bozan tek etkinlikti. 6 Nisan 1759'da Messiah'ın bir seslendirilişi sırasında klavsen çaldı. Yorgundu. Evine dönüşte yatmak zorunda kaldı. Kutsal Cuma günü ölmek istediğini söylüyordu. Paque Bayramında, 14 Nisan 1759'da kutsal Cumartesi günü, uzun süredir ışığı görmeyen gözleri kapandı. Büyük bir törenle Westminster Mezarlığında Shakespeare, Purcell ve Tennyson'un yanında toprağa verildi.

Çağının ve öncesinin bütün düşünce tarzlarına ve estetik anlayışına açık, Avrupa'da geçerli olan hangi ulusal stilde olursa olsun yazmağı başarabilen Haendel, Bach gibi, birbirine zıt estetiklerin kavşağında, büyük sanatçı sezgisiyle kendisine gerekli olanı özümleyerek kişisel bir üslup yaratmıştır. Haendel, İtalyanlardan vokal yazıyı, Almanlardan kantat tekniğini, Fransızlardan klavsen tekniği ile Lully Operasının üslubunu, Corelli ve Vivaldi'den

Konçertoları, Buxtehude'den de Org eserlerini esinlenmiştir. Purcell'e ezgisel zarafetiyle, netliğini ve İngiliz üslubunu borçludur. Çağdaşı büyük Kantor gibi, bu çeşitli öğelerin sentezinden ortaya çıkan çok kişisel ve zengin bir anlatım tarzı ile, kolayca ayırd edilen üstün bir yazı inceliği Handel'in bir anıt güzelliğindeki eserlerini ve sanatını oluşturdu.

Efsanevi bir kolaylıkla 39 Opera; 1 Operet; 166 Duo, Trio ve solo ses için Kantatlar; çeşitli enstrümanlar için 37 sonat ve trio; Psalme'lar⁽¹⁾; Motetler; Te deum⁽²⁾ 20 anthem⁽³⁾; bir çok klavyen parçası; 12 Org konçertosu; Orkestra için 18 Konçerto Grosso; 2 Passion; 32 Oratorio; ayrıca açık hava kutlamaları için eksiksiz bir repertuar yazdı. (En önemlileri Water Music ve Fireworks Music'dir.)

Haendel'in Oratorioları, Opera ile aynı kökenden geldiklerini yadsımaz. Yapıları ve dramatik örgüleri bakımından sahnede temsil edilebilecek özelliklere sahiptirler. Nasıl ki, Operaları da bir konser salonunda icra edilebilecek müzik bütünlüğünü taşırlar. Haydn'dan Schumann'a, Liszt'ten Cesar Franck'a kadar pek çok besteciyi etkilemiş olan bu oratorioların büyük bölümü, İncil konularından esinlidir: Joseph ve kardeşleri Mısır'da, İsrail Mısır'da, Joshua, Deborah, Jephta Samson, Saul, Solomon, Athalia, Suzanna, Belsazar, Esther, Judas Maccabaeus, Messiah, Theodora...

Din dışı oratorioları arasında Acis ve Galatea, Alexandre'in Bayramı, Allegro il Pensieroso ed il Moderato, Semele, Heracles, Alceste, Hercules, Gerçeğin ve zamanın zaferi... önemlidir.

Operalarına gelince, başlangıçta Hamburg Operası için yazdığı Almira, Nero, Daphne, Florindo, İtalya'da bestelediği Rodrigo, Agrippina, İngiltere'de doğan ve sahnelenen Rinaldo, Il Pastor Fido, Teseo, Silla, Amadigi, Radamisto, Floridante, Flavio, Giulio Cesare, Rodelinda, Admeto, Alessandro, Lotaro, Orlando, Arianna, Ariodante, Alcina, Atalanta, Berenice, Serse, Imeneo, Deidamia, 1705-1741 yıllarının ürünleri arasındadır.

Haendel'in enstrümantal eserleri önemlidir. Bunlardan Konçerto



HAENDEL'İN JUDITH OPERASINI
SÖYLEYEN KORİSTLER.
(KARIKATÜR: W. HOGART)

1. Psalme (Psalmody): kutsal kitabın sözleri üzerine müzik yapmanın en eski tarzı. Anglikan Kilisesinin çokça kullandığı bu tarzda sözler ayrı taraflarca antifon tekniğinde söylenir.
2. 16. yüzyıl Anglikan Kilisesi sabah dualarında yer alan Te deum, dört partili, kesin ritimli ve plainchant (plansong)'a dayalı bir kompozisyon biçimi idi. Bu biçim yirminci yüzyıl bestecilerinin de sevdiği bir türdür.
3. Reformdan sonra Anglikan Kilisesi, Katolik Kilisesinin bazı biçimlerini az çok değiştirerek kullandı. Anthem, bunlardan biridir. Roman Kilisesinin Latince Motet'inden esinli, bağımsız hatlarla gelişen, İngilizce metne dayalı bir kompozisyon türüdür. Koro ve Solistler tarafından antifonik bir tarzda icra edilen Anthem, sabah ve akşam dualarında yer alır.

Grossoları tarzının modellerini oluştururlar. Haendel, Oda müziği dalında ilk eserini iki obua ve klavsen için sonat besteleyerek vermiştir. Flüt, blok-flüt, keman, iki keman için sonatları klavsen eşliklidir. Bunlar genellikle iki ağır iki çabuk bölümün kontrast yapacak biçimde peşpeşe sıralanmasıyla oluşurlar. Bunlar henüz İtalyan sonatlarında olduğu gibi Süit özelliklerine yakındır. Bu eserlerin anlatımı, Adagiolarında düşsel ve ağıtlı, Fugue yazısının kullanıldığı Allegrolarında ise canlı ritimli ve enerjiyle yüklüdür. Haendel böylece büyük Viyana Klasiklerinden Gluck, Haydn, Mozart ve Beethoven'ı haber vermektedir.

Georg Philippe Telemann

(1681-1767)

1681'de Magdeburg'da doğan ve 1767'de Hamburg'da ölen Georg Philipp Telemann, müzikçi olarak kendi kendisini yetiştirmişti. 1701'de Leipzig Üniversitesinde hukuk ve dil öğrenimi yaptığı yıllarda Haendel'le tanışan ve onun gibi, pek çok sanat eserini inceleyerek besteciliği öğrenen Telemann, 1704'e kadar Leipzig'de bir müzik kollegyumunun müdürlüğünü ve orgculuğunu yaptı. Daha sonra Sorau'da Prens Promnitz'in Şapel ustası (Kapellmeister'i) olunca Polonya ve Fransız müziğini derinlemesine tanıma olanağı buldu. 1708'de Eisenach'ta, 1712'de Francfort-sur-le Main 'de şapel ustalığı görevlerinden sonra Johanneum'a kantor, Hamburg'un başlıca beş kilisesine de müzik direktörü atandı ve ölünceye kadar aynı yerde kaldı. Eserleri arasında 40'dan fazla opera, 16 oratorio, aralarında 12 albüm tutan kantatlarının da bulunduğu kilise müziği, modern kantatları, orkestra ve oda müziği için kompozisyonları anılmaya değer. Eserlerinden bazıları, çağının pek bilinen biçimlerindedir ve el alışkanlığı ile yazılmışa benzerler. Ancak ne olursa olsun bu eserler, 18. yüzyılın en seçkin bestecilerinden birini ortaya koyarlar.



GEORG PHILIPPE TELEMANN.
(1681-1767)
G. LICHTENSTEGER'İN
GRAVÜRÜ

Telemann, çağdaşları arasında büyük bir üne ulaşmıştı. Bu ün öylesine parlaktı ki Johann Sebastian Bach'inkini gölgelemişti. Telemann, 18. yüzyılda, dostu ve hayranı olduğu Bach'dan daha önemli bir yere sahipti. Kuhnau'un ölümünden sonra Saint Thomas Kilisesi kantorluk görevinin Bach'a verilmesinin nedeni de, Leipzig otoritelerinin üstüne düşmesine karşın Telemann'ın bu görevi reddetmiş olmasıydı.

Eisenach, Frankfurt ve Hamburg'da Telemann, hep parlak

görevlerde kaldı. Bach'ın aksine ve Hamburg'daki durumuna rağmen gitgide barok sanattan ve Protestan kilisesinin dünyasından ayrıldı. Özel olduğu ölçüde ulusal bir sanatın güzellik ölçüleri hakimdi müziğinde. Telemann, çok sayıda kompozisyonlarıyla yeni ve egemen bir sanatın, "stil galan"ın şekillenmesine katıldı. Beri yandan, onun eserlerinin sanat değerini inkar etmeden Almanya'da klasisizmi hazırlayan besteciler arasında kesin bir rol oynamadığını ileri sürebiliriz. Eserlerinde birleşen tartışılmaz bilgisi, derin ve yumuşak esprisi, az rastlanır fantezisi, Telemann'ı kusursuzluğun zirvesine çıkarmıştır.

Antonio Vivaldi

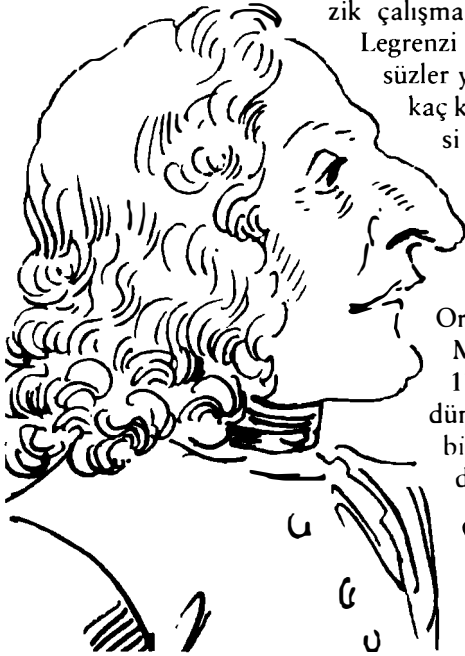
(1675-1741)

1675'de Venedik'te ünlü bir kemancının oğlu olarak dünyaya gelen ve 1741'de Viyana'da ölen besteci ve kemancı Vivaldi, müzik çalışmalarını babası Giovanni Battista Vivaldi, sonra Legrenzi ile yaptı. 1703'te papaz oldu. Aynı yıl Pieta öksüzler yurduna keman öğretmeni atandı. Kısa süreli bir kaç kesinti dışında orada öğretmen, orkestra yöneticisi ve besteci olarak çalıştı. Öksüzler yurdunda barınan kimsesiz küçük kızlara bütün enstrümanların, hatta trompetin bile öğretilmesi Vivaldi'ye zengin tını ve renk araştırmaları yapabileceği bir toplulukla çalışma olanağı sağlıyordu.

Orkestra yöneticisi ve keman ustası olarak Viyana, Mantua ve Roma'ya sayısız konser gezisi yapan, 1723'te Roma'da Papa'nın önünde çalan Vivaldi, dünyaca tanındıktan sonra, 1741'de Viyana'da tam bir unutulmuşluğa gömülmüş sefil bir durumda öldü.

Çalgı müziği biçimlerini geliştirmesindeki büyük önemi, solist çalgıcıyı orkestra ile karşılaştırma tekniğini geliştiren ilk besteci olması, senfoninin Haydn ve Stamitz için örnek olacak prototipini hazırlaması Vivaldi'yi on sekizinci yüzyılın ilk

yarısının en önemli bestecilerinden biri yapmıştır. Mendelssohn, Bach'ın eserlerini, büyük Kantor'un ölümünden 75 yıl sonra gün ışığına çıkardığı zaman Vivaldi'ninkiler de onlarla birlikte gömüldükleri karanlıktan çıktılar. Çünkü Bach, Vivaldi'nin pek çok eserinin başka çalgılar için düzenlemesini yapmıştı... Günümüzde bir çok müzikologun çalışması, Vivaldi'nin önemini ortaya çıkardı ve onu, bir zamanlar Venedik'te sahip olduğu üne yeniden kavuşturdu.



ANTONIO VIVALDI
(1675-1741)
P.L. GHEZZI'NİN KARALAMASI
(1723)

Vivaldi'nin dünyasal ve dinsel önemli ses müziği dışında sayısız çalgı müziği vardır. Aşağı yukarı bin eser... 75 ikili ve üçlü sonat, 23 senfoni, çeşitli enstrüman grupları için 454 konçertosu bilinir. Bunlara 43 opera, 2 oratorio ve 40 kadar dinsel eseri eklemek gerekir.

Jean Philippe Rameau

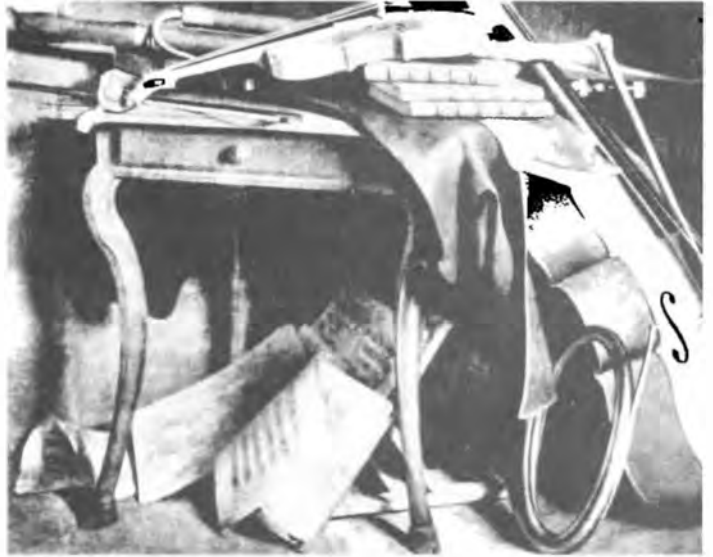
(1683-1764)

Doğduğu kent olan Dijon'da kilise orgcusu olan babasından çok küçük yaşta müzik öğrenen Rameau eğitimini Cizvitler okulunda yaptı. Disiplinsiz gençliğindeki tek kararlı şey müzik tutkusuydu. 1702'de atandığı Auvergne'de Clermont kilisesi orgculuğu sırasında klavsen eserleri ve üç kantat yayınladı. 1706'da görevden ayrıldı. Ani yön değişiklikleri içinde yaşayan Rameau, anlaşmalarına hiç bir zaman sonuna kadar bağlı kalmadı. Avignon'dan Clermont-Ferrand'a, Paris'ten Dijon'a, Dijon'dan Lyon'a gidip durdu. Sonunda kesin olarak Paris'e döndü (1723), ve ölünceye kadar burada kaldı.

Clermont'da kaleme aldığı "Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels" (Doğal kuramlarına indirgenmiş armoninin incelenmesi) başlıklı eserini Paris'te bastırdı. Bu kitapta, üstün bir zeka ve akıcı bir inceleme yeteneği ile yeni dikey yazının sorunlarını ortaya koydu. Rameau, "yeni nazari müzik sistemi" adlı eserini de Armoni ile ilgili düşüncelerini yalın bir tarzda halka tanıtmak amacıyla yazmıştı. Paris'te yayınlanan eser, bu amacı gerçekleştirdi.

Bir tanışıklığın yardımı ile Saraya müzik öğretmeni ve kilise orgcusu olan bestecinin sorumluluğuna Saray Orkestrası ile Saray tiyatrosuda verildi. Rameau 50 yaşından sonra, dramatik sanatta isim yapmağa karar verdi, ve 36 opera yazdı. Kuramsal çalışmalarını da kesintisiz sürdürdü.

1764 yılında 81 yaşında ölen Rameau, münzevi, cimri ve aksi bir insan olarak tanınırdı. Yalnızlığı sevdiği için, çağdaşları da



H. ROLAND DE LA PORTE'UN
NATÜRMÖRÜLÜ: VİYOLONSEL,
KORNO, ARŞELER, KEMAN VE
FAGOT.

yaşamı hakkında pek fazla bir şey bilmezlerdi. Zihinsel yetilere önem veren, tekniğin temel sorunlarını kavradıktan ve çözümledikten sonra eserlerinde bunları uygulayan Rameau, aynı zamanda parlak bir solistti. Fransız müziğinin renklerini görkemli ve kendine özgü bir tarzda savundu. Rameau, gerçek bir bağımsızdı.

1706, 1724, 1731 yıllarında yayınladığı üç klavsen kitabı, 1741 tarihli konser parçaları, büyük motetleri (Laboravi, Quam Dilectata, Inconvertendo) bir kaç Kantat (Sadık çoban, Orphée, Sabırsız), eserleri arasında önemli yer alır. Otuz altı operasından Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux. Dardanus, Opera balelerinden Les Indes Galantes, La Guirlande anılmaya değer.

Teorik çalışmaları ise yeni sistemin aydınlığa kavuşması bakımından değer taşır. Armoni kuralları bir yüzyıldan beri uygulanıyordu. Ancak bunlara ilk ve orta çağ çoksesliliği kurallarının da karıştığı oluyordu. Rameau Akor'un tanımını yapıyor ve "Gam"ın sadece bir ses dizisi olmadığını, tonalitenin temel akorlarından doğduğunu söylüyordu. Akor sayısının sonsuz olmayıp sadece iki akordan oluştuğunu açıklıyordu: Akor parfait majör ve akor parfait minör (mükemmel majör akor ve mükemmel minör akor) Birincisi, bir telin 1/4'e 1/5'e, ve 1/6'ya bölünmesinden; ikincisi ise, aynı telin 4, 5 ve 6 ile çarpılmasından doğuyordu. Rameau, her akorun ve her akor sıralamasının kendine özgü bir etkisi ve bir anlamı olduğunu belirterek bunların kurallara uygun sınıflandırılması ve kullanılması ile her türlü etkinin elde edilebileceğini ifade ediyordu. Armonik sesler, Rameau teorisinin temelidir.

Domenico Scarlatti (1685-1757)

16 yaşında Napoli Sarayına orgcu ve besteci olarak giren ve 17 yaşında bestelediği iki operanın Ilgiustino ile L'Ottavia'nın ertesi yıl Krallık sarayında temsiliyle ün kazanan Domenico Scarlatti (1685-1757), Alessandro'nun oğludur. Babasından aldığı eğitimi Gasparini, Paskini ve Haendel'den öğrendikleriyle zenginleştirdi. daha sonra Roma'da Polonya kraliçesi Marie-Casimire'nin hizmetine girerek operalar yazdı: Tolomeo 1711, Tetide in Sciro 1712, Amor d'un Ombra 1714 yıllarının ürünüdür. Marie-Casimire Roma'yı terkedince Scarlatti, Portekiz elçiliğine ve Vatikan Giulia Kilisesine Şapel ustası oldu. 10 sesli Stabat Mater, Miserere, Missa ve son operaları Ambleto ve Berenice bu dönemde doğdu. Sonra Vatikan'dan ayrılmak istedi. Kalmak için gittiği İngiltere'de bu olanağı bulamadı ise de 1720'de Amor d'un Ombra operasının II Narciso adı altında temsili ona başarı

sağladı. Aynı yıl Lizbon'a gitti ve orada Portekiz kralı V. Jean'ın Şapel ustası, kızlarının da öğretmenini oldu. Bundan sonraki durağı Segovia idi. daha sonra da Madrid'e gitti (1729). Orada, Portekiz kralı V.Jean'a adadığı "Essercizi per gravicembalo" başlıklı ünlü klavsen parçalarını yazdı. Ritmlerinin ve temalarının seçimi ile, enstrümantal ustalık gösterileriyle, serbest stilleri, armoniye dayalı devrimci arayışları, zengin ve şiirsel anlatımlarıyla öne çıkan bu eserler, Domenico Scarlatti'yi çağının en özgün bestecilerinden biri yaptı. Scarlatti 1747-1759 arasında çok sayıda sonat yazdı. Bunlar, ileri armonik arayışların kanıtıdır. İki bölümlü formun dışında olan bu eserlerde temalarının bitmez tükenmez değişikliği, çok özgün teknik buluşları içinde akıcılıkları ve bütünlükleri, ellerin birbiri üzerinden geniş atlamaların gerektiren ezgisel bağlantıları, kısa aralıklarla hemen tekrar edilen notalar, disonan akorlar, gitar tekniğini çağrıştırır. Sayıları 600'ün üstünde olan bu tek bölümlü parçalar, genelde sonat olarak adlandırılırlar. Ancak bu eserleri C. Ph.E.Bach'ın, Haydn ve Mozart'ın sonatlarından ayırmak gerekir doğal olarak.⁽¹⁾ İspanya'da çabuk unutulmuş Domenico Scarlatti'ye hak ettiği yeri "Essercizi" başlıklı klavsen eserlerinin İngiltere'de Roseingrave tarafından yapılan yeni edisyonu kazandırdı. 1839'da Czerny, 1906'da Longo bu ustanın prodüksiyonlarının önemini ortaya çıkardılar.

(1) Bkz.: Klasik Dönem/Senfoni, Konçerto, Sonat ve Oda müziğinde biçimsel gelişme sayfa: 155

Fransa ve İtalya'da 18. Yüzyıl Komik Operası ve Bouffon'lar Savaşı

Fransa'da Komik Opera:

Fransız Opera komiği, ulusal panayır tiyatrolarının bir ürünü olarak ortaya çıktı. Saint Laurent Panayır Tiyatrosunda, 1674 yılında, kuklalar kullanarak opera taklidi temsiller verildi. Dört yıl sonra da gerçek aktörlerle, dans ve şarkıların yer aldığı bir oyun sahneye kondu. Fransız operasının kurucusu (1669) olan Jean Baptiste-Lully, bunların yasaklanmasını sağladı. Bu olay üzerine panayır aktörleri, yalnız jestlere ve mimiklere dayanan oyunlar sunmaya başladılar. Sahnede, üzerine bazı şarkı sözleri yazılı levhalar bulunurdu. Müziğin sırası gelince, dört kemanla bir obua'ya indirgenmiş olan orkestra başlangıç ölçülerini çalar, seyirciler de hep birlikte şarkı söylemeğe başlarlardı. Aktörler, oyunun gerektirdiği hareket ve mimiklerle gösteriyi sürdürürlerdi. Halkın pek hoşuna giden bu garip uygulama, 1716'ya kadar sürdü. Bu sırada bir tiyatro sahibi, şarkı, dans ve çalgı müziğinin yer aldığı oyunlar sergileme izni elde edince, Jean-Joseph Mouret gibi bestecilerin de bu türde eser vermesi ile gelişen bu gösterilere Opera-Komik adı verildi.

İtalya'da Opera-Buffera:

İtalyan Opera-Buffera'sı (gülünçlü operası), Ciddi Opera (Opera-Seria) denilen Büyük Opera türünden doğdu. Müzikli trajediler olan ilk İtalyan operalarının gülünç öğeler taşıdığı da oluyordu. Zamanla bu öğeler birleştirilerek Ciddi Operada, iki perde arasında seyirciyi oyalamak amacıyla sunuldu. Bu küçük gösteriler daha sonra müzikli komediler olarak bağımsız bir biçimle geliştiler. Stradella, Alessandro Scarlatti, Pergolezi, Galuppi gibi besteciler bu tarzda eserler verdi. Bu eserler, kısa bir uvertür, aryalar ve akıcı reçitatiflerden oluşuyorlar, hiç bir şekilde konuşma bölümlerini taşımıyorlardı. Bu bakımdan Fransız komik operasından ayrılıyorlardı. Sahne müziği niteliklerini tam olarak taşıyan İtalyan Opera-Buffera'ları, müzikte taklit öğelerine büyük yer verir ve genellikle gerçek yaşamdan seçilen konuları işlerdi.

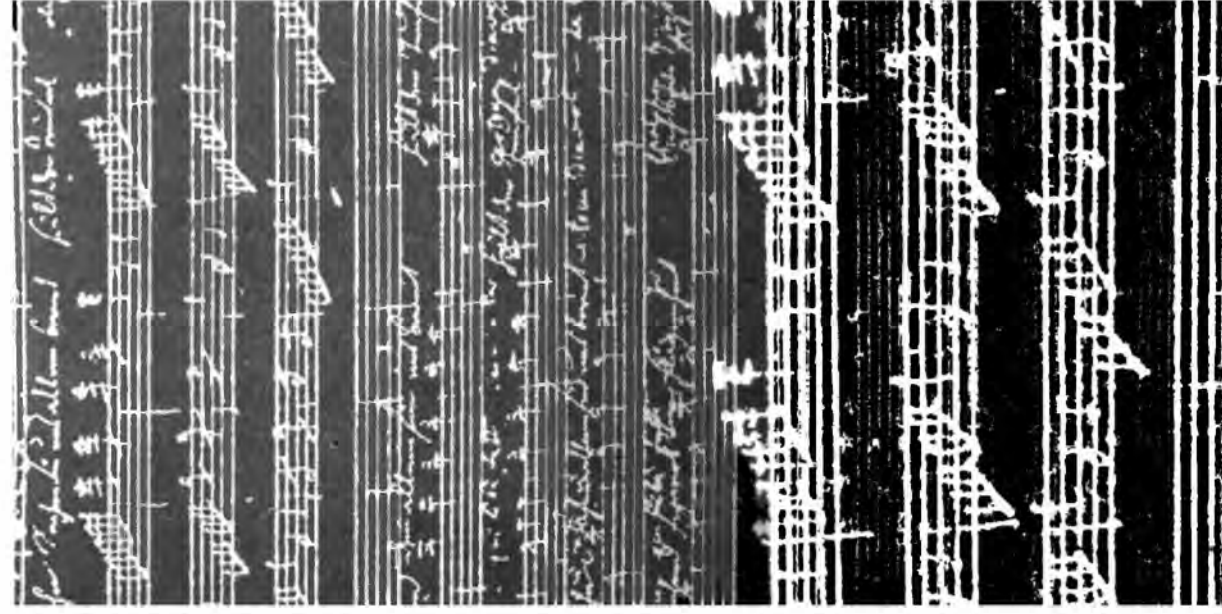
Bouffon'lar Savaşı:

1746 Ekiminde, Paris Comedie-Italienne Tiyatrosunda Pergolezi'nin La serva Padrona'sının ilk temsili oldukça sessiz geçti. 1752 yılında bir İtalyan topluluğu tarafından gerçekleştirilen ikinci temsil çok büyük bir başarı sağladı. İşte bu olay Bouffon'lar savaşının nedeni değilse bile, bahanesi oldu. Bu tarihte de müzik severler tıpkı günümüzdeki gibi iki düşman sınıfa ayrılmıştı. Birinci grupta toplananlar, müziği ne özel kültür ne de özel bir dikkat

gerektirmeyen sevimli bir eğlence, bir dinlenme aracı olarak görüyorlardı. Öteki grupta ise, müziği anlayabilmek için hazırlayıcı çalışmalara, araştırmalara ve başarısı oldukça zor ödenen uyum sağlamaya gerek duyanlar yer alıyordu. Kısaca söylemek gerekirse, birinciler kolay müziği seviyorlardı, ikinciler ise bilgiyle yazılmış olanı... İtalyanlar, dinleyiciyi tembelleğe itiyorlardı. Oysa Rameau'nun armonilerini anlamak gerekiyordu.

Opera Buffa'nın taraftarları ile Fransız müziğini savunanlar arasında şiddetli tartışmalar başladı. Kraliçe, Bouffonları tutuyordu. Kral ve Pampadour ise Fransız müziğini koruyorlardı. La Serva Padrona'nın temsillerinde; Durante'nin, Jonelli'nin Rinaldo da Capua'nın oldukça sıradan eserlerinin temsillerinde, iki parti iki loca altında gruplaşıyorlardı: Kral köşesi, kraliçe köşesi... kavgaların, şiddetli hicivlerin, düelloların, gizli mektupların, sert tartışmaların yer aldığı bir mücadeleyleydi bu...

Rousseau'nun "Fransız müziği üzerine mektup" undan anlaşıldığına göre kraliçe ve taraftarlarının beğenisi hiç de ulusal bir zemine dayanmamaktadır. Rousseau der ki: "Fransız müziğinde ne melodi, ne de ölçü vardır. Çünkü dil buna uygun değildir. Fransız şarkısı kulağı tırmalayan sürekli bir havlama gibidir. Fransız besteciler, ses müziği yazmakta usta değildirler, ayrıca nüansların da Fransızca karşılıkları yoktur. "Rousseau"nun eliştirileri sürüp gitmektedir. Ancak o, böylece gelecekteki Fransız ulusal operasının da tanımını yapmış oluyordu. Rameau'nun müziği ise ona bilgiççe, karmaşık, gürültülü ve anlaşılmaz geliyordu. Kendisi de La Serva Padrona'nın etkisiyle yalın hafif, kolay anlaşılır "köyün Falcısı" adlı önemsiz bir opera yazan Jean Jacques Rousseau'nun görüşleriyle, Rameau ve Lully'nin müziğini savunanların anlayışını uzlaştırmayı başaran, bir Alman besteci oldu: Christoph Willibald Gluck...



MOZART
"FIGARO'NUN DUGÜNU"
OPERAŞININ PARTİSYONUNDAN
BİR SAYFA

Bölüm V

ONSEKİZİNCİ YÜZYILIN İKİNCİ YARISI

Bach ve Haendel'in ölümünden sonra Avrupa müziğinde genel durum ve Viyanalı'nın müzik merkezi oluşu

Bach ve Haendel'in ölümü, dünyanın, siyasal, ekonomik ve sosyal yönden değişimini olgunlaştıran bir geçiş sürecine rastlar. Doğal olarak bu değişim, bütün sanatlarda yankılarını bulmuştur. 1600'de doğan Opera, polifoninin zararına gelişmişti. Kotrpuan, saf enstrümantal biçimleriyle İtalyan operası önünde gerilemiş, ve yeni stil olan eşlikli melodi, Barok çağın temsilcisi olmuştu. 18. yüzyıl sona ermeden Fransız İhtilali ve Amerika'nın bağımsızlığı, çağa yeni bir görünüm kazandırmıştı. Bütün bunlar, kuşkusuz birdenbire olmadı. Gerçekte bu oluşum, 18. yüzyılın ilk yarısında başlamış 1740'larda müzikte belirtilerini ortaya koymuştu.

Bu siyasal, ekonomik ve sosyal geçiş sürecinde, krallık sarayları Barok müziğin parıltılarıyla canlanıyordu. Bu gösterişli saraylarda müzik, soyluları duygulandırmaktan ya da heyecanlandırmaktan çok, sevimli ve yüzeysel bir vakit geçirici rolü oynuyordu. Kışadelerin beğenilerini açıkça ortaya koyamıyordu. İlhamlı bestecilerin Stil Galant'dan uzaklaşacak cesaretleri yoktu. Saray törenlerinden doğmuş ünlüler, düzenli, sınırlı etiketler altında boğulmuşlardı. Oysa, Kral da olsalar, insanların duyguları ve tutkuları vardı. Bunları anlatmak, süsleyip yeni kılıkklar içinde insanlara sunarak onları rahatlatmak için yapılacak tek şey, operaya yönelmekti. Böylece bir yüzyılı aşkın bir süre içinde opera egemen oldu. Bach'ın ve öğrencilerinin büyüklüğüne, Tartini, Vivaldi ve Corelli gibi İtalyan müzik dehalarının sanatına ve prestijine karşın...

18. yüzyılın ortalarına doğru İtalya, o kadar uzun süre elinde tuttuğu müzikal üstünlüğü kaybetti. Yeni kuşaklar, operanın zaferlerinden çoğunu unuttu ve dramatik başarılar yüzünden, zamanında eserleri sönükleşen öteki bestecilere yöneldi. Kültür merkezi haline gelen bazı Avrupa kentleri "Avant-Garde" esprinin yoğunlaştığı yerler olarak genel ilgiyi çekmeğe başladılar. Bu tür değişikliklerin raslamsal olmadığını daha önce de görmüştük: Müzik üstünlüğünün Orta Fransa'dan Flaman kentlerine geçmesi; Flaman kentlerinin meş'aleyi Rönesans İtalyasının kentlerine terketmek zorunda kalmasının nedenleri gibi... Sırası gelince Viyana üstünlük kazandı ve 150 yıla yakın bir süre, Avrupa'nın en önemli müzik merkezi olma onurunu elinde tuttu. Bu güzel kentin tarihi, Roma öncesi antikitesine kadar dayanır. Coğrafi konumuyla önemlidir. Çünkü Avrupa yollarının kesişme noktasında yer alır. Romalıların, Slavların, Almanların ve Fransızların Viyana'da karşılaşması doğaldı. Binlerce yıllık Tuna yolu üzerinde inşa edilmiş

olan Viyana, her zaman önemli bir stratejik nokta oldu. Asya'dan gelen akımlara karşı bir kale niteliğini taşıyan, 200 yıla yakın bu akımlarla tehdit edilen ve Türk kuşatmasına uğrayan bu kent, 1683'den sonra çabucak önem kazandı.

Sanatçı ve bilim adamlarının Viyana'ya akını 18. yüzyılda başladı. Böylece Avusturya'nın başkentinde kozmopolit bir ortam doğdu. Burada, Fransız zarafeti, Slav melankolisini hafifleten İtalyan neşesine karışıyor, Almanların ağırbaşlı netliği Macar gururunu ve İspanyol azametini yumaşıyordu. Bu etkiler (ister klasik müzikte, ister ölümsüz valslerinde) Viyana müziğinde kolayca farke edilir.

1750'lerde İtalyan sitili hala Tuna kıyısındaki başkentte egemendi. Ancak halk Opera türüne doymuştu. Müzik yön değiştirmekte gecikmedi: Çalgı müziği ön plana geçti. Olabildiğince soylular gibi davranmağa çalışan zenginler de Orkestral müziğin gelişmesinde önemli rol oynadılar. Kişizade saraylarındaki küçük müzik toplulukları, ev sahibinin ve ailesinin hizmetçi kadrosundaydı. Oda müziği böylece gelişti. İlk yaz gecelerinde serenadlar, bahçelere renk katar oldu. Gazeteler, bazen bütün bir sütunu, alto (viyola) çalmasını bilen bir aşçı, ya da iyi flüt çalması şart olan bir oda uşağı tutmak isteyenlerin ilanlarına ayırıyordu.

Bir buçuk yüzyıl süreyle Viyana ile şu ya da bu tarzda bağı olmayan besteciye rastlanmadı. Bunlardan ilki Christoh Willibald Gluck oldu.



Christoph Willibald Gluck

(1714-1787)



ŞÖVALYE GLUCK. BESTECİ, ORFEO ED EURIDICE (1763) İLE ALCESTE (1767) OPERALARINI VERDİKTEN SONRA, VIYANA'DA İMPARATORİÇE MARIE-THERESE TARAFINDAN "CHEVALIER" UNVANI İLE ONURLANDIRILMIŞTIR.

Bohemya sınırından pek uzak olmayan Palatinat'da Weidenwang köyünde 1714'de doğan Christoph Willibald Gluck, müziği çizvitler okulunda öğrendi. Şan, klavsen, org ve keman dersleri aldı. Müzisyenlik mesleğine Prag'da başladı. Chernohorsky'den aldığı keman dersleri, sanatında ilerlemesini sağladı. 1736'da Viyana'ya gitti. Orada uzun süre kalamadı. Bir konserde tanıtıldığı Prens Melzi ile İtalya'ya gitmeğe karar verdi. Milano'da, besteci Sammartini ile çalıştı. 1741'de lirik drama yöneldi. Artserse adlı eserini halk çok beğendi. Bunu, yenileri izledi. Ancak, bu partisyonlardan hiç biri bugüne ulaşamadı. 1745'e kadar Gluck, bu ülkede yazdığı yüz kadar eseri yönetti. Bu tarihte Londra'dan çağrıldı. Yolunun Paris'ten geçmesi, ona Rameau'nun eserlerini dinleme fırsatı verdi. Londra'da, Haendel'in bir zamanlar inatla savaştığı Haymarket Tiyatrosu için üç opera yazdı.

Artık, en iyi Avrupa sahnelerinde Gluck'un Operaları gösteriliyordu. 1750'de İmparatoriçe Marie-Therese tarafından Saray Tiyatrosu Besteciliğine atandı. Bu, Bach'ın öldüğü, 18 yaşında bir delikanlı olan Haydn'ın büyük yokluklar içinde mesleğe başladığı yıldır. Ününün zirvesindeyken Gluck, ani bir gelişme gösterdi. Opera'nın giderek bayağılaştığını düşünüyordu. Bu sanatı, içine düştüğü krizden kurtaracak bir yol ararken "Dramatik müzik sanatının ancak, metinden hareketle, Monteverdi'nin formülünü izleyerek kurtulabileceğini anladı: "Sözler ustalıklı olmalı, melodinin esiri değil..."

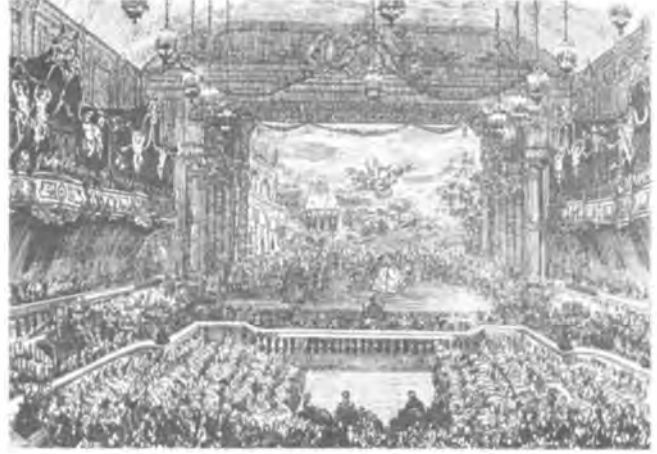
Gluck, bu eski ideale dönerken, operaya üstün bir moral anlam vermek, onu daha soylu ve evrensel kılmak istedi.

Düşlediği ortağı Calsabigi'de buldu. İtalyan ozan Raniero da Cal-sabigi 1761'de Viyana'ya gelerek Gluck'la tanışmıştı. Yetenekleriyle, Gluck'un temel anlayışını sezinliyor ve yazdığı metinlerde somutlaştırıyordu. İki ortak, geniş bir reform hareketine giriştiler. Eski Grek trajedisinin "ince bir idealin hizmetine konmuş, alabil-diğine insanı" kaynaklarına kadar indiler. Konusu daha önce de bir kaç kez müzik haline getirilmiş "Orphée" ile "Alceste" operaları bu köklü reformun ilk aşaması oldular. Ancak İtalyan stilini tanıyan halk, bu yeni fikirlerden bir şey anlamıyordu. Gluck, Paris'e dönmeğe karar verdi. Orada Lully ve Rameau, Fransız müziğini "bel canto"nun esaretinden kurtarmağa çalışmışlardı. Eski

Bouffon'lar savaşı Sein kıyılarında yeniden canlandı. Bu kez Gluck'çularla, Paris'te İtalyan zevkinin temsilcisi olan Piccini'ciler arasında. Kral ve Madam Pompadour Gluck'un yanında yer aldılar. Kraliçe ve Jean-Jacques Rousseau ise karşı taraftaydılar.

Amatör bir müzisyen olan Cenevre'li Filozof, şöyle yazıyordu: "Fransızların müziği yok. Olmayacak da... onlar için ne kadar kötü..." Çokça entrikanın yer aldığı bu ünlü kavgada⁽¹⁾ Gluck'çularla öfkeli Picini'ciler arasında kanlı sokak çatışmaları bile yapıldı.

Sonunda Gluck, iki şaheserle zafer kazandı: "İfigenia Aulide'de" ve "İfigenia Tauride'de" Gluck, Fransızlara, Fransız Operasının nasıl olması konusunda önemli bir örnek ortaya koymuştu.



GLUCK'UN İPHIGENIA TAURIDE'DE OPERASININ TEMSİLİ VE SEYİRCİLER.

1780'de Viyana'ya dönerek mesleğinde gerçek bir aşama yaptı. Viyana'nın bir çok düzenli orkestrası vardı. Bunlar, abonman serisi konserleri veriyorlardı.⁽²⁾

Viyana Orkestrası, Mannheim kökenli yeni bir tekniğe sahipti. Yeni besteciler, orkestraların biçimlenmesini gözetiyor. Senfonik eserler besteliyorlardı. Bu hareketin başında, yetenekli bir orkestra şefi vardı: Bohemya'dan gelmiş olan Johann Stamitz (1717-1757).⁽³⁾ Stamitz, sonat ve senfoniye büyük bir gelişim sağlamıştı. Bu çalışmalar, Mannheim Okulunu şekillendirdi. Orkestralar, geleceğin klasiklerinin eserlerini yorumlayacak mükemmel bir düzeye getirildi. Tını, volüm, nüans, renk bileşimleri sorunları halledildi. Orkestral kreşendonun ilk kez kullanılışı, piano ve fortelerin alterasyonundaki sert ve kesin etkiyi ortadan kaldırmış oldu. Bütün bu ilerlemeler, Viyana'lıların zevki ile olgunlaşmıştı. Onlar, Gluck'un reformunu tamamen kabul etmemekle birlikte, onu beğenmekten kendilerini alamıyorlardı. Eğlenmek istedikleri zamansa, akşamı bir İtalyan Tiyatrosunda geçiriyorlardı. Yıllardan beri süregelen bir alışkanlıktı bu.

Gluck, 1787'de öldü. Mezarı, Viyana'nın müzik kenti olarak zafere doğru yükselişinin kanıtı olan ilk müzisyendi... O yıl, Haydn 55 yaşındaydı. Mozart'ın 35 yıllık ömrünü tamamlamaya 4 yıl

1. Bkz. Buffon'lar Savaşı (s.107)
2. Abonman da konserlerine yüz yıl önce İngiltere'de, 1727'den başlayarak da Spritüel Konserleri adıyla Paris'te rastlanır.
3. Bkz. Mannheim Okulu (s.118)

vardı. Beş yıl sonra devrimci bir deha Viyana müziğini alt üst etmek için Ren ülkesini terkedecekti: Beethoven, Tuna kıyısındaki müzik merkezine yerleşiyordu. Ve on yıl sonra Viyana'nın uzak bir mahallesinde Lied'in büyük yaratıcısı dünyaya gelecekti: 31 yıl boyunca Viyana'da yaşayan ve kentin sokaklarında, o kadar erken ölümüne kadar tanınmadan dolaşan Franz Schubert...

Beethoven ve Schubert zamanında Viyana, Tiyatrosunun en parlak dönemini yaşayacaktı. Saray tarafından himaye edilen Kärntner Tiyatrosu, İmparatorluk Operasının öncüsü oldu. Bu Tiyatro çok sonraları Viyana Devlet operasına dönüşecekti.

Saray, müziğe büyük önem veriyordu. Biraz geriye dönersek, Viyana'nın gelişmesindeki haklı nedenleri daha iyi anlayabiliriz. İmparatoriçe Marie Therese kadar, oğlu 2. Joseph de kendilerinden önce gelenler gibi san'atı desteklemeği sürdürdüler. Senfonileri, dörtlüleri, keman, çello sonatları, klavsen konçertoları ile bilinen G.C. Wagenseil (1715-1777) genç prenseslere ve Marie Therese'in kızlarına ders veriyordu. 1772'de Saray Orgculuğuna atanan J.G. Albrechtsberger (1736-1809) çağının en dikkate değer kontrpuan ustasıydı. Öğrencileri arasında Beethoven, Ries, Czerny, Seyfried ve Hummel vardı. 1790'da kaleme aldığı "kompozisyon kuralları"nın önemi ülkesi dışında da anlaşıldı. Bu eseri 1814'de Choron Fransızcaya çevirdi. İmparatorluk Sarayı başkembancısı ve Baron Van Swieten'in dostu Joseph Starzer (1726-1787) Tonküstler Birliğinin kuruluşunda etkin bir rol oynadı. Leopold Hoffmann (1730-1793), 1722'de St. Etienne Katedrali Kapelmeister'i idi. Bu tarihten 19 yıl sonra Mozart 1791'de ölümünden kısa süre önce ona yardımcı olacaktı. 100'e yakın senfonisiyle seçilen Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) halk tarzı ile stil galant'ı birleştirmesi ve hiç bir İtalyan etkisi karıştırmadan tazelik ve zarafetle kullanmasıyla önem kazandı. Bir başka besteci, Wanhal (1739-1813), bazı folklorik eğilimlerin de gözlendiği hafif stili- ni,¹¹ romantik espri ile zenginleştirmişti. Bu tarz yazı, dönemin Viyanasını aşağı yukarı karakterize eder. Bununla birlikte, bu kenti, Avrupa müzik yaşamının ilk sırasına koyan "Viyana Klasisizmi" dir.

Haydn, Mozart ve Beethoven, burada, öğrencileriyle birlikte oturdular, ve büyük sanat eserleri ortaya koydular. Bu eserlerde klasisizmin nasıl geliştiği açıkça gözlenebilir.

Viyana'da yoğun bir sanat etkinliği vardı: Bilimsel çalışmalar, temsiller, basım, enstrüman yapımı alanlarında olduğu kadar, resmi ve özel konserlerde de belli bir canlılık vardı. Burjuvalarla soyluların zengin malikanelerinde müzik, destek buluyor, oda

müziği bu uygun ortamda kolayca geliyordu. 1778'de kurulan Ulusal Tiyatro, 2. Joseph'e göre halkı geliştiren en önemli araçlardan biriydi. Bu Tiyatro, bir süre önce kurulan Schikaneder¹¹ Tiyatrosuyla yarışırçasına etkinlik gösterdi. F. Gasmann, V. Martin, Umlauf, Ditters von Dittersdorf, bu kuruluş için ilk kez yazdılar. Schikaneder Tiyatrosu ise özellikle Mozart'ın eserlerini temsil ediyordu. Haydn'ın Librettisi ve Beethoven'ın koruyucularından olan Baron Gottfried van Swieten'in girişimiyle Saray Kitaplığı Salonunda "Pazar Sabahı Konserleri" düzenlendi ve süreklilik kazandı. 1812'de Konservatuarla birlikte Müzik Dostları Birliği kuruldu. Beri yanda, soyluların Viyana çevresindeki yazlık evlerinde konserler veriliyordu. Siengspiel bestecileri ile öteki Viyanalı ustalar elinde gelişen ulusal bir sanat anlayışının karşısında o zamana kadar küçümsenmeyecek ölçüde kendisini duyuran İtalyan müziğinin etkisi giderek zayıfladı.

1822'de Kärntnertor Tiyatrosu, tiyatro adamları arasında en yeteneklilerinden birini, Barbaja'yı direktör olarak angaje etti. Barbaja, serüvenli bir kahve garsonluğu, sirk yöneticiliği gibi görevlerden sonra Milano'nun ünlü Scala Operasına atlamış olağanüstü yetenekli bir organizatördü. İtalyan eğilimlerine rağmen, Viyana'da hatırı sayılır bir sanat direktörü oldu.

Kärntnertor Tiyatrosunda Mozart'ın Sihirli Flüt Operası gibi büyük eserlerin ilk seslendirilişi gerçekleştirildi. Günümüzde bile kapılarında biri, bu operanın en popüler kahramanın onuruna "Papageno Kapısı" adıyla anılmaktadır. Beethoven'ın Fidelio'su, Spohr'un Faust'u, Rossini'nin Sevil Berberi, Schubert'in Rosamunde'si burada temsil edildi. Tanınmış müzik eleştircisi ve müzik estetiği yazarı Eduard Hanslick'in ifadesine göre, orkestra provası hemen hemen bilinmeyen bir şeydi. Beethoven'ın, bugün profesyonel orkestraları bile düzenli çalışmak zorunda bırakan, 9. Senfonisi gibi bir eser, o dönemde, amatör icracıların halk önündeki deşifresine bırakılmıştı. Bunun doğru olup olmadığına karar vermek güçtür. Bir yandan Hanslick'in dikkate değer bir kanıt gösterememesinden, öte yandan ise, konserlerin sabahın yedisinden başlama geleneğini belirten dökümanların varlığından... Programda, bir senfoninin tamamı, nadiren yer alıyordu. Eserin birinci bölümünü, bir başka bestecinin finali izliyebiliyordu. Bazen de iki bölüm arasına bir soprano aryası yerleştirilebiliyordu.

1771'de, Viyana'lı müzikçiler "Müziyenler Birliği"ni kurdular. Bu birlik, başlangıçta, anlaşılmaz bir ehliyetsizlikle, en katı bürokratları bile geride bıraktı. Mozart, üye olarak kendisini hiç bir

1. Schikaneder (1748-1812) Tiyatro Menejeri ve Libretist'di. Viyana'da Kärntnertor, Burg, Prens Starhemberg gibi çeşitli tiyatroları yönetti. Mozart'ın Sihirli Flütünün libretistiydi. Papageno'yu da kendisi oynamıştı.

zaman kabul ettiremedi. Çünkü doğum belgesini sağlamadı. Viyana Valslerinin yaratıcılarından biri olan Lanner, bir dans orkestrasında çalıştığı bahanesiyle reddedildi. Haydn, ise oratorileri, Birliğe ayrılan boş koltuklar önünde seslendirilirken Birliğe kaydedilmek için uzun süre beklemek zorunda kaldı.

Napolyon Savaşlarına son veren Kongre günlerinden başlayarak, Viyana, kenar mahallelerden gelip kentin aristokrat merkezini istila eden popüler bir müziğe boğuldu. Bu vals tutkunluğunun başında Johann Strauss adı geliyordu. Viyana'da hemen herkes vals yapıyordu. Kongrenin çalışma tarzını eleştiren bir entellektüel, o günlerde geçerli olan bir benzetmeyle şöyle demişti: "Dans ediyor, dönüyor, ama bir türlü ilerleyemiyor." Valsin egemenliği 150 yılı yakın sürecekti.

Daha sonra, Romantizmin bütün ustalarının az ya da çok süreyle bu güzel kentte durduğunu görüyoruz: Weber, Schumann, Mahler, Viyana'ya yerleşmeyi yeğlediler. Çağın dönümünde ise Hugo Wolf, olağanüstü dokunaklı Lied'lerini orada söyledi. Richard Strauss 1919-24 yılları arasında Viyana Operasını yönetmek için orada kaldı.

Kısacası, Viyana'yı bir kültür merkezi yapmak için bütün şartlar hazırды: Müzik verileri, halkın ideal susuzluğu, mesenlerin anlayışı ve cömertliği, en önemlisi yönetici sınıfın zekası... Fransız ihtilalinin doğurduğu büyük kargaşaya, savaflara ve yabancı işgaline rağmen. Ne kongre, ne politik tepki dönemi, ne 1848 ihtilali, ne makineleşme ne de büyüyen materyalizm Viyana'nın müzik tacını hiç bir şekilde sarsmadı. Viyana'da bütün yazarların, ozan, müzisyen, filozof, politikacı ve diplomatların ona "Müzik Kenti" adını vermekte ağız birliği ettikleri uyumlu bir dönem, bir uç noktası yaşanmaktaydı...

Mannheim Okulu

Almanya'da Mannheim Sarayı, olağanüstü müzik sevgisi ile tanınıyordu. Burada, bir "İtalyan opera topluluğu", bir "Fransız l'opéra-comique" grubu, Avrupa'nın çeşitli kentlerinden gelmiş yetişkin sanatçıların oluşturduğu bir de orkestra vardı. Mannheim Okulu'nun başında Johann Stamitz (1717-1757) bulunuyordu. Bohemya asıllı parlak bir keman ustası olan Johann Stamitz, Elektör Prens Charles-Theodore tarafından Mannheim'a Kapelmeister ve oda müziği direktörü olarak angaje edilmişti. Stamitz'in buradaki çalışmaları olağanüstü yoğunluktaki bir müzik hareketini doğurdu. Yeni bir teknikle gelişmiş, yetenekli ve dünya çapında ünlü bir orkestra, senfonik yazının sorunları üzerine eğilmiş bütün araştırmacıların çalışma ve deneme aracı oldu. Orkestral polifoni-

de tınların, nüansların, volümlerin ritm kontrastlarının, ses alanlarının ve hareketlerin daha yeni ve zengin bir şekilde hissedilmesine çalışıldı.

Stamitz'in orkestral materyel kaynaklarını öylesine gerekli, ussal, ustaca ve bol kullanmak için yaptığı buluşlar ve çalışmalar vatan-daşları tarafından hemen farkedilmedi. Oysa Fransız ve İngilizler onu heyecanla karşıladılar. Stamitz Paris'te, bu yeni espriye göre yazılmış eserlerini duyurdu. Orkestrada, tahta üfleme çalgılarla madeni üfleme çalgılar yaylıların sorumluluğunu paylaşıyordu. Güçlü tezatlar, hareketli baslar, yapının ve senfonik tınının mükemmel dengesi, 1755 için gerçek bir devrimdi. Ve gelecek çağın bestecilerine kesin bir ortam getiriyordu. Bu başarının tek işçisi Stamitz değildi. Her şeyden önce, bir okulun liyakatinde yetişmiş olan dikkate değer teknisyenlerle çevrili idi. Bunlar arasında, önce iyi birer propagandacı olan iki oğlu Karl ve Jean-Antoine, Franz Xavier Richter (1709-1789), Ignaz Holzbauer, Cramer, Schobert¹, Boccherini, Gossec, Hoffmann, Karl Ditters von Dittersdorf vardı.

Oda müziği de bu gelişmelerden yararlandı. Schobert, özellikle kuartetlerinde ve triolarında pianoya önem verdi. Mannheim Okulu, müzik materyellerini gerçekten yorumlamayı biliyordu. Bestecilerin hizmetine koydukları çalgılamadaki ileri buluşları etkisini, bir yüzyıla yakın sürdürdü. Zamanın müzik mimarisinin en ciddi sorunlarını çözümlemek için bu bilinçli teknisyenlerin keşfettikleri ve yalın bir şekilde kurumlaştırdıkları sonuçlardan Beethoven, metodik olarak yararlandı.

Enstrümantal tınının gelişmesi çok solistlik konçertant senfoninin doğumuna yol açtı. Bu tür, orkestral dialogu sağlıyordu. Virtüözi-te gelişti, yeni etkiler arandı. Modern orkestranın dengesini sağlamlaştıran senfoni biçimi ise, parlak durumunu koruyordu.

İtalya'da durum:

Ses müziği zevkinin geleneksel egemenliğine karşın orkestra sanatı ilerledi. Eğitimci-besteci Sammartini ve Padre Martini gibi besteciler, bir çok öğrenci yetiştirdiler.

Giovanni Battista Sammartini (1701-1775): Milano'da yaşadı. Senfoni sanatının İtalya'da öncüsü oldu. Aydınlik, mantıklı ve dengeli



GIOVANNI BATTISTA
SAMMARTINI
(1701-1775)

1. Johann Schobert (1720-1767 Paris) Besteci ve Silezyalı harp virtüözu. Öğrenimini Strazburg'da yaptı. Paris'e yerleşti ve 1760'da Conti prensinin oda cembalisti oldu. Mannheim okulu stiline seçkin bir müzisyendi. Siengspiel, 6 klavier konçertosu, kuartetleri ve trioları ile tanınır.

yapısı, iyi etüd edilmiş devölopmanı ile büyük orkestra sonatını besteleyenlerin ilki oldu. Gluck'un öğretmeni , J. Cr. Bach ve Mozart'ın esincisi olan Sammartini'ye bütün Orta Avrupa'dan senfoni siparişleri yapılmıştı. Ancak bu eserler günümüz orkestralarının repertuarına girmemiştir.



PADRE MARTINI
(1706-1784)

Padre Martini (1706-1784): Tarihçi, bilgin ve hatırı sayılır bir Kontrupan teorisyeni idi. Çeşitli müzikoloji ve teknik kitapları vardır. Eserleri arasında messe'leri, oratorioları, kantatları, org ve klavsen için yirmi kadar sonatı anılmağa değer.

Boccherini (1743-1805): Devasa bir piano prodüksiyonu bıraktıktan sonra Senfoni yazmağa başlamış, Avrupa'da, sayısız gezilerinde bu biçir yavmağa çalışmıştır.

Almanya'da durum:

Almanya'da Telemann ve Bach'ın oğulları yeni tarzın hazırlayıcıları arasında yer aldılar:

Karl Philippe Emanuel Bach (1717-1788) Berlinli Bach diye anılan Karl Ph. Emanuel, Flütçü Kral Frederic'in yanında Prusya sarayında çalıştı. Stili, babasınınkinden çok farklı idi; daha fantazist, daha parıltılı, daha hafif... Araştırmacıydı. Klavsenin ses sorunlarını araştırdı ve bulduğu çözümleri, "bu enstrümanı çalmanın gerçek tarzını açıklayan" bir kitapta yayınladı. Çok sayıda kompozisyonları (52 konçerto, 22 passion, 200 çeşitli parça) etkileyici ve canlıdır. Haydn ve Beethoven tarafından yararlı bir şekilde etüd edilmiştir. Berlinli Bach, Hamburg Bach diye de anılır. Telemandan sonra onun yerini alarak yaşamının son 20 yılını Hamburg'da geçirmiştir.^{1,2}

Jh. Chr. Bach (1735-1782): Öğrencisi olduğu ağabeyinden 21 yaş küçüktü. Bolonya'da, Padre Martini'nin yanında yeni bir yön aradı. 16 opera, kantatlar, oratoryolar, konçertolar ve çok sayıda oda müziği eserleri vardır. Katolik olduktan sonra Milano katedrali orgculuğuna atandı. 2 yıl sonra Londra'ya kraliçe Charlotte'un yanına müzik ustası olarak girdi. Babasının Leipzig'den öğrencisi olan K.F. Abel ile birlikte büyük başarı kazanan konserleri yerleştirdi.^{1,2} İngiltere'de tanıdığı genç Mozart'ın dostu ve rehberi oldu. Ona, Stamitz'in orkestra ve senfoni ile ilgili teorilerini açıkladı.

1,2 Bu iki besteci, 5. Bölümde s.123 ve 126'da. J.S. Bach'ın oğulları başlığı altında daha geniş olarak ele alınmıştır.

Fransız devriminde müzik:

Fransız devrimini hazırlayan şartlar oluşurken san'at da halka doğru yaklaşıyordu. Fransız devrimi, bu hareketi yoğunlaştırdı. Politika, san'at alanına da çok özel ve ani bir giriş yaptı... San'at günlük adamın duygu ve heyecanlarını aktarabilmek için soyluların sarayından ve zenginlerin salonlarından çıkarak sokağa indi. Vatan sevgisi ile ilgili ateşli konuları işleyen san'atlar, siyasal yönetimin bir aracı oldu. Müzik, din dışı ilahilerde ve kantatlarda demokratlaştı. Korolar halkın duygularının ve sesinin sembolü oldular.

1791'de ilan edilen bir yönetmelikle sahne ve temsil hürriyeti verildikten sonra Paris'te 60 tiyatro açıldı. Bunlardan yirmiye yakını müzikli idi. İhtilal ortamını ve duygularını yansıtan eserler yazıldı ve bu tiyatrolarda temsil edildi. Önceleri vodvil niteliğindeki eserler, Gossec, Mehul, Cherubini ve Lesueur gibi bestecilerin ürün vermesi ile değer kazandılar.

Gossec (1734-1829): ihtilal esinli müziğin gelişmesinde aktif bir rol oynayan bestecilerden biri, senfonici François-Joseph Gossec'dir. Daha önceki rejimin aristokrat salonlarında başarı kazandıktan ve çok sayıda tiyatro eseri yazdıktan sonra yeni doğan cumhuriyetin ateşli taraftarlarından biri oldu. Vatan sevgisini sıcak ve gösterici bir üslupla anlatıyor, değişik doğa ortamlarını ve duyguları aşırı tasvirlerle veriyordu. İlahilerinin başlıkları, inancının ifadesi idi: (14 Temmuz şarkısı, Doğaya, Tanrıya, Yüceliğe, İnsanlığa, Eşitliğe, Hürriyete, Cumhuriyet Yemini, Vatana Sunu, Cumhuriyetin Zaferi... vb...) Gossec, zamanın şair ve ressamlarını etkileyerek samimi bir heyecanla yazdı. 12.000 koristle seslendirilen Te deum'u ve 1.000.000 üfleme çalgı ile seslendirilen Matem Marşı, (sıra ile) Paris kalabalığının sevincini ve acısını olağanüstü bir dokunaklılıkla ifade eder.

Mehul (1763-1817): İhtilale Gossec kadar angaje olmamakla birlikte Mehul, ilahiler, vatan kantatları besteledi. Chenier'nin ateşli dizeleri üzerine yazdığı Chant du depart (Gidiş şarkısı) Marseillaise kadar tanınma şansına sahip oldu. Dönüş şarkısı, Euphrosine, Stratonice, Ariodant ve en önemlisi Joseph gibi eserler veren Mehul'ün heyecanlı ve etkileyici bir tarzı vardır. Mehul, 4 orkestra senfonisi, baleler, piano sonatları ve dini eserler yazmıştır.

Cherubini (1760-1842): Floransalı Luigi Cherubini, Fransız uyruğuna sonradan geçmişti. Usta bir Polifonici olan, kilise müziği ve İtalyan tarzında operalar veren besteci, Paris'e geldikten sonra ihtilalden esinli ilahiler yazdı. Gluck'un etkisiyle üslubunu değiştirerek bazı tiyatro eserleri verdi. Ancak müzikle ilgili görüşleri



GOSSEC
(1734-1829)



MEHUL
(1763-1817)

Napolyonun görüşlerine uymadığı için Konservatuar direktörlüğüne atanması 1821 yılına kadar geciktirilmiştir.

Lesueur (1760-1837): 20 kadar ilahi ve günün şartlarına uygun eser vermiş olması Jean François Lesueur'ün, sanatlarını devrim ve vatan sevgisinin coşturduğu dönemde halkın hizmetine vermiş öteki bestecilerle birlikte anılmasına neden olur. Usta, cesur, araştırmacı ve yenilikçi bir besteci olan Lesueur'ün önemi, başka müzik alanlarındadır ve yerini uzun savaşımmlarla elde etmiştir. Amiens, Sees, Mans, Tours, Dijon ve Paris'te Chapelle ustalığı ya da Direktörlük yaptıktan sonra, bir yarışmayı kazanarak ünlü Notre Dame Katedrali Müzik Direktörlüğüne atanan Lesueur'ün anlayışı, özellikle ayinlerin ses dekorunu zenginleştirmek için büyük orkestra kullanması, rahipler sınıfınca hiç hoş karşılanmadı. Bu teatral icranın ihtişamı öylesine bir kalabalığı çekti ki, sonunda Paris Katedraline "Opera des Gueux" (Fakirler Operası) adını taktilar. Bu fazla gürültü koparan başarı, Lesueur'e görevini kaybettirdi. Bu tarihten sonra din dışı tiyatroya yöneldi. Caverne, Paul ve Virginie, Calypso Adasında Telemaque, Ossian ya da Barde'lar, Trajan'ın Zaferi, Ademin Ölümü... Bütün bu eserlerde Lesueur, sahneyle ilgili yeni etkiler aradı, karmaşık dekorlar, fazla figürasyon, heyecan verici aksesuarlar, eğitilmiş hayvanlar istedi. 1818'de Paris Konservatuarına kompozisyon öğretmeni oldu ve ölünceye kadar bu görevde kaldı. Berlioz, Gounod ve Ambroise Thomas'ın ve daha bir çok öğrencinin burada yetişmesinde önemli etken oldu.

Lesueur'e göre müziğin amacı resmetmektir. Olayları, manzaraları, varlıkları ya da eşyaları taklid etmektir; duyguları anlatmak ya da anımsatmak değil...

J. S. Bach'ın Oğulları

Wilhelm Friedemann (1710-1784):

Johann Sebastian Bach'ın ilk evliliğinden olma en büyük oğlu W.F. Bach 22 Kasım 1710'da Weimar'da doğdu, 1 Temmuz 1794'de Berlin'de öldü. müzik öğrenimini önce babasına, daha sonra kemancı Johann Gottlieb Graun'a (1698-1771) ve Manseburg'a borçludur. Babasının, onun eğitimi için yazdığı (küçük org kitabı, klavirübung, Invention, Symphonie, Clavecin Bien Tempéré'nin ilk prelude'leri, org için 6 sanat) eserlerin niteliği ve teknik özellikleri, Friedemann'ın Klavsen ve org ustası olmasında en önemli rolü oynadı. Bu eserlerden Bach'ın bütün çocukları eğitimleri için yararlandı. Wilhelm Friedemann, Thomasschule'de (St. Thomas Kilisesi okulunda), babasının öğrencisi olarak parlak çalışmalarından sonra Leipzig üniversitesinde Matematik ve Felsefe Kurslarına devam etti. Müzikolog Karl Geiringer'in yazdığına göre (1899-) "Bach, çocukları arasında en çok Wilhelm Friedemann'la ilgileniyordu. Oğlunun arkadaşlığını seviyordu. Her ikisi de Dresden yolculuklarını bir bayram haline sokuyorlardı. Opera'ya gidiyorlar, müzisyenleri ziyaret ediyorlardı. Babasının ona sakınmadan verdiği şefkat ve büyük özen, Friedemann'ın başlangıcını kolaylaştırdı. Fakat bunlar daha sonra mutsuzluğun nedeni oldu. Babasının ona bağladığı büyük umutların tam anlamıyla bilincindeydi. Bu, onun için itici güç olduğu kadar da onu ezen faktör oldu."

1733'de Dresden'de St. Sophie Kilisesi orgcusu, 1746'da Halle, Notre-Dame Kilisesi Kantoru ve Kentin Müzik Direktörü olan Friedemann, 1747'de 2. Frederic'in Sarayına babası ile birlikte gitti. 1750'de babasının ölümü onun için çok büyük bir darbe oldu. Dengesi o derece bozuldu ki, ertesi yıl Dorothea-Elisabeth Georgi adlı zengin bir kızla yaptığı mutlu evlilik, durumunu düzeltmeğe yetmedi. Halle'deki görevini bıraktı. Darmstadt'da ve Brunswick'de de çalışmadı. İçine girdiği başıboşlukta kentten kente gitti, konserler verdi. Çağın gazetelerinde onun için övgü dolu yazılar yayınlanıyordu: "Heyecanları esrikliğe döndürebilen her şey, düşüncelerdeki yenilik, temaların şaşırtıcı serimi, Graun'ununkine layık bir armoni içinde uzakta kaybolan dissonanslar, güç, zarafet, bize sevinç ve acıyı aynı anda taşımak için bu ustanın parmaklarında birleşmişlerdi..."

Wilhelm Friedemann 1774'de Berlin'e yerleşti. İlk resitalleri büyük heyecana yol açtı. Son 10 yıl ise oldukça karanlık ve sefaletle geçti. 1774'den başlayarak gariplikleri büyüdü. Kaynaklarını tüketmiş, hasta, babasının konçertolarından birini eserlerinden birine aktarmış, aksine kendi kompozisyonlarından ikisine

Johann Sebastian Bach imzasını atmıştı.

1 Temmuz 1794'de Berlin'de ölen W. Friedemann'ın eserlerinin büyük bir bölümü seslendirilmemişti.

Bunlar;

Ses Müziği- Missa Breve reminör, Noel Kantatı, Motet (Heilig Heilig)

Orkestra müziği-Symphoniler

Oda müziği- iki flüt için, iki alto için düolar, alto ve basso continuo için sonat.

Org müziği- Fugue'ler, Choral Prelude'ler

Piano müziği- 12 sonat, 11 fugue, 42 polonaise, 11 Fantaisie, 12 konçerto.

olarak gruplanabilir.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788):

Johann Sebastian Bach'ın 1. eşi Maria Barbara'dan olma 5. çocuğu C.Ph. Emanuel, 8 Mart 1714'de Weimar'da doğdu. Ağabeyi W. Friedemann gibi küçük yaşta müziğe karşı büyük bir anıklık gösterdi. Thomasschule'de babasının kurslarını izledikten sonra 1730'da Leipzig Üniversitesinde Hukuk öğrenimine başladı. Bir yandan da babası ile kompozisyon çalışmalarını sürdürdü. 1734'de meslek yaşamına Klavseni, öğretmen ve besteci olarak başladı. 1738'de Prusya'nın varisi Prens orkestrasına giren Emanuel, 1740'da Potsdam'daki sarayda prensin II. Frederick adıyla taç giyme töreninde "oda Klavsenisi" ünvanını aldı. Ancak Berlin'li besteciler ve kuramcılarla arasında sürekli anlaşmazlıklar çıktı. Telemann'ın ölümünden sonra ondan boşalan göreve talip oldu ve 1767'de Hamburg'un başlıca 5 kilisesine Müzik Direktörü atandı. (Bu görev için Kantat formunda bir dini müzik olan Magnificat'ını sunmuştur.) C.Ph. Emanuel Hamburg'un müzik yaşamına büyük bir canlılık getirdi. Kendi eserleri kadar diğer bestecilerin eserlerinin de seslendirilmesine özen gösterdi. Haendel'in Mesih Oratorio'su, Haydn'ın Stabat Mater'i, babasının Si minör Missa'sı gibi...

Besteciliği babasından öğrenmesine karşın, kısa sürede daha Homophone ve daha heyecansal bir stile yöneldi. C.Ph. Emanuel, babasında hayran olunan, ama -daha yalın, daha direkt bir müziğin ve İtalyan operasının zafer kazandığı bir çağda- artık modası geçmiş sayılan polifonik ustalıklara karşı yönetilen harekette başı çeki-yordu. Lirik Müziğe alışmış dinleyiciyi tedirgin etmek tehlikesi altında senfonik bir müzik yaratmak söz konusu idi. Bu hareket, 18. yüzyılda babasından daha ünlü olan ve büyük Bach diye anılan C.Ph. Emanuel'e bağlanıyordu.

Klasik dönemin ilk senfonicileri arasında yer alan Haydn şöyle di-yordu: "Beni derinliğine inceleyenler, Emanuel'e büyük borçlarımı olduğunu, onun stilini yakaladığımı ve onu dikkatle etüd ettiğimi anlıyacaktı. Mozart da kendi hesabına" Emanuel Bach, öğret-mendir, bizler öğrenci. Eğer aramızdan biri iyi bir şey yaparsa, bu onun öğrettiği şeydir" diyordu. Emanuel üç bölümlü olan ve Al-legro'sunda iki kontrast tema bulunan "klasik sonat formu"nun gerçek yaratıcısı olarak kabul edilir. Bir çok çağdaşının derinlik ve güçlülük bahanesiyle ona empoze ettiği inilti ve abartılmış sun'iliklere yanaşmamış, böylece eseri, moda-ya uygun cılız duy-gusallık yerine gerçek tutku ile canlanmıştı. Bu eser, Haydn, Mo-zart ve Beethoven'ı derinden etkilemiştir. Yürekli ve güçlü, hem muhafakar hem yeni olan C.Ph.E. Bach, 14 Aralık 1788'da Ham-burg'da öldü. Eserlerinin büyük çoğunluğu sağlığında yayınlan-mıştır:

Ses müziği- 2 oratorio, 22 passion, çok sayıda kantat, Gellart'ın şi-irleri üzerine ezgiler.

Orkestra müziği- Yaylılar için 6 Senfoni,

Klavyen müziği- Preussische Sonaten, Württembergische Sonaten, 6 Sonat Albümü, Amatörler için Fantaisie'ler, (solo klavyen için toplam 210 parça) Rondolar, 52 Konçerto.

Oda müziği- piano-keman sonatları, triolar.

Eserlerinde güçlü bir kişilik, renkli bir orkestrasyon, ve prero-mantik eğilimler vardır. Konçertolarından hiçbirisi ağabeyi W. Fri-edmann'ın düzeyine erişmemiştir. Ancak iki klavyen ve büyük or-kestra için "rapsodik eğilimler taşıyan" sonatlarına özel bir yer vermek gerekir. Carl, sağlığında derin etkiler yapan ve müziğin devrimine katkısı olan bir bestecidir. Klavyen Metodları olarak denemeler de yazan Emanuel'in "Klavye'ye gerçek dokunma tar-zı" adlı incelemesi onun çalgısal arayışta ne ölçüde duyarlı oldu-ğunu ve araştırmalarında "Garip" e kadar gidebildiğini ortaya koymaktadır.

Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795):

J.S. Bach'ın ikinci evliliğinden olma 9. çocuğudur. Annesi Anna Magdalena'dır. 21 Haziran 1732'de Leipzig'de doğdu, 26 Ocak 1795'de Bückeburg'da öldü. 18 yaşında Bückeburg'da Kont Wil-helm von Schaumburg-Lippe'nin hizmetine girdi ve 1778'de Londra'da bulunan küçük kardeşi Johann Christian'ı görmek için yaptığı yolculuk dışında son günlerine kadar orada yaşadı. 1758'de evlendi aynı yıl kontun bestecisi ve orkestra şefi oldu. Çalışmalarıyla Bückeburg'u Avrupa'nın önemli müzik merkezle-rinden biri haline getirdi. Bach'ın oğulları arasında en dengeli ve klasik olanıdır.

Eserlerinden başlıcaları:

Vokal eserleri - 6 oratoria, Kantatları 1 opera (Die Amerikanerin),

Oda müziği - sonatlar, dörtlüler, üçlüler,

Orkestra müziği: Senfoniler, Konçerto Grosso'lar,

Çalgı Müziği - çeşitli çalgılar için konçertolar, şeklinde gruplanabilir.

Oda Müziği, konçertoları ve konçerto grossoları çağrı için önemli eserlerdir. Bunlardan bazıları Mozart'ınkilerle kıyaslanabilecek bir yetkinlik gösterirler.

Johann Christian Bach (1735-1782):

Johann Sebastian Bach'ın ikinci evliliğinden olma en küçük oğludur. 5 Eylül 1735'de Leipzig'de doğdu. 1 Ocak 1782'de Londra'da öldü. Babasının Wilhelm Friedemann'ı sevdiği kadar onu da sevdiği iddia edilir. Ancak Bach ailesinde atmosfer artık hüznü idi. Baba, 50 yaşındaydı, St. Thomas'ın Rektörü ile sürekli anlaşmazlık içindeydi ve görme yeteneği giderek zayıflıyordu. Johann Christian bu ortamın ve küçük oğul olmanın tepkisini ilerde gösterecektir. 15 yaşında iken babasını kaybetti. Wilhelm Friedemann kardeşini Berlin'e götürdü. O sıralarda Berlin'e yerleşmiş bulunan C. Philippe Emanuel Bach, küçük kardeşin eğitimin üstlendi ve ondan, seçkin bir klavsen virtuozu ortaya çıkardı. Ancak, ailesinde opera ile ilgilenen tek besteci J. Christian'dı. Emanuel'in gösterdiği dirence karşın Milano'ya giderek orada Katolik olan ve Giovanni Bach diye anılan Christian, ünlü Padre Martini ile çalıştı. Milano yılları, birbiri arkasından pek çok operanın doğumunu hazırladı, bunların büyük bir bölümü Napoli'de seslendirildi. 1762'de onun başarılarını bilen bir İtalyan emperyalasyonun çağrısını kabul ederek İngiltere'ye giden ve Saraya müzik öğretmeni atanan besteci, Kraliçe'ye Klavsen dersleri veriyor flüt çalan krala eşlik ediyor, prenseslere müzik öğretiyordu. Johann Christian, bu defa da John Bach olmuştu. O sıralarda Mozart 8 yaşındaydı ve Londra'da bulunuyordu. Bir süre J. Christian'la çalıştı. Polonya'lı eleştirmen ve müzik yazarı Wyzewa'ya göre "Mozart, J.C. Bach'ı, çağının bütün öteki ustalarından fazla inceledi ve taklit etti. Joseph Haydn'ın kardeşi Michael Haydn dışında... Bütün gençliği boyunca J. Christian'ın stilini hatta esprisini örnek aldı. Opera alanında, yumuşaklığı, dramatik yoğunlukla karışık sevimliliği ve tatlılığı, doğrudan doğruya J. Christian'ın operalarından ileri gelir. Onlara, hemen hemen, dehasından başka bir şey eklememiştir. Bu da mükemmel bir güzelliğin sırrı ve çok yüksek bir düzeydeki duyguları ifadeye yarıyan dilin kullanılışındaki kişisel özeldir."

İngiltere'de Krallık Tiyatrosu besteciliğine atanan Christian, 1764'de ilk Abonman Konserleri'ni düzenledi. Mannheim için çok sayıda opera yazdı, eserleri Avrupa'nın diğer kentlerinde de temsil edildi. 1774'de Paris operası için Amadis des Gaules'ü besteledi, ancak müzik severlerin kendilerini alabildiğine kaptırdıkları "Buffonlar Savaşı"nın hüküm sürdüğü Paris'te eser başarısızlığa uğradı. Londra'da da aynı sonuçla karşılaşıldı. Johann Christian'ın durumu Londra'ya gelen bir çok yarışmacı nedeniyle de sarsılmıştı. 1782'de öldüğü zaman 4.000 liralık borç bırakmıştır.

Operalarından başka Kilise Müziği (do minör requiem'i), senfonileri, 3 tane piano konçertosu (bunlar Beethoven'ın habercisidir.) Klavyeli çalgılar için fa minör ve do minör sonatları bir tarafta babasına, öbür tarafta Mozart'a bağlanır. Johann Christian Bach, klasik dönemin en özgün esprilerinden biri olarak görünür. Hatası, parıltılı olmak için kolaylığa ve Stil Galant'daki hafifliğe kaymış olmasıdır.



BEETHOVEN'İN ELYAZISI
9. SENFONİDEN NEŞ'E
(LAHİSİNİN KARALAMASI).

Bölüm VI

KLASİK DÖNEM

Müzikte Klasisizm, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı ile on dokuzuncu yüzyılın başlarını kapsayan dönem müziğini karakterize eden estetik eğilimi belirler. Sanatta klasisizm, dengeli ve tarafsız anlatımla birleşmiş yapı netliği demektir. Klasisizmin bir anlamı da kuramcılıktır. Klasik sözcüğü ayrıca, tartışılmaz örnek nitelikleri ile kavranan eserler ve onların yaratıcıları için kullanılır.

Klasik dönemde, uzun cümleli, süslü ve çokça kontrapuntal yazıya dayalı Barok Çağ üslubu, yerini daha parlak, sade ve net bir sanata bırakmıştır. Bu üslup daha az dolgun fakat daha akıcıdır. Kontrapuntal yazının yerini alan homophone yazı (armoniye dayalı teknik), partilerden birinin daha belirgin olmasını gerektirmekteydi. Yedili akorlara bile az rastlanan bu dönem armonisi oldukça sadeydi. Kontrapuntal yazı ise tam olarak terkedilmedi. Gerek Klasik dönemde, gerek daha sonraki dönemlerde usta bestecilerin elinde özellikle enstrümantal olarak kullanılan Chorale tekniği, tematik devlopmanda derin bir anlatım aracı oldu.

Klasik dönemde netlik endişesi her şeyin üstündedir. Müzik cümleleri yalın ve nettir. Temaların Barok çağa göre daha kısa ve net olması, biçimsel uygulamaları da etkilemiştir. Preklasik dönemde, orkestraların tını, nüans, volüm, ritm kontrastları, anlatım özellikleriyle ilgili bütün sorunların, gelecek yüzyılın da yararlanacağı biçimde deneysel çalışmalarla çözümlendiğini biliyoruz. Yalın ve kesin kuramlarla sonuçlanan bu çalışmalar, Klasik dönemde orkestranın tek bir çalgı gibi kullanılabilmesine ve böyle algılanabilmesine olanak verdi. Ayrıca, çalgıların ses ve ritm özelliklerine göre kullanılışı ve topluluklarda taşıdıkları sorumlulukların bilinçli ve yararlı bir tarzda belli ölçülere bağlanmış olması, Klasik dönemde virtüozitenin olağanüstü gelişmesine yolu açmış oldu. Orkestral kreşendo ve dekresendo yaygınlaştı, anlatıma yumuşak ve esnek bir özellik kazandırdı.

Klasik dönemin en önemli biçimi Senfonidir. Bu biçimi bulan Alman bestecileri değildir. İtalya ve Fransa'da Operanın başında yer alan çalgı müziğinin geçirdiği evreleri ve bağımsızlığa doğru attığı adımları daha önce görmüştük. Ancak Mannheim okulunun çalışmaları, senfoninin gerçek kişiliğini saptamış ve onu geliştirmiştir. Senfoni, klasik dönemin en önemli biçimi olduğu, Alman bestecileri de Senfoniye mükemmel ve kesin biçimini kazandırdıkları için Klasisizmin beşiği Almanya sayılır.

Franz Joseph Haydn

(1732-1809)

Tarihte Viyana Klasikleri olarak bilinen üç büyük bestecinin ilki olan ve Avusturya'da Rohreau kasabasında doğan Franz Joseph Haydn'ın, arabacılıkla geçinen babası, amatör bir müzisyendi. Aşçı olan annesi de olağanüstü bir sese sahipti.

Haydn altı yaşındayken eğitimini babasının kuzenlerinden biri üstlendi. Çocuk, okuma-yazma yanında, keman ve trompet çalmayı öğrendi. 1740'da Rohreau'ya Viyana St. Etienne Katedrali Chapelle Ustası Georg Reutter geldi. Haydn'ın sesini dinledikten sonra onu Viyana'ya götürmeğe karar verdi. Böylece, St. Etienne Korosundaki çalışmaları Haydn'ı bestecilik mesleğine götüren tek eğitim oldu.

17 yaşında ses değişiminde Korodan çıkarılan Haydn, besteci olma yolundaki savaşına sokaktan başladı. Balolarda keman çalarak, nota kopya ederek, sayısız gecesini açık havada geçirerek kendi kendisini yetiştirdi. Fux, Mattheson, Cl. Ph. Emanuel Bach'ın müzik yazılarını etüd etti. 1751'de Komedi Tiyatrosu şarkıcılarından Felix Kurz, Haydn'ın küçük bir serenadını dinledikten sonra ona gülünçlü bir opera sipariş etti. Haydn'ın bestelediği "Topal Şeytan" adlı komik Opera, ertesi yıl temsil edildi. Yine o günlerde Haydn, ünlü librettist Métastasio ile tanıştı. Onun yardımıyla İtalyan besteci Biccolo Porpora'nın yanında iş buldu ve şan öğrencilerine klavsende eşlik etmeye başladı. Kendisine bir oda kiralanacak duruma gelince Keller adında bir perukacının evine pansiyoner olarak yerleşti. Evin kızlarından küçüğüne aşık oldu. Genç kız manastıra girince, büyüğü ile evlendi. Bu evlilik, Haydn'ın en büyük hatası ve mutsuzluğu oldu. Bütün müzik yazarları, gerçekleri göremeyen, kıskanç, gururlu, fırsatçı ve 40 yıl boyunca iyi huyunu değiştiremediği kocasına hükmeden Anna-Alloysia Keller'in kötü bir eş olduğunda birleşirler.

Haydn'ın gençlik eserleri hem pratik, hem de teorik yönden yeterlidir. Haydn, kararlılığının, sıkı çalışmasının ve yeteneklerinin yardımıyla teknik ve estetik kuralları kendi kendine öğrendi. Porpora'nın onu götürdüğü Mannersdorf -les-Bains'de Gluck ve



JOSEPH HAYDN'IN RESSAM
THOMAS HARDY'NİN ELİNDEN
ÇIKMIŞ BİR PORTRESİ

Baron de Fürnberg ile tanıştı. İlk meseni Fürnberg oldu. Baron'un orkestrasına viyolonselci olarak girdi. Oradan, Kont Maximilien von Morzin'in hizmetinde küçük bir orkestranın başına geçti. Genç Haydn burada kısa senfoniler ve divertimentolar yazdı.

1761'de, toprakları Macaristan'a kadar uzanan güçlü bir Prens olan Esterhazy'nin yanına ikinci Kapelmeister olarak girdi. Ertesi yıl Prens Paul-Antoine ölünce, yerine kardeşi Nicolas geçti. (1762) Prens Nicolas iyi bir çellist ve tutkulu bir müzikseverdi. Haydn'la çabuk dost oldular. 1765'de Prens, Paris yolculuğunun arkasından Neustedler gölünün güney kıyısında Versaille stilinde müstesna bir şato inşa ettirdi. Yazın Nicolas'ın sarayı oraya taşındı ve peşpeşe kutlamalar yapıldı. Haydn aralıksız besteliyordu: Senfoniler, kuartetler, operalar, operetler... 1766'da birinci kapelmeister olan Haydn ömrünün büyük bölümünü orada geçirdi. Zamanın en iyi topluluklarından biri olan 30 kişilik bir orkestra kurdu. Anlaşma gereğince bu orkestra için sürekli eser verdi. Orkestra partilerini kendi kopya eder, orkestrayı çalıştırır, pazar günleri de konser verirdi. Bayram günleri, uzaktan ve yakından gelen konuklara tekrarlanan bu konserlere İmparatoriçe de sık sık gelir, bu yetenekli müzisyenlere hayranlığını ifade ederdi.

Mozart'la büyük dostlukları 1781'de başladı. 1785'da Mozart'ın kendisine adadığı yaylılar dörtlülerini dinledikten sonra babasına şunları söyledi: "Tanrı önünde, şerefim üzerine yemin ederek size şunu söyleyeyim ki, oğlunuzdan daha büyük bir besteci ne tanıdım ne de adını duydum." Genç besteci de: "Bu, yerine getirdiğim bir borç, çünkü, yazı sanatının sırlarını bana öğreten Haydn'dır," diyordu.

Nicolas Esterhazy, 1790'da öldü. Onun yerine gelen Nicolaus 2., Chappelle'i kaldırdı. Haydn serbestti. Ancak, ücretini almaya devam etti ve ünvanını korudu. Haydn'ın ünü Avrupa'ya yayılmıştı. Paris'ten 6 senfoni sipariş edildi. İngiltere'den, Jean Pierre Salomon adlı bir emprezaryonun teklifini kabul ederek Londra'ya gitti. İngilizlerin başkenti, onu heyecanla karşıladı. Anlaşma gereği 1 opera, 6 senfoni (No. 93-98) ve 20 değişik parça besteledi. Haendel öleli 30 yıl oluyordu. Haydn, Westminster Kilisesinde Haendel Festivaline katıldı. Oxford Üniversitesi ona Fahri Doktorluk ünvanını verdi. Rektör nutkunda onun "dünyanın en büyük bestecisi" olduğunu söyledi. Haydn bu şerefi reddetti: "Kendisini ve bütün öteki bestecileri geçen bir kişinin var olduğunu" söyledi. Bu usta, Viyana'da oturuyordu ve adı Mozart'dı. İngilizler, yüce konuklarının alçak gönüllük gösterdiğini sandılar. Çeyrek asır önce vatanlarında defne dalları ile bezedikleri harika çocuğu çoktan unutmuşlardı. Haydn, 1791 yılının Aralık ayında, Mozart'ın ölüm haberini aldığı zaman Londra'daydı.

Londra ve Oxford senfonileri Haydn'ın yaratıcı gücünün örnekleridir. Londra dönüşünde Bonn'da Haydn'a önüne bir kaç müzikal eskiz koyan genç bir adamı tanıttılar. Haydn onu yüreklendirdi ve Viyana'ya gelirse, kendisine besteciliğin sırlarını öğreteceğine söz verdi. Genç müzisyen hemen Viyana'ya geldi. Haydn'ın yanındaki çalışması kısa süreli ve az tatmin edici oldu. Bu, iki kuşağın, Haydn'ın ve Beethoven'in birbirini anlamadan çatışmasıdır.

Haydn, 1794-95 yılları arasındaki ikinci Londra ziyareti için 6 senfoni siparişi daha almıştı. (No. 99-104) Bu kez başarı daha da büyük oldu. İngilizler Haydn'a kucak açmaya hazırdılar, ama Haydn Avusturya'yı terketmeyi düşünmüyordu. Vatana dönüşünde iki büyük eser verdi: Yaradılış (1798) ve Mevsimler (1804) Oratorioları... Yaradılış'ın konusu İncilden alınmıştır. Mevsimler ise, din dışı oratoriolar safında yer alır. Kuşkusuz, Londra'da Handel'in ünlü Messiah Oratoriosunu dinlemek onu hayli heyecanlandırmıştır. Bu duyarlılığı yansıtan her iki eser de Haydn'ın yaratıcı gücünü yaşlılıkta da koruduğunu ve alıştığı biçimler yerine yeni biçimlere yöneldiğini göstermek bakımından dikkate değer.

Verimli ve yararlı yaşamının sonuna gelen Baba Haydn'ın silueti artık Viyana'nın en popüler görüntülerinden biri olmuştur. Ateşli vatansever Haydn, Fransızların işgalini ve İmparatorun sürülüşünü gördü. Ulusal Hymne'ini bu sırada besteledi. 27 Mayıs 1808'de halka son kez görüldü. Yaradılış'ın seslendirilişi sırasında bitkin görünüyordu. 31 Mayıs 1808'de öldü. Cenazesinde, Haydn'ın, "bütün müzisyenlerin en büyüğü" saydığı bir dahi tarafından bestelenmiş olan Requiem çalındı. Bu dahi 17 yıl önce ölmüş olan Mozart'dı.

Haydn'ın müziğini anlamak için yaşadığı çağa eğilmek gerekir. Bu, pudralı perukların, kusursuz biçimlerin, aşırı derecede düzenli hareketlerin, törenci ruhların çağıdır. Dengesi, ilerde Romantik Stili karakterize edecek olan parıltılarla, iyice vurgulanmış ve kişileştirilmiş duyarlıklarla bozulmamıştır.

Bununla birlikte, Haydn'ın eserlerindeki lirik pasajlarda hiç bir insani duygunun yabancı kalamayacağı sıcak bir yüreğin çarptığı hissedilir. Haydn, çağının üstünde yaşadı. Sayısız yenilikleri vardır. Ritmik buluşları ve gelişim bölümlerinde bunları işleyişi ile Beethoven'i düşündürür. Ancak, müziği devrimci değildir. Yavaşça ve taş taş, Haydn, eserini hazırlamıştır. Bazı özellikler, bize ondaki romantik düşüncenin varlığını duyurur. Saray müziğini aşan oratoryoları yeni bir çağın habercisidir.

Haydn'ın eserlerini inceleyenler, orada, aydınlık ve mantıklı bir inşa tarzının, yalın ve doğrudan bir melodik anlatım sanatının, usta işi bir devlopman tekniğinin sırlarını bulur. Hiç bir

tartışmaya yer bırakmıyacak kadar sağlam bir işçilik örneği verdiği alan kuşkusuz Senfoni ve Oda Müziği alanıdır. Bestelediği konser aryları, 14 Missa'sı, 24 operası ve operetlerinde ortaya koyduğu ezgisel ilhamı, her şeyin üstündedir. Çünkü Haydn, sözcüklerin kendisine yol göstermesine izin vermez. Bir metni izleme isteği, sık sık ezgisel serbesti arzusu ile tıkanıp silinir. Aksine, sözcüklerin zorlamasına boyun eğerek onların bildirisini daha yakından izlediği zaman, müzikal aktarma yapaylaşır, biçimci ve heyecansız kalır. Yaradılış ve Mevsimler Oratoryolarında yer yer görüldüğü gibi...

İsa'nın yedi sözü oratoriosunda önce bütün eserin saf bir senfonik versiyonunu yazmış, sonradan oraya tamamlayıcı koral partileri eklemiştir. Hiç bir şey, Haydn'ın anti-lirik yaradılışını bundan daha iyi gösteremez. Saf müzik yazısı yaradılışına olağanüstü uygundur. 104 Senfonisi, 15 Opera Uvertürü, 77 Yaylılar Dörtlüsü, 20 Klavsen Konçertosu, 75 Üçlü, 33 Sonat bunun kanıtlarıdır. Bütün bu eserlerdeki duruluk, incelik ve zarafet, Haydn'ın müziğinin belirgin karakterini verir. Bunlar, Mozart'la akraba niteliklerdir. Aynı hafif ve net hat, aynı gülen akıcı anlatım tarzı, aynı ezgisel saflık, aynı espri canlılığı... Benzerlik o kadar çarpıcıdır ki, bazen rehberinin eserlerinin Mozart'a atfedildiği olur. Ancak, bütün bu benzerliklerin arkasında, Mozart'ın eserlerinde, neredeyse hüznü çağrıştıran zarif iç dökmelerdeki duyarlık, Veda senfonisinin usta yazarının sakin ve yumuşak netliğinden ayrılır. Haydn'ın entellektüel dengesi ve güçlü moral sağlığı çoğu kez eleştirilere neden olmuştur. Sanatının burjuva sanatı olarak nitelenmiş olması ve ondaki şiirsel öğelerin sıradanmış gibi gösterilmesi haksızlıktır. Haydn, müzik sanatının edebiyatla henüz paralellik kurmadığı bir dönemde çağının özelliklerini, sağlam sanatçı iç güdüsü ve kusesuz tekniği ile yansıtmayı başarmıştır.

Michael Haydn

(1737-1806)

Johann Michael, Ağabeyi Joseph Haydn gibi yeteneğini ortaya koyunca Viyana St. Etien Catedrali korosuna katıldı (1745-1755). 1757'de yirmi yaşında, Grosswardein Piskoposluğu Chapel ustası oldu. Beş yıl sonra Salzburg Piskoposluğu Benedictin Kilisesi ve St. Pierre Kilisesine Chapel ustası ve Orgcu atandı. Michael Haydn 1762'den, öldüğü yıl olan 1806'ya kadar Salzburg'da yaşadı. Görevi nedeniyle din dışı eserlere, ağabeyinden daha az yanaştı.

Eserleri doğal olarak İtalyan anlayışının dışında değildir. Da Capo Aria'yı o da kullandı. 34 Latin Missası ile 12 Alman

Missa'sının kaliteleri kuşkuya yer bırakmayacak değerdedir. Bunlar dil yönünden, Joseph Haydn'da olduğu gibi, din dışı müzikle akrabalık gösterirler. Motet ve Missaları, 18. yüzyıl dini kompozisyon tarzının en saf geleneklerine uygundur. Her iki kardeşin de derin dini inançları vardı. Dini eserleri sık sık din dışı sanatın görüntülerini yansıtıyorsa da bunu çağın anlayışına bağlamak yerinde olur.

Michael Haydn'ın, dönemin din dışı ses müziğine katkıları dikkate değer. Üç oratoriosunun (1768-71), bu bakımdan özel bir yeri vardır. 52 Senfoni, Serenadlar, divertimentolar, 30 yaylılar dörtlüsü, Beşliler, 5 konçerto, Org eserleri, çeşitli enstrüman parçaları, A capella koro parçaları, çeşitli dini partiyonları ve bir kaç operasıyla yarım yüzyıla yakın usta müzisyen ve eğitimci olarak sürdürdüğü mesleğini tamamladı. Genç Mozart için iyi bir rehber, güvenilir bir dost oldu.

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Wolfgang Amadeus Mozart (gerçekte Johann Chrysostomus Wolfgangus Theophilus) 27 Ocak 1756'da Salzburg'da doğdu. Değerli bir müzisyen olan babası Leopold Mozart (1719-1787), Arşövek Prens Saray bestecisi ve 2. Orkestra yöneticisiydi. Annesi Anna-Maria Pertl, St. Gilgen vekilharcının kızıydı. Dünyaya gelen yedi çocuktan sadece ikisi yaşadı. Dahi çocuk olarak bilinen Mozart, sonuncusuydu. Ondan beş yaş büyük olan ve hatırı sayılır bir müzik yeteneği ortaya koyan ablası Maria Anna (ailede çağrıldığı gibi, Nannerl), babasının klavsen dersleri ve gözetimi altında seçkin bir klavsenist olma yolundaydı.

Müzikte erken gelişmişlerin belki de en mükemmel olan Mozart üç yaşındayken babasının klavseninde tierslerle ezgiler oluşturarak saatlerini geçiriyordu. Altı yaşındayken 4 menuet ve bir sonat bölümü besteledi. Babasından aldığı sağlam eğitim yanında gerekli müzik ilişkileri ve etkilerinden zamanında yararlandırılması sayesinde dehası onu ölünceye kadar bırakmadı.

Leopold Mozart, çocuklarının şaşırtıcı yeteneklerini sergileyecek olan Orta Avrupa turnesi ile işe başladı. Viyana'da İmparatora çalarak hayranlığını

MOZART'I PIANODA
GÖSTEREN. RESSAM
J. LONGE'NİN TAMAMLANMA-
MIŞ TABLOSUNDAN PORTE
(1783)



kazanan 6 yaşındaki müzisyenin, İmparatoriçenin dizlerine tırmanarak övgülerini dinlemesi herkese ilginç görünüyordu. 1763 Ocağında Salzburg'a geri dönünce, derslere keman da eklendi. Altı ay sonra yeniden yola çıktılar. Almanya, Fransa ve Belçika'da konserler verdiler. İngiliz halkı, afişlerde yer alan bu "iki doğa harikası" çocuğu dinlemek için sabırsızlanıyordu. Buradaki karşılama daha coşkulu oldu. Yorgunluğa karşın bu turnelerde Mozart, bestelemeye devam etti. O sırada, İngiltere'de iki ünlü besteci vardı: Charles-Frederic Abel (1723-1787) ve Johann Chirstian Bach... Mozart, oğul Bach'dan yalnız klasik senfoni biçimini öğrenmekle kalmadı. Onun bütün türlerdeki ustalığından, yazı stilinden ve esprisinden etkilendi. O günlerde küçük besteci, Johann Christian Bach'ın klavsen için üç sonatını konçerto olarak düzenledi.

1765'de Londra'dan ayrıldılar. Kuzey Fransa ve Belçika'dan geçerek Hollanda'ya La Haye kentine gideceklerdi. Lille'de Wolfgang hastalandı. Gand ve Anvers'den geçerek yola güçlükle devam ettiler. Bu kez Nannerl ateşlendi. o iyileşti, kaddeşi yeniden hastalandı. Posta arabasıyla günlerce sarsılarak yapılan yolculuklar, aralıksız çalışma, konserler, raslantıya bağlı yemekler ve uyku, iki çocuğu güçlerinin sonuna getirmişti. Bununla birlikte baba, onları La Haye'e, sonra da Paris'e götürmekten geri kalmadı.

Pariste, başlangıçtaki heyecanı bulamadılar. Yeniliğin büyüğü bozulmuştu. Dijon, Lyon, Cenevre, Bern ve Zürih'de konserler verdikten sonra Salzburg'a döndüler. Tam üç yıl geçmişti. Leopold Mozart, çocuklarının dinlenmesi gereğini anlamış olmalıydı. Bundan sonraki günlerde Wolfgang, eğitimini tamamlamak ve sanatında mükemmelleşmek için bu duraktan yararlandı. Bu arada, Salzburg Arşövek Prensinden bir Oratorio siparişi aldı. Prens, Mozart'ın, babasından yardım görmeden bir müzik yazıp yazamayacağını sınamak için onu sarayında tuttu. Birkaç gün sonra eserini tamamlayan çocuk, ailesinin yanına döndü.

Bu 12 yaşın önemli ürünleri arasında, ilk operası olan La Finta Semplice ile, J.J. Rousseau'nun Köy Kahininden esinli bir konu üzerine bestelenen Bastien ve Bastienne sayılabilir.

1769 Aralık ayında Leopold ve oğlu, bu kez yalnız olarak İtalya'ya geçtiler. Bu yolculuğun tek amacı, Wolfgang'ın İtalyan müziğini ve bestecilerini yakından tanımasını sağlamaktı. Geleceği ve bestecilik mesleği için bu önemliydi. Mozart'ın konserleri, giderek artan bir başarıyla birbirini izledi. Mantua'da Program 14 eserden oluşuyordu. Dinleyici, daha fazlasını istedi. Milano'da Sammartini'ye takdim edildi. Dönemin en ünlü senfoni bestelcilerinden biri olan Giovanni Battista Sammartini (1698-1775), Gluck'un da öğretmeniydi. Bologna'da Giovanni Battista (Giam-battista) Martini tarafından kabul edildi. Dönemin belli başlı

müzikçilerini eğitmiş ve etkilemiş olan ünlü besteci ve teorisyen (Padre) Martini⁽¹⁾ büyük bir kontrpuan ustasıydı. Bütün bu ilişkiler, ileride Mozart'ın sağlam işçiliğinin yanıtlarını oluşturacaktı.

Roma'da Papa XIV. Clement Mozart'ı kabul ederek dinledi ve ona Altın Mahmuz Şövalye Nişanını verdi. Bunu, Bologna'da Wolfgang'ın Padre Martini ile ciddi bir biçimde çalışması izledi. 14 yaşındaydı. Philharmonie Akademisinin en genç üyesi oldu. Bu arada Milano'dan bir sipariş aldı: Operanını Librettosu gönderilmişti: Mitridate, re di Ponto. 1770'de sahneye konan Opera, dolu salonlarda 20 kez temsil edildi. Bu başarıyı izleyen bir kaç haftalık bir dinlenmeden sonra baba-oğul, Salzburg'a dönmek için yola çıktılar. 1771 Mart ayında Padua'da bir mola sırasında Metastasio'nun⁽²⁾ metni üzerine bir Oratorio sipariş ettiler. Salzburg'da da onları bir başka sipariş bekliyordu. Böylece, Betulia Liberata ile, Ascanio in Alba üzerinde çalışmaya başladı.

Asconia di Alba, Archiduc Ferdinand'ın evlenme töreni dolayısıyla aynı yıl seslendirildi. Dönemin tanınmış bestecilerinden Johann Adolph Hasse (1699-1783) eseri dinledikten sonra "Bu çocuk hepimizi unutturacak", demekten kendini alamadı.

1771 Aralık ayında Salzburg Archeveque Prensi öldü. Yerine geçen Kont Colloredo Hyeronimus, katı ve kaba bir insan olarak tanınıyordu. Zaten müziği de sevmiyordu. Colloredo'nun Salzburg Archeveque Prensi olması dolayısıyla Mozart, bir opera siparişi aldı: II Sogno di Scipione, Metastasio'nun bir metni üzerine bes-telendi. Sonuç başarılı oldu.

Yeni Arşövek Prensi, hizmetindeki baba-oğulun Salzburg'dan uzun süre ayrı kalmasına göz yumacak kadar hoşgörülü değildi. Bununla birlikte Mozart'lar 1772 sonbaharında bir siparişi hazırlamak için Milano'ya gitmek zorunda kaldılar. Lucio Silla Operasının temsilleri büyük ilgi gördü. Leopold bu başarıyı kullanarak oğluna İtalya'da iyi bir yer bulmaya çalıştı. Ama, gayretleri sonuç vermedi. Prensın atanma yıldönümü kutlamaları için Salzburg'a döndüler. Bu tarihten sonra Colloredo ile ilişkileri daha da gerginleşti. Mozart, zoraki bir yumuşak başlılıkla siparişleri yerine getiriyordu. 5 Missa, Org için sonatlar, marşlar, serenade'lar, konçertolar besteledi. Ayrıca, style Galant'da bir de opera: La Finta Giardiniera. 1775'de Münih için yazdığı bu operayı kısa bir

1. Giambattista Martini 1722'de bir tarikata grince o tarihten başlayarak Padre (Peder) ünvanını aldı.
2. Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio (1698-1782) ozan ve başarılı bir librettisti.
3. Messe'ler, oratoriler, çeşitli kilise müziği ve enstrümantal müzik de yazan Hasse Porpora ve A. Scarlatti ile çalışarak İtalyan Operasının Napoli stiline ustalaştı. Hasse-Metastasio işbirliği Gluck-Calsabici işbirliği ile kıyaslandı ve ilgi gördü.

süre sonra Salzburg için yazdığı Il re pastore izledi.

Mozart, 2,5 yıl içinde yeni Prens'in bütün kapislerine boyun eğmek zorunda kalırken bir yandan da seçkin soyluların ve Salzburg'un zengin burjuvalarının siparişlerine cevap veriyordu. Böylece konser havaları, görkemli bahçeleri renklendiren serenade'lar, divertimento'lar, marşlar yazdı. Keman edebiyatında özel yerleri olan 5 tane keman konçertosu da bu dönemin ürünleridir.

Artık Mozart, Salzburg'un ona empoze ettiği Style Galant'dan da (Rococo Stili), Archevêque Prens'in onu, giderek daha çok zorlayan vesayetinden de uzaklaşmaya başlıyordu. Prens, yeni bir yolculuk için baba-oğula izin vermeyince Mozart, annesi ile birlikte Paris'e gitti. Yol boyunca uğradıkları Münih, Augsburg ve Mannheim'da dostluklar edindi. Augsburg'da Stein'in yaptığı pianoları denedi. Mannheim'da Cannabich'den senfonik yazıyla ilgili dersler aldı. Aynı kentte, Weber ailesinin küçük kızı şarkıcı Aloysia Weber'e karşı büyük bir ilgi duydu.

Paris, genç dahiye unutmamıştı. Paris Senfonisinin başarısına karşılık Les Petits Riens balesi sessiz karşılandı. Paris günleri ona, Gluck ve Gretry'nin üslubunu inceleme fırsatı vermesi bakımından önemlidir. Bununla birlikte Parislilerden hoşlandığı söylene-
mez.

3 Temmuz 1778'de, annesinin ölümüyle derinden sarsıldı. Salzburg'a bir dosta gönderdiği mektupta son 15 günün dramını; annesinin, bilincini kaybederek yavaş yavaş nasıl söndüğünü varlığının en acı günü olarak dile getiriyordu. Anne Mozart, St. Eustache mezarlığında toprağa verildi. Bu olaydan sonra Salzburg'a dönerek eski görevine giren ve daha sonra Saray Orgcülüğüne atanan Mozart, büyük eserlere eğildi. Taç giyme Missa'sı, iki piano için (mi bemol) konçerto, keman ve viyola için konçertant senfoni, ayrıca bir de küçük opera yazdı: Zaide, saraydan kızkaçırma Operasının habercisi olması bakımından ilginçtir.

1781'de Bavyera Prensini sipariş ettiği Opera, olgunluk eserlerine bir köprü niteliğindedir: Idomeneo, Mozart'ın ilk lirik şaheseridir. Halk bunun farkına varmadı. Harika çocuğun başarılarına gösterilen taşkın hayranlık, Mozart büyüdüktan sonra sönmüştü. Mozart'ın Salzburg dışındaki etkinliklerine karşı olan patronu Archevêque Prens de o sırada Viyana'da bulunuyordu. Onu çağırarak "yanında ücretli bir hizmetkar olduğunu" hoş olmayan bir dille hatırlatması üzerine Mozart Salzburg'a dönmeyi reddetti. Böylece görevine son verildi, Mozart Viyana'ya yerleşti. Dört yıl önce ilgi duyduğu Aloysia Weber, evlenmişti. Dört kızkardeşten en küçüğü olan Constanze, Mozart'a ablasını unutturmamayı başardı. Genç adam, onunla evlenmek istiyordu. Anne Weber'in aceleliğine karşılık Leopold Mozart bu evliliği onaylamıyordu.

Oğlunun Aloysia ile evlilik isteğine de "sonunda sefaletle düşeceği ve bestecilik kariyerinin zarar göreceği" düşüncesiyle karşı çıkmıştı. Üstelik, onun Salzburg Prensinin yanından ayrılmasından duyduğu öfke ve üzüntüyü unutmışa benzemiyordu. Can sıkıcı olaylardan sonra evlilik töreni 4 Ağustos 1782'de Viyana'da St. Etienne Katedralinde yapıldı. "Karım ve ben," diye yazıyordu besteci, "evliliğimiz gerçekleşince ağlamaya başladık. Herkes, hatta Rahip bile o kadar heyecanlandı ki, gözyaşlarını tutamadı."

Mozart'la Constanze'nin beraberliği için çok sey yazıldı. Bu bakımdan Joseph Haydn'la aralarında bir benzerlik var mıydı? Constanze'in mükemmellikten uzak olmakla birlikte kötü bir eş olduğu söylenebilir mi?... Kuşkusuz yeteneklerine karşın bilgisiz ve koket Constanze'in Mozart'ın dehasını anlayabilmesi olanaksızdı. O, karşısında, kendisine tapan bir koca görüyordu, başka şeye de aldırđı yoktu. Onun yapay ve hafif yaradılışının bu dahi bestecinin yaşamını gölgeleyen güçlükleri ağırlaştırdığı gerçektir.

Mozart'ın kısa ayrılıklarda bile eşine yazdığı mektuplardan sevgi, şefkat ve romantizmle yüklü bir felsefe yansır. Belki de bu duygular, Saraydan Kız Kaçırma operasında açığa çıkan romantik esinin kaynağı olmuştur. Siengsipel türündeki bu opera, müzisyen imparator II. Joseph tarafından sipariş edilmişti. Aynı yıl (1782) temsil edilen eseri İmparator şu sözlerle mahkum etti: "Kulaklarımız için fazla güzel. Gereğinden çok nota var." 2. Joseph onu fazla bilgiç bulmuştur.

Mozart, çalışkan bir işçiydi. Genel olarak sabahın 6 sında yazmaya başlardı. Bir kaç kısa mola ve müzik toplantılarının zorunlu kesintileri dışında gece, geç vakitlere kadar çalışırdı. Program ve disiplin, bu kısa yaşamın olağanüstü verimliliğinin hiç değilse bir yönünü açıklar.

1783, Piano için 3 konçerto, sol minör dördlÜ, ve Linz Senfonisi ile, tamamlanmamış bir Opera-Buffera'nın, L'Oie du Caire (Kahire Kazı)'nın yazıldığı yıldır.

1784'den sonra Mozart, hatırı sayılır sayıda sipariş aldı. 22 müzik toplantısına katıldı. Bu toplantılarda, Paesiello, Sarti, Salieri, Dittersdorf ve çok sevdiği Joseph Haydn'la karşılaşıyordu. Verdiğİ derslerden, oda müziğİ siparişlerinden ve müzikseverlerle hevesliler için düzenlenen müzikli toplantılardan biraz para kazanıyordu.

1785, Figaro'nun Düğünü Operasının doğduğı yıldır. Librettosu, Beaumarchais'nin Figaro'nun Evlenmesi başlıklı eserine dayalı olan Opera, 1 Mayıs 1786'da temsil edildi. Viyana'da müzik, İtalyanlardan oluşan küçük bir grubun tekelindeydi. Şarkıcılar

temsil sırasında kasten detone oldular. Yine de dinleyicinin karşılayışı sıcak oldu ve eser, öngörülen süreden iki kat fazla afişte kaldı. Başarı ve kazandığı 100 duca Mozart'ın durumunu düzeltmeğe yetmedi. Çünkü, kazançla birlikte masraflar da büyümüştü. Maddi durumunu düzeltmek için İngiltere'ye yerleşmeyi düşünüyordu ki, Figaro'nun Düğünü'nün Prag'da görülmemiş bir başarıyla temsil edildiği haberi geldi. Mozart İngiltere'ye yerleşme düşüncesini bir kenara bıraktı. Ondan, Operanın motifleriyle danslar yazması isteniyordu. Daveti kabul ederek Constanze ile birlikte 11 Ocak 1787'de Prag'a gitti. Denilebilir ki, Prag'da geçirdiği günler, yaşamının en mutlu dönemi oldu. Bir mektubunda şöyle yazıyordu: "Burada, Figaro'dan başka bir şey konuşulmuyor, oynanmıyor, şarkıyla söylenmiyor, ısıklıkla çalınmıyor. Figaro... hep Figaro."

Bayram parıltısıyla geçen bir ayın sonunda Viyana'ya döndüler. Mozart 'Prag'dan aldığı yeni bir sipariş üzerinde çalışmaya başladı: Don Giovanni... Da Ponte'nin Librettosu üzerine bestelenen eser 29 Ekim 1787 de Prag'daki olağanüstü başarılı prömiyerinden az sonra Viyana'da seslendirildi. Birkaç kişi dışında eseri kimse anlamadı. Goethe, Schiller'e yazdığı mektupda, "Opera için beslediğiniz umudun Don Giovanni'de tanı olarak gerçekleştiğini gördünüz. Bu eser, benzersiz kalıyor," diyordu. Aynı yıl, yeni bir olay Mozart'ın yaşamını gölgeledi. Leopold Mozart, oğlunun Viyana'ya yerleşmesinden ve kızı Nannerl'in evlenmesinden sonra Salzburg'da yalnız yaşıyordu. 1787'de ciddi olarak hastalandı. Babasına yazdığı mektuplar, Mozart'ın duyarlılığının bir başka yanını ortaya koyar. "Ölüm, yakından bakıldığında, yaşamın son amacıdır... Bu en gerçek ve kusursuz dostla birkaç yıldan beri öylesine içli-dışlı oldum ki, görüntüsü artık benim için korkutucu olmaktan uzak... Aksine sakinleştirici ve avutucu. Gerçek mutluluğun anahtarını bana gösterdiği için tanrıya şükrediyorum." Leopold Mozart, 28 Mayıs 1787'de öldü.

1788 yine önemli eserler yılıdır: Klavsen için Taç giyme Konçertosu ve Jüpiter Senfonisiyle taçlanmış son üç senfoni...

Sıkıntı ve yoksulluk giderek büyüdü. 1789 kışı hüznünlü geçti. Baharda öğrencisi Prens Lichnowsky ile yola çıktılar. Prag, Dresden, sonra Leipzig. Orada, Johann Sebastian Bach'ın orgunda emprovizasyon yaptı. Berlin'de Kral Frederic Guillaume'a takdim edilmesi maddi yönden biraz rahatlık getirdiyse de Viyana'ya dönünce sıkıntılı günler yeniden başladı.

Gluck'un ölümünden beri Saray Besteciliği boştu. İmparator ikinci Joseph bu görevi Mozart'a teklif etti. Ancak 2000 Florinlik ücret 800'e indirilmişti. Mozart kırılganlığını şu sözlerle belirtti: "Bu çok fazla. Aslında yapacağım şey, yapabileceğimin yanında çok küçük."

1789 yazında ikinci Joseph ona *Così fan tutte* Operasını ısmarladı. Yılın son aylarında tamamlanan eserin ilk seslendirilişi 26 Ocak 1790'da yapıldı. 1790 Şubatında 2. Joseph öldü. Yerine geçen Leopold müziğe ilgi duymuyordu. Kutlamalar dolayısıyla yapılan eser siparişlerinde kimsenin aklına Mozart gelmedi.

Ve nihayet, olağanüstü verimlilikle yaşanan 1791 yılı. Joseph Haydn'ın Londra'ya gitmesine, Constanze'nin hastalığına rağmen... Mum ışığının sönmeden önceki son alevi gibi, parlak bir yaratıcılıkla *La Clemenza di Tito*'nun ve *Sihirli Flüt*'ün doğduğu yıl...

Bir dosta yazdığı mektupta, "Şimdi iki öğrencim var. Sekize çıkmasını istiyorum. Her yerde ders verdiğimi yayın," diyordu. *La Clemenza di Tito* Operasının prömiyeri 6 Eylülde yapıldı. *Sihirli Flüt* ise, ilk temsilini 30 Eylülde verdi. Bir Tiyatro Müdürü olan Emanuel Schikaneder'in siparişi ve metni üzerine bestelenen *Sihirli Flüt*'ün başarısı umut edilemeyecek kadar büyük oldu. İki yüzden fazla temsili yapıldı. Fakat hastalık Mozart'ı yatağına çivilediği için nadiren orada hazır bulunabiliyordu. Bu nefis *Siemenspiell*'in *Fidelio* ya da *Freischütz* gibi eserlerin habercisi olması bakımından ayrı bir önemi vardır. Bu hasta yatağından etrafa berrak ve olgun, olağanüstü müzik sayfaları saçıldı. Zayıflayan gücü izin verdiği zaman *Requiem*'ine çalışıyordu. Aynı günlerde Mozart, en iyi Librettisti Lorenzo da Ponte'ye şöyle yazıyordu: "Önerilerinizi izlemek istiyorum. Ama oraya nasıl varılır? Kafam yerinde değil. Gücümün sonuna geldim. Ve gözlerimin önünden bu meçhulün görüntüsünü kovamıyorum. Onu süreli olarak bana rica ederken, ısrar ederken, sabırsızca çalışmaya zorlarken görüyorum. Devam ediyorum. Çünkü bestelemek, beni, dinlenmekten daha az yoruyor. Üstelik, artık yüreğime başka bir şey almak istemiyorum. Saatin çaldığını bana duyuran birşeyler hissediyorum. Yeteneğimden yararlanamadan bitirdim. Bununla birlikte yaşam ne kadar güzeldi ve korunarak gelişen meslek ne kadar şanslı... Fakat, insanın kendi yazgısını değiştirmesi olası değil. Kimse, günlerini belirleyemez. Boyun eğmek gerek. Tanrı bundan hoşnut olacak... Bitiriyorum. Bu benim cenaze şarkım, ve onu yarım bırakmak zorundayım." Kont Walsegg'in eşinin anısı için sipariş ettiği ünlü *Requiem*'i⁽¹⁾ kastediyor olmalıydı.

Hasta yatağındaki Mozart, eserini bitiremeden 5 Aralık 1791'de öldü. Karısı, baldızı Sophie ve öğrencisi Süsmayer başındaydı. Sophie'den Canstanze'la ilgilenmesini istemiş, Süsmayer'e de *Requiem*'in nasıl tamamlanacağını anlatmıştı. Mozart'ın hastalığı ve dayanılmaz baş ağrılarının nedeni anlaşılamadı. Doktor, soğuk kompreslerle acısını azaltmak için boşuna uğraştı. Mozart son ana kadar *Requiem*'i⁽¹⁾ sayıkladı.

1. *Requiem*: Ölümler misası

Gömülüğü 8 Aralıkta berbat bir havada oldu. Constanze, hasta yatağından kalkamadı. Büyük bestecinin cenazesine gelen bir kaç dostu, yağmurla karışık kar fırtınası şiddetlenince, birer ikişer dağıldılar. Mezarlığa kadar kimse kalmamıştı. Ölüsü, Fakirlere mahsus müşterek bir çukura kondu.

Ölümünden sonra eserleri birleştirildi, hayatı araştırıldı, mektupları basıldı, sokaklara alanlara adı verildi, heykeli dikildi. Salzburg'da anısı için ünlü şenlikler düzenlendi.

Mozart'ın eserlerini tek tek saymak olanaksızdır. Operalarının yanında şeref yerini çok sayıda senfonileri alır. Özellikle Mi bemol majör, sol minör ve Do Majör senfonileri... Oda müziği eserleri bu türün en seçkin örnekleri arasındadır. Requiem, gerçek bir yetkinliğe ulaşır.

Mozart'ın çocukluğundan başlayarak, sayısız konser turneleri, posta arabasında geçen uzun saatler ve günler, konserlerin gerili mi, yorgunluğu, kabul törenleri, zaten hassas olan bünyesini altüst etmiştir. Bununla birlikte yine bu yolculuklar Avrupa'nın çeşitli müzik merkezlerinde, gelişimini etkileyen önemli tanışıklıklar yapmasını hazırlamıştır. Frankfurt'ta Goethe ile tanışmış, Paris'te Schobert ve Eckard ekolünden etkilenmiş, Londra'da Johann Christian Bach'dan dersler almış, yine aynı yerde Haendel'in eserlerini etüd etmiş, Viyana'da Joseph Haydn'dan Salzburg'da Michael Haydn'dan yararlanmış, Milano'da Sammartini'yi tanımış, Bologna'da Padre Martini ile çalışmıştır. Peşpeşe gelen bu ilgiler ve bağlar, Mozart'ın eserlerinde kolayca ayırd edilebilen izler bırakmıştır. Ancak Mozart, tanınmış teknikler ve yollardan geçmesine karşın, yeni ve zengin bir anlatım tarzı kullanmıştır. Bu anlatım gücünün yansıdığı senfonilerinde Haydn'a has sağlamlık ve ince bir işçilik göze çarpar. Eserlerinde yenilik ve teknik kusursuzlukla birleşen fantezi, geleceğin büyük romantiklerinin üslubunu hazırlaması bakımından önemlidir. Bir başka önemi de Alman komik operası diyebileceğimiz ve Almanlara has olan Siengspiel türünü geliştirmesidir.

Mozart'ın dehasını ve ustalığını oluşturan öğeleri tanımlamak kolay değildir: Çağını çok iyi özümlemiş kusursuz işçilikle beslenen doğal kolaylık, çağını ve berrak kişiliğini yansıtan güzellik ve zarafet... Mozart'ta "Kendiliğinden olma" özelliği en dramatik biçimlerden en güler yüzlü türlere kadar bütün yazılarından yansır.

Ludwig Van Beethoven

(1770-1827)

Adı, bütün 19. yüzyıla egemen olan Beethoven'ın müzik tarihindeki ayrıcalığı, iki çağ arasında yer alan değişimi, ikinci bir örneği bulunmayacak biçimde eserlerinde gerçekleştirerek önemi tartışılmaz bir köprü ve kendisinden sonra gelenlere kapıları sonuna kadar açık tutan zengin bir model oluşturmaktadır. İşte bu nedenle Beethoven, ayrı sosyal, mantal, estetik konumda insanları adı etrafında birleştirmiş tek müzisyendir. O, eserleri ve düşünceleriyle bir sembol ve bir otorite kabul edilir. Beethoven'ın yaradılışı konusundaki araştırmalar, psikolojik zıtlıklar üstünde odaklanır: Şefkatli ve kaba, hassas ve öfkeli, idealist ve maddeci, insan kardeşliğine inanmış bir münzevi, aristokrat dostlarının sunduğu ayrıcalıkları gıcık olmadan kabul eden kavgacı bir hürriyet aşığı... Gerçekte bu özellikler birbiriyle sıkıca ilgilidir ve derin bir duyarlılıkla yüklü, yapabileceklerinden fazlasını sezen, yalnız ve sorunlarla boğuşan büyük bir sanatçıyı açıklar. Eserleri, soluk aldığı havaya giderek egemen olan romantizm öğeleriyle karışmış koyu bir klasik mizacı ortaya koyar. Beethoven, araştırmacı ve yazarlar için her zaman ilgi çekici bir konu olmuştur. bunun bir nedeni de hakkında oldukça fazla malzeme bulunmasıdır. Beethoven'ın en eskisi 1816 tarihli olan ve bugün Berlin Müzesinde korunan on bin sayfanın üstündeki konuşma defterleri günlük yaşamının ip uçlarını verir. Yine de besteci Beethoven'ın ve büyük sancılar yaşayan bir çağın gerilimine sözcülük eden eserlerinin yeterince açıklanıp açıklanmadığı tartışılabilir.

Ludwig van Beethoven 16 Aralık 1770'de Ren kıyısında Bonn'da doğdu. Prenslik Kilisesinde tenor olan babası erdemden çok hata-dan nasibini almış bir adamdı. Annesi, sevecenliğiyle, mutsuz



BEETHOVEN'IN BİLİNMEYEN
BİR ALMAN RİSSAM
TARAFINDAN YAPILMIŞ
PORTRESİ

çocukluğunun tek parıltısı oldu. Küçük Ludwig'in müzik yetenekleri oldukça erken belirti verince, "Mozart örneği" nin çekiciliğine kapılan babası, 1778'de onu "altı yaşındaki piano virtüözü" olarak sahneye çıkardı. Gerçekte sekiz yaşındaydı. On üç yaşındayken ilk eserleri yayınlandı. Bunlar, iyi bir öğretmenin gözetiminde yapılmış çalışmalardan öteye geçmez. Ancak yaşı konusunda yine yanlışlık yapılmıştır. Öğretmeni Christian Neefe (1748-1798), bir yandan ona Bach, Mozart, Haydn ve Clementi'nin olağanüstü dünyalarını açarken bir yandan da burs araştırmaktadır.

Fransa'nın komşuluğu Beethoven'ın çok genç yaşta, Ren ötesinde doğan Cumhuriyetçi düşünceyi tanımasını sağlamış, böylece Demokrasi, yaşamı boyunca politik ideali olmuştur. Daha önce müzik, imtiyazlı sınıfların tekelindedir. Oysa Beethoven, müziğinde insanlığın soluğunu topladı ve gerekli gördüğü yerde kuralları bozmaktan çekinmedi. "Pudralı Peruk çağından uzaklaşan ilk besteci" olarak tanımlanan Beethoven, yüreğinde "gerçek" ve "insan" sevgisi, günlüğüne şöyle yazıyordu: "Gücü yettigince iyilik yapmak, her şeyden çok hürriyeti sevmek, bir taht önünde bile olsa, gerçeği değiştirmemek..."

Öğretmeni Neefe'nin gayretleri cevapsız kalmadı. 1787'de Bonn'dan ayrıldı. Viyana'da, kendisini Mozart'a dinleten genç müzisyen, bu fırsattan gereğince yararlanamadı. Gelecek için kararlarını alamadan Bonn'a geri çağırıldı. Annesi ölmüştü. Bu olaydan sonra ailevi durumu daha da çekilmez oldu. Uluslararası bir virtüöz olma rüyasından vazgeçmek zorunda kaldı. Doğduğu yerde bir görev almağa hazırlanıyordu ki, İngiltere'den dönerken yolu Bonn'a uğrayan Joseph Haydn'la karşılaştı. Bütün arzuları bir daha yatışmamak üzere uyandı. Avusturyalı Kont Waldstein, ona yeni bir Viyana yolculuğu hazırladı. Tavsiye mektupları yanında şu öğüdü ilgi çekicidir: "Azizim Beethoven, uzun zamandır savaştığınız arzularınızın gerçekleşmesi için Viyana'ya gidiyorsunuz. Orada, Mozart'ın ilham perisi henüz gözdesinin ölümüne ağlıyor. O, güçlü Haydn'ın yanında barınacak yer buldu. Eğer, aralıksız ve dikkatli çalışırsanız, Haydn'ın ellerinden Mozart'ın ruhunu alacaksınız."

Beethoven, gerçekten Mozart'ın ilham perisini aradı mı, bilinmez. Şüphesiz Haydn'ın yanında onu bulamadı. Bir uçurum, iki nesli ayırıyordu. Hem, yaşlı Haydn'ın Bonn'lu genç adama verdiği dersler sayılı oldu. Ancak, bu ikinci Viyana yolculuğundan (1792) başlayarak Beethoven'ın ciddi bir biçimde çalıştığını biliyoruz. Derslerin kısalığına karşın, Haydn'ın usta yazısı ve senfonilerinin sağlam modeli Beethoven'e çok şey söylemiştir. Ayrıca Beethoven, Haydn'dan başka, Albrechtsberger (Johann Georg, 1736-1809) ve Salieri'den (Antonio, 1750-1825) de dersler aldı.

Waldstein Kontunun tavsiye mektupları sayesinde Beethoven, Viyana'nın en gözde Saraylarında ilgi ile karşılandı. Demokrat ve ihtilalci Beethoven, öylesine başına buyruk, öylesine garip huylu ve o kadar kötü eğitilmiş bu yabancı, Saraylarda büyük Senyörlerin maddi ve manevi desteği ile karşılanıyordu. Onların arasında gerçek dostlar buldu. Düşüncelerini saklamıyordu. Bir gün öğrencisi Archiduc Roudolphe'a şöyle dedi: "Hürriyet ve gelişme... işte sanatın amacı."

Eserleri, düşüncelerinin tartışmasız birer kanıtıdır. Coriolan, Egmont, Prometheus, hürriyet savaşının bu sembolleri ona uvertürlerini ilham ettiler. Üçüncü (Eroika) Senfonisini, Fransız ihtilalinin kahramanı Napoleon Bonapart'a adadı. Napoleon, imparatorluk tacını giydiği zaman ithafı, öfkeyle karaladı: "O halde bu da sıradan bir adam! İnsan haklarını çiğneyecek, bütün öteki müstebitlerin yaptığı gibi tutkusunun peşinden gidecek!.." Bir imparatorluk kenti olan Viyana için alışılmadık sözlerdi bunlar. Yine de Prens dostları ona sadık kaldılar. Anlamağa ve yardıma çalıştılar.

Viyana'daki ilk konserini 1795'de vermişti. Ertesi yıl bir dert, Beethoven'in varlığını değiştirecek sürekli bir azap başgösterdi: Sağırılık, zaten melankoliye eğilimi olan tabiatını karattı. Onu intiharın ve deliliğin eşiğine kadar götüren ilk krizden sonra mücadeleye girişti. Bu, mutsuzluğa karşı kahramanca bir direnme oldu.

Bütün yalnızlar gibi, sürekli olarak benzerlerine açılma ihtiyacı duyuyordu. 1802 tarihli Heiligenstadt vasiyetnamesi, yüreğindeki inanılmaz duygusal birikimin kanıtıdır. Seçkin entellektüellerin gittiği en parlak salonların ona açık olduğu bir dönemde Beethoven, kendini yavaş yavaş fakat kesin olarak sosyal yaşamdan çekti. Daha haşın, hatta daha vahşi oldu. Ne çağdaşlarının rezilane unutuşlarından doğan Mozart'ın yalnızlığı, ne de bir dış ortamında yaşayan Schubert'in yalnızlığıdır bu. Günlüğüne şöyle yazmıştı: "Senin için bahtsız, dış mutluluklar yok. Her şeyi kendin yaratmak zorundasın. Ancak, gerçek olmayan bir dünyada dost bulabilirsin."

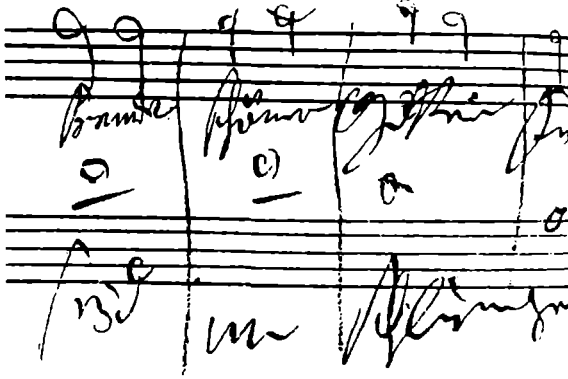
Bütün yalnızlar gibi doğaya tapıyordu. Onun için dinin yerini tutuyordu doğa... Derin bir şekilde inançlıydı. Fakat bu inanç, Bach'inkinden çok farklıdır.

Yazın, bir orman kenarında, ya da bağ ortasında küçücük bir evde oturmağa gidiyordu. Sayfiyede geçirilen bu günlerde pek çok eser ve Heiligenstadt vasiyetnamesi doğdu. "Pastoral Senfoni",

BEETHOVEN'İ HEILIGENSTADT'DAKİ EVİN ÖNÜNDE GÖSTEREN BECK TORZIG'İN SULUBOYA RESMİ



bu doğa aşkını yepyeni bir "Fresk" gücüyle ifade eder. Bununla birlikte, unutmamak gerekir ki, senfonilerinde ormanın mırıltısı, ırmağın sesi, kuş cıvıltıları, kulağının henüz onları farketmediği mutlu dönemlerin melankolik anılarından başka bir şey değildir. Bazı biyograflar, Beethoven'in eseri ile yaşamını birleştirirler. Onla-



BEETHOVEN'İN ELYAZISI
9. SENFONİDEN NEŞ'E
İLAHİSİNİN KARALAMASI.

ra göre iyimser eserleri başarılı ve sağlığının yerinde olduğu döneme, trajik eserleri de sağlığının sarsıldığı, maddi endişelerle bunaldığı dönemlere rastlar. Oysa bu tür ilişkiler, "yaratma" olayını her zaman açıklayamaz. Örnek olarak Dokuzuncu Senfoninin Finalini ele aldığımız zaman görürüz ki, böylesine coşkun bir yürek duruluğunun, neşenin ve insanlık sevgisinin parladığı sayfalar, Beethoven'in en trajik döneminin ürünüdür.

Yıldan yıla Beethoven'in fiziksel rahatsızlığı büyüdü, ve giderek daha koyu bir yalnızlığa gömüldü. Bunun dışında, Napoleon savaşları, Viyana'ya büyük değişiklikler getirmiş, aristokratların çağı kaybolmuştu. Vals Kralları günün ilahları oldular. Geçimi, asillerin cömertliğine bağlı olan Beethoven'in durumu güçleşti. daha sonra ölüm, dost çevresinde gedikler açtı. Yeni zenginler, eski yönetici sınıfın kültür düzeyine ulaşamadılar. Viyana halkı artık İtalyan operasını ve yeni valsleri tutuyordu. Böyle bir ortamda, Rossini, saygılarını sunmağa Beethoven'e gittiği zaman kendisini, tamamen sağır, öfkeli ve hüznü bir adamın karşısında buldu. Beethoven'ı hırçınlaştıran sadece Rossini değildi. Vals bestecileri Johann Strauss ve Lanner, günün kahramanlarıydı. Her savaşın bitiminde olduğu gibi, insanlar yalnızca dansetmeyi düşünüyordular.

Yokluk, Beethoven'ın evine yerleşti. Günlüğünde üzüntülerinin konuları açıkça belirtilmiştir. Artık kimseye güveni kalmamıştır. Yeğeni Karl için endişeleri, para sıkıntısı, ev derdi, hastalıklar... hepsi günü gününe oraya yüzlerce müzik sayfasını dolduran aynı elle not edilmiştir. Bu sayfalardan her biri, gelenekten yeni bir kopmadır. Her ölçü, henüz bulunmamış bir yol arar. Artık yeni düşünceler, Haydn ve Mozart'ın kullandığı ölçülü biçimlerde hapsolmazlar. Beethoven, ilk eserlerinde henüz varlığı hissedilen Barok'la, yakın geleceğin romantizmi arasında hayret verici bir köprü oluşturmuştur. O zamana kadar katışıksız çalgı müziği olan senfoniye insan sesini katması, piano sonatlarının bölümlerini gerekli gördüğü tarzda genişletip daraltması, ve sonat formuyla yazılan eserlerde Menuet yerine Scherzo kullanması, getirdiği yenilikler arasındadır. İkinci sonatından (op. 2, No. 2) başlayarak

Beethoven'de artık bir daha Menuet'ye rastlayamayız. Bazen yalnız Menuet kaldırılmış ve sonatlar üç bölüme indirgenmiştir. Fakat Beethoven'ın Sonat biçiminde yaptığı değişiklik yalnızca bu kadarla kalmaz. O, sonatın esprisini de etkilemiştir. Ondan önce, sonat, salonlara, dost toplantılarına renk veren "soylu bir müzik icrası"ndan öteye gitmemişti. Beethoven'le sonat bizi Saray ya da Salon inceliklerinden uzaklaştıran güçlü bir kişiliğe büründü. Artık bu bir divertisman değil, bestecinin yüreğini ortaya koyduğu tutkulu, kahramanca, trajik ya da neşeli bir şüirdir. Dörtlülerinde, artık tekniği aşmış, bütün kuruluş zorlamalarından sıyrılmış yüce ve soylu bir felsefeyi adım adım izleriz. Burada, yaratıcı dehası ile dinleyici arasında hiç bir engel kalmamıştır. Wagner'in Tristan'ının habercisi olan yaylılar dürtüleri, başka bir dünyadan gelen çağrı gibidir. Bunlar, armoni, melodi ve ritm değişiklikleriyle yirminci yüzyıla ulaşırlar. Schumann'a göre Beethoven'ın oda müziği eserleri aklın ve ruhun ulaşabileceği son sınırdır. Hiç bir neden olmadığı halde onları Bach'ın bazı eserleri ile karşılaştırır. Daha sonra, ünlü orkestra yöneticisi Hans von Bülow da Bach ve Beethoven arasındaki bağı sezecekti: "Clavecin bien tempéré, eski vasiyetnamedir, der. "Beethoven'ın sonatlarının, yenisi olduğu gibi... Birine olduğu kadar ötekine de inanmak zorundayız." Wagner de Dokuzuncu Senfoninin etkisinde şöyle diyordu: "Alla-ha, Mozart'a ve Beethoven'a inanıyorum.

ARTIK SESLERİ DUYAMAYAN
MUZİSYENİN İŞİTME ALETİ



Beethoven için yazmak, bir savaştı. Yazacağı zaman herkesten kaçardı. İçindeki tanrıyla savaşmak, ve ondan gerçeği çekip alabilmek için... Elleri titrer, yüzü solardı. Bilirdi ki, ya başarmak, ya mahvolmak vardı. Yaratış, kendisini borçlu bildiği kutsal bir görevdi.

1814'te sağlığını gizliyerek son piano konserini verdi. Bundan sekiz yıl sonra, Fidelio Operasının genel provasını yönetmeğe kalkıştı. Hasta sinirlerinin bütün gerilimine rağmen başaramadı. Sahnedeki şarkıcılarla, orkestra müzisyenleri arasında hiç bir ilgi kuramadı. Sanatçılar dehşet içinde soran gözlerle birbirlerine ve hiç bir şey farketmeden ölçülerini vurmakta devam eden şefe bakıyorlardı. Dostu Schindler onu, küçük bir kağıda karaladığı iki satırla uyardı: "Yalvarırım devam etmeyin. Evde size nedenini açıklayacağım." Beethoven, hazır bulunanların gözlerinden her şeyi bildiklerini anladı. Bu olay, son günlerine kadar onu üzen bir anı olarak kaldı.

Gerçekte Fidelio'nun ilk seslendirilişi 1805'te yapılmıştı. Bu dramın kötü bir şansı vardı. Beethoven ona birbiri arkasından üç uvertür yazdı: Leonore 1, Leonore 11, ve Leonore 111... Sonra da bir dördüncüsünü. Bu da Fidelio adını taşıyordu. İlk seslendirilişinde halkın karşılayışı soğuk oldu. Üçüncü geceden sonra da temsil kaldırıldı.

1826-27 kışında Beethoven, sonunun geldiğini hissetti. Gururla şöyle diyordu: "Eserim tamamlandı." Can çekişme, 24 Mart 1827'de başladı. İki gün sonra, kar fırtınası kenti kapladığı sırada ruhu bu altüst olmuş vücudu terketti. Bir yabancı, Anshelm Hüttenbrenner adlı bir müzisyen gözlerini kapadı.

Beethoven'in gömülüğü ile Mozart'ınki arasında ne büyük tezat vardı. Bütün Viyana ayakta idi. Tabutunu 8 ünlü müzisyen taşıyordu. Avsutyuranın en büyük şairi ölüm nutkunu yazdı ve bir aktör tarafından okundu.

Beethoven'in yaşamı üç yaratıcı dönemde incelenir: Birinci dönemde Haydn ve Mozart geleneğine bağlıdır. 1795-1802 yıllarını kapsayan bu dönemin ürünleri arasında Pathetique, Ay Işığı, Waldstein gibi çok sayıda piano sonatı, ilk altı yaylılar dörtlüsü, keman-piano için Kreutzer sonatı, Prometheus balesi, piano için ilk üç konçertosu ve ilk iki senfonisi seçilir. 1802-1817 arasında yer alan ikinci dönem, Eroika Senfonisi ile başlar. Bu eserle Beethoven, yabancı etkilerden arınmıştır. 4. ve 5. piano konçertoları, Op. 53'den başlayan piano sonatları (Op. 101'i de içine alan sekiz sonat), Op. 59, Op. 74 ve Op. 95 katalog numaralı beş yaylılar dörtlüsü, Do majör Missa'sı, Koral Fantezisi, Fidelio Operası, op. 61 keman konçertosu, Coriolan ve Egmont uvertürleri, 3-8 senfonileri, ile bazı trioları bu dönemin ürünleri arasındadır. Üçüncü dönem, son on yılıyla çerçevelenmiştir. Missa Solemnis, 9. Senfoni, Op. 127, Op. 130, 131, 132, 133, 135 yaylılar dörtlülere, son piano sonatları (Op. 106-111), son yaratıcı dönemini taçlandırır.

Beethoven'in ikinci yaratıcı döneminden (1802) başlayarak kişisel üslubu ve romantik eğilimleri artık açıkça kendisini duyurur. Halk onu anlamakta güçlük çekmektedir. Yenilikleri, hatta müzisyenler için anlaşılmasız görünür. Yedinci yaylılar dörtlüsünün içerisinde kemancı Schuppanzigh, bir kaç ölçü çaldıktan sonra durur ve Beethoven'ın şaka yaptığını sanarak kahkahalarla gülmeye başlar. Günün modasına uymak artık Beethoven'i ilgilendirmemektedir. Bununla birlikte, eserlerinin genel planı, oranları, simetrileriyle gelenekseldir.

Fidelio'nun uğradığı başarısızlığın hemen ardından 1806 yılında bir süre kalmak için gittiği Troppan'da, Brunswick'lerin yanında 4. Senfoni'yi yazar. Eserin iyimserliğinde, Therese von Brunswick'e

duyduğu ilginin etkisi var mıdır, bilinmez. Ancak Appassionata (1807) ile Op. 78 piano sonatı ve Pastoral Senfoni arasında da belli bir bağ vardır.

Beethoven'ın Therese ile evlenme isteği, 1800 yılında soylu bir ailenin kızı, öğrencisi Giulietta Guicciardi ile evlenmesini engelleyen aynı nedenlerle, mesleğinin ve sınıf ayrılığının yarattığı olumsuzluk nedeniyle gerçekleşmedi. Ancak ikisi, ölünceye kadar sadık birer dost olarak kaldılar. Bestecinin 1816'da yazdığı altı liederlik "Uzaktaki Sevgiliye" şarkı destesi böylece doğdu.

1817'de başlayan Üçüncü dönemde Beethoven, yepyeni bir üslupla kendisini ortaya koyar. Dış dünyadan tamamen uzaklaşarak kendi içine çekilmiş, gösteriş ve beklentiden uzak, acıya katlanabilen, dehasından emin, sıcak ve gülümseyen bir Beethoven'dır bu eserlerde yakalıyabildiğimiz. Üçüncü dönem eserleri, bestecinin inşa sorunlarını önemsemediği izlenimini verir gibidir. Bilgisi ve anlatımı, bütün teknik güçlüklerin üstünde ve amaca yöneliktir. Bütün büyük sanatçıların olgunluk dönemlerinde olduğu gibi, ne biçim zorlaması, ne teknik sorunların varlığı sezdirilmez.

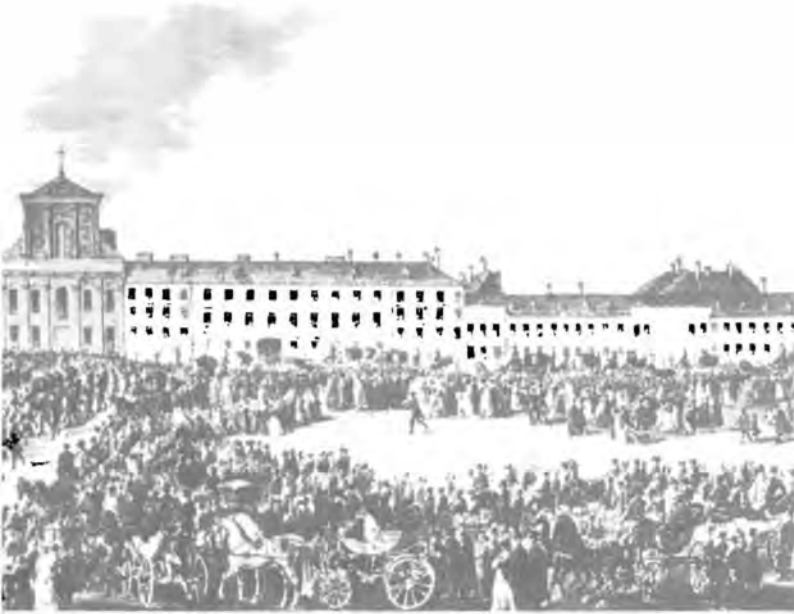
Bu davranış biçimi Beethoven'de önce ezgi yapısında ortaya çıktı. Cümle ve periodun dayandığı ölçü sayısında dört ya da dördün katları kuralına uymamağa başladı. Op. 106 piano sonatında tema, 25 ölçülüdür. Op. 126 No. 6 Bagatelle'inde Kuruluş 6+6+3 şeklindedir. Bazen kurala uyar. Ancak bu defa da cümle aralarına koyduğu, Dokuzuncu Senfonisinin Adagio'sunda ve 15. Yaylılar Dörtlüsündeki gibi sekiz ya da on altı ölçülük eklerle biçimi maskeler.

Beethoven'in ezgi yapısında gözlenen bir başka yeniliği de cümle kadanslarını bir kararla sona erdirmeyip cümle sonlarını askıda bırakmasıdır. Böylece, ilerde Wagner'in "sonsuz ezgi" diyeceği tarzın ilk yaratıcısı olmuştur. Bu uygulama onu, karışık ifadeleri anlatmada olağanüstü başarılı kılar. Dokuzuncu Senfonisinin Adagiosunda ve Op. 109 piano sonatının Adagio'sunda olduğu gibi... Op. 101 piano sonatında, Scherzo yerine Marş yazmıştır. Son piano sonatlarının yarısından çoğunda Fugue tarzını ya da Fugue'lü üslubu kullanır. Johann Sebastian Bach'dan sonra unutulmuş Fugue yazısını yeniden canlandıran Beethoven, "Büyük Çeşitleme" tarzının da yaratıcısıdır. Daha önce çeşitleme yazan bestecilerde, ana tema her zaman asıl özelliğini korurdu. Oysa Beethoven'ın Büyük Variation'unda temayı tanımak çok zorlaşmıştır. Genel çizgiler aynı kalmak şartıyla ritm tam anlamıyla değişir. Küçük motiflerden yeni malzemeler türetilir. Tema ritminin bir parçacığı, armonik dokunun bir küçük bölümü irticali olarak yeni bir yaratmaya konu olabilir. Özellikle 1815'den başlayarak Beethoven, Haydn ve Mozart'dan alabildiğine uzaklaşmıştır.

Bütün bu nedenlerle Beethoven, müzikte romantizmi hazırlayan, geleceğin büyük bestecileri için tükenmez bir örnek oluşturan, devrimci olduğu kadar güçlü bir klasik olarak benimsenir. Bu bakımdan onun müzik tarihindeki yerini kesin çizgilerle tanımlama ve bir döneme bağlama gayretinden vazgeçmekte yarar vardır.

Eserlerinin benzersiz başarısı Beethoven'in duygusal yaşamın bütün nüanslarını anlatmada ilk olduğunu gösterir. Kompozisyonları, sarsıcı olayların, bireyciliğin gelişmesinin ve kişisel özgürlük arzusunun kanıtlarıdır. Eseri, Avrupalı insanın bu iç devriminin

sözcüsüdür ve yeni çağların büyük habercisidir. Beethoven'in elinden çıkan bütün bu sayfalar, derin hassasiyeti, şefkati, enerjisi ve dramatik gücüyle seçilirler.



BEETHOVENİN CENAZE
TÖRENİ. SLOBER'İN
LİTOGRAFİSİ.

Senfoni, Konçerto, Sonat ve Oda Müziğinde Biçimsel Gelişme

Senfoni:

Alessandro Scarlatti'nin Çabuk/Ağır/Çabuk şeması içinde Opera'nın başında yer alan ve zamanla bağımsız çalgı müziği olarak konserlerde rağbet gören üç bölümlü Barok Symphonia'sı, Süt'in ve Concerto Grosso'nun parıltısını gölgelemişti. Daha sonra, Mannheim Okulunun kurucusu Johann Stamitz'in senfonik yazı üzerinde yoğun çalışmalarıyla, geleceğin Viyana Klasiklerine, geliştirebilecekleri yeni kaynaklar hazırlandığını biliyoruz. Mannheim Okulunun senfonileri, 1745 yılından başlayarak Avrupa'da tanındı. Bu senfonilerin birinci bölümünün formu, Stamitz'in planına göre iki temalı düşünülmüştür.

Johann Sebastian Bach'ın ikinci oğlu Karl Philipp Emanuel Bach, ve Alessandro'nun oğlu Domenico Scarlatti (Essercisi per Gravicembalo'larında) ikinci temayı kullanmakla, yapısını önceden hissettirdikleri iki temalı sonatın biri Almanya'da, öteki İtalya'daki yaratıcısı olarak kabul edilirler. Klasik sonat biçiminin kesinleşmesi, uzun zaman almıştır.

Burada küçük bir parantez açmakta yarar vardır:

Klasik sonat biçimi derken, en az bir bölümü, genellikle birinci bölümü sonat formunda yazılmış bir kaç bölümlü kompozisyon'dan söz edilmektedir. Bu kompozisyonda ilk ve son bölüm arasında bir ya da iki kısa ara bölüm vardır. Bu parçalar lied (şarkı) ya da dans materyali kullanma eğilimindedir. Eğer tek ara bölüm varsa, bu, ağır karakterlidir. Eğer iki orta bölüm varsa, bunlardan ikincisi Menuet ya da Scherzo'dur. Bu açıklamadan da anlaşıldığı gibi iki yüz yılı aşkın bir süredir sonat formu, Modern enstrümantal müziğin başlıca formudur. Yalnız piano, keman, viyolonsel vb... sonatlarını kapsamaz, aynı şekilde trio, quartet, quintet, sextet, septet, octet, nonet ve dixtuor gibi çeşitli oda müziği eserleri, konçertolar, senfoniler, konçertant senfonilerle uvertürlerin büyük bir kısmı sonat formunda yazılmıştır.

Klasik sonat biçiminin temel şeması, iki temanın serimi, çokses kurallarına göre işlenip geliştirilmesi ve kısa ya da uzun bir coda ile sonuçlanması şeklindeydi. Coda uzun olduğu zaman bu, yeniden gelişim gibi ele alındı. Şunu unutmamak gerekir ki, bu şema, sonatın (sonat formunda yazılmış kompozisyonun), birinci bölümü için kullanıldı. Klasik sonat üç ya da dört bölümlüydü. Birinci bölüm Allegro, temaların serimi, temaların gelişimi, yeniden serimi, coda ya da yeniden gelişim seksiyonlarından oluşuyordu. Serimde birinci tema tonikten (ana tondan), ikinci tema dominanttan ya da asıl tonun ilgili tonundan gelir. Bu çalışmanın amacı, seksiyonu yeni tonda sona erdirmektir. Gelişim (Development) seksiyonunda iki tema, bestecinin teknik bilgisini ve buluş gücünü ortaya koyacak sanatsal biçimde işlenerek geliştirilir. Gelişimde, modülasyona sıkça başvurulur. Yeniden Serim seksiyonunda temalar bir kez daha ancak ana tondan sunularak sergilenir. Çünkü, sonat formundaki bir kompozisyonun birinci bölümünün başlangıç tonalitesinde kapanması zorunluluğu vardır. Coda'ya gelince, bu, bir kaç ölçülük bir kapanış olabileceği gibi, gelişim seksiyonun az ya da çok benzeri bir tekrar veya bir özet olabilir.

Birinci bölümü böylece şematize ettikten sonra, sonat formundaki bir eserini öteki bölümlerine kısaca bakabiliriz:

İkinci bölüm, Andante, Adagio ya da Larghetto temposunda olabilir. Bu bölüm şarkı ya da çeşitleme formunda yazılır. Şarkı formunda yazıldığı zaman şeması, genellikle üç bölümlü şarkı

formuna uyar: Genellikle önce ezgisel bir cümle, sonra ara müziği nitelikli bir yeni tema, sonra baştaki etkili cümlelerin dönüşü... Ağır bölüm, katlı şarkı formuna uygun yazıldığı zaman arada yer alan seksiyon, ayrı ton ve karakterdedir.

Eserin üçüncü bölümü, Allegro ya da Presto olabilir. Bu çabuk bölüm ya Rondo formundadır ki o zaman bir temanın defalarca tekrarlanması ve her tekrar arasına yeni bir parça sıkıştırılmasıyla oluşur, ya da tıpkı birinci bölüm gibi sonat formunda yazılır. Eser, dört bölümlü olduğu zaman üçüncü bölümü Menuet'dir.

Eugène Borrel'in tanımına göre "Senfoni, her enstrüman için ayrılan icracıların çokluğu ve tını çeşitliliği ile karakterize olan bir sonattan başka bir şey değildir." Kısaca, Senfoni, orkestra için yazılmış bir sonattan başka bir şey değildir. Bu, Stamitz ve Mannheim planına uygundur.

Klasik biçimin gerçek yaratıcısı olan Haydn, birinci bölümden önce bazen ağır bir entrodüksiyon getirir, final olarak da çeşitleme yazardı. Mozart da buna benzer bir yöntem kullanıyordu. Fakat Beethoven ile Sonat ve doğal olarak Senfoni formu, o güne kadar bilinmeyen bir genişlik kazandı. Temalar, oranlarıyla, gerçek müzik düşünceleri oldular. Serimde, iki temayı bağlayan modülasyonlu köprü genişledi. Böylece, Gelişim seksiyonu da genişledi. Koda uzayarak bitiş gelişimini yani Yeniden Gelişimi doğurdu. Burada, hemen her zaman gelişimde yararlanılan temalar daha özetlenmiş biçimde görünür. Ayrıca, Beethoven'de bazen çok önemli bir entrodüksiyonun, birinci bölümden önce ve ona bağlı olarak geldiği de olur.

Ağır bölüm, genel olarak üç ya da beş bölümlü şarkı formuna uyar.

Stamitz'in ilk kez senfonide kullandığı ve son bölümden önce gelen Menuet'yi Beethoven, kısa süre kullanmıştır. Menuet, yerini daha canlı tempolu Scherzo'ya bırakırken, onu izleyen trio'ya sık sık ikinci bir trio eklendi.

Dördüncü bölüm olan Final'e Beethoven bazen sonat bazen Rondo formu verdi. Bir de kendi buluşu olan Rondo-Sonat formundan da yararlandı. Bu biçim, sonat ve rondo yapılarının normal sıra düzenleri içinde birbirini izlemesinden oluşur. Bazen aynı şekilde Fugue ya da çeşitleme biçimlerine bavsürur. Beethoven'in Sonat ve Senfonileri olağanüstü farklılıklar gösterirler. Fakat eserlerinde egemen olan bütünlük ve birlik endişesi, sık sık besteciyi devri (cyclique) sonatın yapısını uzaktan haber veren tematik akraballıklar kurmaya iter. Bu biçimsel gelişim çok solistli ve genel olarak iki bölümlü bir çeşit konçerto olan Senfoni Konçertant türüne bağlanır. Bu sevimli stili pek beğenen Mannheim Okulu,

ondan, solist gruplarının bileşimi açısından olağanüstü değişik örnekler vermişti. Klasik biçimlere orijinal bir fantezi sokan J. Christian Bach, bu tarzda, hafif bir espri ve dehasını duyuran bir serbestiyle besteledi. Fransa kökenli ve kısa ömürlü olan Senfoni Konçertant biçimi silinmeden önce Mozart son olarak Obua, Klarinet, Korno ve Fagot solist grubu için yazdı.

Anlatımla ilgili gelişimleri özetlemek için yine Mannheim Okuluna dönmek gereklidir:

Johann Stamitz ile, Mannheim Okulu Orkestra müziğine nüans kavramını getirmişti. Kreşendo ve dekresendo'nun sürekli kullanılışı, müziği anlama ve duyumsamada yeni bir tarz ortaya çıkarmıştı. Bu yoğunluk değişimleri, duygusal değişimleri aktarmada başarılı oluyorlardı. Müzik, ruh durumlarını anlatmaya yatkın oldu ve bu lirizm karşısında süslemeyle ilgili yapaylıklar geriledi. Salon ya da saray eğlencelerinin büyüğü, romantizmin doğuşunun belirtisi olan "insana verilen önem" karşısında silindi.

Klasik dönemde yakın etkiler dikkati çeker. Haydn ve Mozart bu bakımdan çarpıcı bir örnek oluştururlar. Çünkü Haydn'ın ilk senfonilerinin Allegroları henüz saf olan ustalığının ürünleriyken son senfonileri Mozart'ın çabuk bölümlerine yüklediği heyecansal dilli düşündürürler. Mozart da, Haydn'a adadığı altı quartetine model olarak yaşlı dostunun kuartetlerinden yararlandığını söyler. Buna karşılık Haydn, Londra senfonilerini yazarken, genç Mozart'dan öğrendiklerinden yararlanmıştı. Haydn'ın Mozart'ı anımsatan anlamla yüklü pasajlar taşıyan son senfonileri, Beethoven'ın stilini de önceden sezdirirler. Bunlar, yalın, taze ve doğrudan anlatımlarıyla Haydn'ın halka dönük esprisini de bir dereceye kadar açıklar. Oysa Menuet'leri için özel bir tercihi vardır. Bunların yazısı zarif ve aristokratçadır. Ancak, halk esinli tavrıların gözden kaçmaz. Final Rondoları ise duruluklarıyla canlılık kazanır ve tarzının modeli olarak yaşarlar.

Haydn gibi, Senfoninin yaratıcılarından biri olarak görülen Mozart, senfoninin baştaki Allegro'suna Adagio esprisi içinde ağıtlı bir öge sokarak senfoniye şarkı söyleten ilk bestecidir. Sol minör senfonisinin nefis giriş cümlesinde olduğu gibi... Mozart, tını güzelliği, tını tatlılığı aramıştır. Onun, çalgısal tanırlara gerçek değerlerini vermek yönünden kişisel bir özellik kazandığı kesindir. Mozart'ın orkestralarında Klarinet tınlarının bolluğu dikkati çeker. Bazen senfonilerinde Klarinet yerine obua kullanır. Klarineti obua ile değiştirir. Klarineti bazı oda müziği gruplarına da katar. Kornoyu da seven Mozart'ın, Senfonilerinde, yaylılar ve tahta nefesliler arasında kornoyu bağ olarak sıkça kullandığını görürüz.

Mozart'ın eserlerinde armonik yazı egemendir. Ancak, Jüpiter Senfonisinde olduğu gibi fugue'lü yazıdan (kontrapunktik yazıdan)

da uzak kalmaz.

Anlatım endişesi Mozart'ı Gelişimlerini ve modülasyonlu Köprülerini daha geniş tutmağa iter. Bu yüzden Final Rondolarında sık sık ikinci bir melodik düşünceyi sokar ki, bu da son eserlerinde hatırı sayılır bir önem kazanır. Zarif ve sevimli olmakla ün yapan müzisyenin gerçekte derinliği de vardır. Trajik duygusu, eserinde zaman zaman belirginleşir. Ama, bütün kötümserliği, ya da ağırlığı yok eden bir zarafetle... Nüans zevki, renk duygusu, stil suplesi Mozart lirizmini bütün romantik aşırılıklardan uzak tutarak klasisme has olağanüstü zarafetini ve inceliğini korumasına yardım eder.

Konçerto :

Senfoni olayı, konçerto grossoyu çabucak unutturdu. Eski biçimin tutti-soli kontrastına karşı klasikler, solist-orkestra kontrastını yeğliyorlardı. Preklasik besteciler için trompet, obua, viyolonsel, flüt ya da alto eşdeğerde idi. Klasizm, iki temalı yapısıyla solistin durumunu orkestraya kıyasla güçlendirdi. Plan, Menuet ya da Scherzo'yu kaldırmış sonatla aynı oldu. O zaman konçerto da köken olarak Barok çağın İtalyan uvertürü Sinfonia'ya bağlanabilen üç bölüme indirgendi. Org'u ve klavseni konçertoya solist enstrüman olarak sokmuş olan Alman Ekolü, pianoforte ve piano ile klavyeli enstrümanları ön plana aldı. Klasikler kuşkusuz başka enstrümanlar için de yazdılar. 20 klavsen konçertosunun yanında Haydn, 9 keman, 6 viyolonsel, 5 lyre, 1 kleron, 1 trompet, ve bir kaç tane de başka enstrüman için yazdı. Mozart'ın 50 konçertosundan 12'si başka enstrümanlar içindi. Bu dönemde piano, uzaktan kemanla izlenerek yüzyıl süreyle bestecilerin favori çalgısı oldu. Klasik dönemde piano ile ilgilenmeyen besteci olmadı. Solistin rolü, tematik serimde ve onu izleyen gelişimde güçlendirildi. Eskiden doğaçtan çalınan, bu dönemden başlayarak notalı olarak saptanan Kadans, soliste ustalığını serbestçe gösterme olanağı veriyordu. Değer gösterme endişesi, bütün klasik konçerto yazısına egemendir. Ve bu nedenle de parıltılı biçim, bütün anlatım kalitelerini örter. Ağır olan ikinci bölümde, bestecinin anlatım amacı geri döner, Mozart'ın Andanteleri ile Beethoven'in Adagio'ları bunun kanıtıdır.

Senfoni Konçertant, yani çok solistli konçerto, Konçerto Grosso'ya Konçertodan daha az benzer. Çünkü burada, küçük bir grup, daha büyük bir grubun karşısında değildir. Tek solist yerine bir grup solist, orkestra ile dialog yapar. Replik oyunları ve tekrarlarla, geleneksel üç bölüm, hatırı sayılır biçimde büyür. Mozart'ın Flüt ve Arp konçertosu, Beethoven'in üçlü Konçertosu gibi...

Sonat ve Oda Müziği

Sonat formu, kısa sürede klasisizme yöneldi. Leopold Mozart, ikinci temanın girişine açıklık kazandırmıştı. Georg Benda'nın (1722-1795) bazı sonatları, bölüm, hatta yalnız ölçü değişikliği ile yazılmış üçlü biçimindedir. Johann Wilhelm Haessler (1747-1822)'inkiler de öyle. Johann Chrisitan Bach'ın sonatlarında biz, senfoni yazısını karakterize eden, güler yüzlü, net ve serbest bir zarafet buluruz. Bununla birlikte bu besteciler, biçimin kusursuz örneklerinin yer aldığı Haydn ve Mozart Klasisizminin habercileridir ancak. Klasik dönemin favori çalgısı pianodur. Haydn, Bariton, keman ve piano-forte için sonatlar yazdı. Mozart iki piano ya da dört el piano için yazdıklarının yanında, keman-piano; fagot-violonsel için de besteledi. Beethoven, piano ile viyolonsel bir araya getirdi.

İkinci temanın genişletilmesi, devölopmanda temaların ikileşmesinin vurgulanması ve Haydn'la iki temanın korkusuzca modülasyonları, Beethoven' m diline giden yolu açar. Sonat biçimi ve planı Mozart'ta yeni bir genişlik kazanır. Bu sonatlar, ezgisel bakımdan İtalyan etkisini Haydn'inkilerden daha çok hissettirirler. Ezgi hattının sadeliği ve yumuşaklığı, sınırların zarafeti, romantiklerde belirginleşen nostalji ile karakterize olurlar. Mozart'ın çağdaşı Fr. Wilhelm Rust (1739-1796)un bu ezgisel öğeleri, özellikle ağır bölümleriyle, Beethoven'ın büyük Adagio'larını doğrudan doğruya haber veren heyecansal bir güç kazandı.

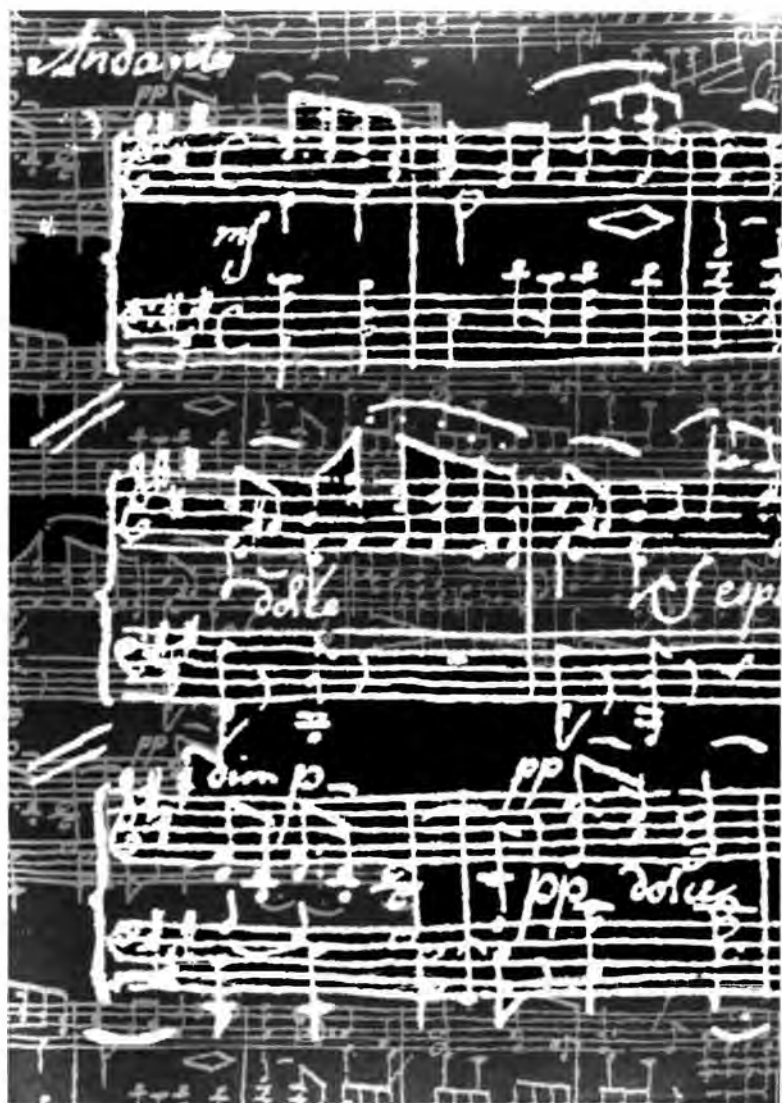
Beethoven, sonat formuna, enstrümantal reçitafi soktu. Buna orkestral bir örnek verilebilir: Dokuzuncu senfonide, koronun girişinden önce yer alan enstrümantal reçitatif gibi... Besteci, özellikle, Op. 31, No. 2, ve Op. 110 piano sonatlarının deklamasyonlu cümleleriyle "Neşe ilahisi"nin temasına yaklaşır. Bu tarz, Beethoven için müziğin hangi noktada dramatik bir anlam kazandığını çok iyi gösterir. Çünkü bu, gözlenebilir teatral eğilimlerle, Adagiolarında, bir iç yaşamın ifadesi olan derin bir şekilde içe dönük düşünceler, sürekli olarak karşı karşıya konur. Romantik atılımlarla, ezgiyi basların tutsaklığından kurtarmak istercesine tiz aralıklara doğru kuşusu, idealin tepelerine tırmanmak için yerle bağlarını koparmağa çabalayan insan yaşamını simgeler gibidir. Bütün bunlara karşın Beethoven, yavaş yavaş, yüksek bir güzellik anlayışına, yalın ve düşünceli bir anlatıma yönelir. Ve son kuartetleriyle amacına ulaşır.

Piano müziği alanında ise eski süitin esprisinden ve biçiminden arta kalan çeşitlemeleri severek kullanır. Haydn, Mozart ve Beethoven, dikkate değer çeşitlemeler bestelemişlerdir. Oda müziği, orkestra müziğine kıyasla, iç yaşamı ve düşünceleri anlatmağa daha uygundur. Üçlü, dördü, ve beşliler bu bestecilerin eser-

lerinde önemli bir yer tutarlar. Yaylılar dörtlülerinin kökeni, 17. yüzyıl ortalarına kadar iner. Bu biçimin ilk dönemlerini, Almanya ve Avusturya'da Stamitz, Starzer ve Leopold Hoffmann'ın kiler oluşturur. Haydn ve Mozart, yaylılar dörtlülerine sonat biçimini verir. Fakat, bu biçimi tamamen koruyarak ve dört partiye de eşdeğer kazandırarak onu çok kişisel bir tarzda kullanan ve teknik buluşlarla zenginleştiren Beethoven'dır. 1824 yılından sonra Beethoven, yaylılar dörtlülerinden başka bir şey yazmamıştır. Bunlar, 12'den 16'ya kadar, Büyük Fugue de dahil, ustalığının ve ulaştığı olağanüstü estetik anlayışının ürünleridir. Zor çözümleri, sakın fakat şaşırtıcı, heyecan verici bir meditasyonla karşılar. Son suskunluğunun eşiğinde Beethoven sorar "Muss es sein?" ve cevap verir: "Es muss sein Es Muss sein"

Bu içe dönüklüğü ve metafizik anlamları belki de insanlık, Beethoven'ın sağırlığına borçludur. Görüntüler dünyası, giderek bestecinin kafasından silinmiştir. Bütün dünyaya karşı sağır olan Beethoven ister istemez sadece, içinde uyanan gizemli armoniyi dinlemiştir. Onu anlatabilmek, duyurabilmek için de kendisini dinleyenlerin yararlandığı yeni bir dil yaratmak zorunda kalmıştır. Böylece Geçmişle gelecek arasında, biçimle düşünce arasında, saf klasisizmle romantizm arasında, yaşamla ideal arasında olağanüstü bir bağ oluşturan Beethovenci görüş, bir yanıla, önce gelen müzisyenlerin verilerini özetlemesi, öte yanıla geleceğin bestecilerine yol açması yönünden iki kat önem kazanıyor.

Beethoven'in çağdaşları arasında 53 piano sonatı ile tanınan J.L. Dussek (1760-1812), D. Steibelt (1765-1823) (Kirnberger'in öğrencisi), Michael Haydn ve Mozart'ın öğrencisi J. Woelfl (1773-1812), Prens Ezterhazy'nin Şapel Ustası J.N. Hummel (1778-1837), Beethoven'ın öğrencisi P. Ries (1784-1838) seçilir.



MENDELSSOHN'UN
ELYAZMASI

Bölüm VII

ROMANTİK DÖNEM

On dokuzuncu yüzyıla egemen olan dünya görüşü, çağın geleneksel düzenlerini değiştirdi. Yeni bir sosyal sınıf, burjuva sınıfı, aristokrasiyi yıktı. Sosyal alanda engeller, eski anlaşmalar, gelenekler ortadan kalktı. Sanat alanında da etkisini şiddetle duyuran bu yeni akımın adı Romantizm oldu.

Romantizm, her şeyden önce "Ben"in açılışıdır. Gerçek olmayanın araştırılması, düş gücü ve fanteziyle sezdirilen şeylerin içten ve sırlı bir tarzda gerçeğe bağlanmasıdır. müzikte romantik eğilim, az bulunan renklere ve armonilere duyulan susuzluk, doğa ile haşır neşir olma, duyguların derinliğinin ve sonsuzlukla bağlarının araştırılması, günlük olaylardan uzaklaşma ve çoğu kez bir ülküye adanma anlamına gelir. Gerçekte her yaratı kendinde bir romantik gizler. Anılmaya değer her sanat eserinde hem klasik, hem romantik öğeler vardır.

Mistiğin felsefesi, tutkular., heyecanlar, gece, yokluk, romantiği çeken konulardır. Her alanda olduğu gibi, müzikte de "romantizmin nerede başladığı" sorusunu cevaplandırmak kolay değildir. Bir açıdan bakılırsa, orta çağın bazı eserlerinde bile romantik öğeler görülebilir. Bu yönden Bach'ın mistisizmi de romantik sayılabilir. Beethoven'in devrimci ruhu, doğa tutkusu, heyecanları için aynı şeyi düşünebiliriz. Mozart'ın operaları Klasisizmin örnekleri olarak kabul edilir. Müzik eleştircisi Hoffmann ise, bu operalardaki romantik değerlerden sözeder. Kuşkusuz, her sanat eserinin romantizmden payı vardır.

On dokuzuncu yüzyıldan başlayarak eserlerdeki romantik öğeler kefesi ağırlaştı, klasik biçim kayboldu. Buna karşılık romantizm 20. yüzyıl başlarında çağını doldurduğu zaman, ancak geçmişten söz ederken anılır olacaktı. Duyguların anlatımına ve öznelliğe böylesine yönelen bir sanatın, sonunda aşırı duygululuğa düşme tehlikesi açıktır. Klasisizm, kurallarının katılığı içinde boğulmuştu. Romantizm ise aşırılık, giderek gözü yaşlı ve boş bir duygululuk içinde tükenecekti.

Müzikte romantizm, saf (absolü) müziğin yerine konulu, programlı müziği getirdi. Lied, yeni okulun en uygun anlatım yolu oldu. romantiklerde ezgisel yapı, giderek daha yoğun ve karmaşık bir görünüm aldı. Yedili ve dokuzlu akorlara bolca yer verildi, kromatizm geniş ölçüde kullanıldı. Modülasyona sıkça başvurulması, daha serbest bir yazı tarzını getirdi. Biçim olarak piano eşlikli şarkılar yanında, vals, polonez, mazurka gibi stilize danslar, nocturne'ler, fanteziler, romanslar, konser etüdleri adı altında küçük piano parçaları; senfonik şiirler, programlı senfoni, konser uvertürleri gibi orkestral eserlerle, büyük bir gelişme gösteren opera, bu dönemin sıkça rastlanan ürünleri arasında yer aldı.

Senfonik şiirler, bir konuya, bir programa dayalı tek bölümlü orkestral eserlerdir. Lied ve senfonik şiir biçimlerinde besteciler, romantik akımın bir gereği olarak, müziğin, edebiyat ve şiirle her zamankinden fazla kaynaşmasına olanak veren en uygun anlatım yolu buldular. Senfonik eserlerin gelişmesi, 19. yüzyıl orkestrasının boyutlarını büyütürken ses hacmini arttırmasıyla sonuçlandı. Üfleme çalgıları, üçerli gruplar halinde kullanılmaya başladı.

Carl Maria von Weber

(1786-1826)

18 Kasım 1786'da Holstein'in Eutin kentinde doğan ve 5 Haziran 1826'da Londra'da ölen Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, Aloysia ve Constanze Weber'in yeğenleriydi. Tiyatro Müdürü olan babası nedeniyle müziği ve sahneyi çok küçük yaşlarda tanıdı. Başlangıçta müziğe ilgi duymakla birlikte, taş basmacılığa yöneldi ve bir süre bu alanda ciddi olarak çalıştı. Daha sonra yine müziğe döndü. Salzburg'da koroda iken Michael Haydn'dan yararlandı. 1798'de Münih'de müzik eğitimini yoğunlaştırdı. Pianistik yetenekleriyle tanınan Weber, 14 yaşındayken ilk operası olan *Das Waldmädchen*'i (1800) yazdı. 1803'de Viyana'ya yerleşti ve bir süre Vogler'le¹ çalıştı.

1804-6 yıllarında Breslau Tiyatrosunun başına getirildi. 1807-10 yıllarında da Stuttgart'da Württemberg Dükü Ludwig'in Sekreterliğini yaptı. Pianist olarak etkinliğini sürdürüyordu. Çeşitli kentlerde konserler verdikten sonra 1813'de Prag Operasında Orkestra yönetisi oldu. Burada, Mozart, Cherubini, Dalayrac ve Boieldieu'nün eserlerini, Beethoven'ın *Fidelio*'sunu, Spohr'un *Faust*'unu yönetti. Bir yandan da yazılarıyla romantik ekolü savunuyordu. 1817'de İtalyan Operasına karşı ulusal Alman Operasını egemen kılmak görevi ile Dresden Operası Müzik Direktörlüğüne atandı. Weber, önce



CARL MARIA VON WEBER
(1786-1826)

1. Georg Joseph Vogler (1749-1814) Alman besteci, Orgcu ve öğretmen. Çeşitli görevleri yanında Mannheim, Stockholm ve Frankfurt Müzik Okullarını da yönetti. Çok sayıda Opera, Kilise müziği ve çalgısal müzik yazan Vogler, Weber ve Meyerbeer'in öğretmeniydi. Mannheim'de onunla karşılaşan Mozart, onu fevkalade kibirli ve bundan da fazla liyakatsiz bulmuştu. Öğrencilerinin bağlılığı ve dostluğu bu yargının tamamen dışındadır.

yabancı örneklerle yola çıktı. Bir yandan da Alman repertuarını oluşturmaya çalışıyordu. Aynı yıl, Caroline Brandt adlı bir şarkıcıyla evlendi.

Weber, Romantik Alman Operasının ilk başarılı örneğini 1821'de yazdığı *Der Freischütz*'le verdi. Eser, bütün Almanya'da temsil edildi ve büyük ilgi gördü. Sağlığı bozulmuştu. 1826'da Londra'yı ziyaret etti. Covent Garden için hastalığına rağmen tamamlamayı başardığı *Oberon* sahnelendi. 12 Nisan 1826'da görkemli bir zafer kazanan ilk temsilden yaklaşık 8 hafta sonra Londra'da öldü.

Freischütz, Almanca dialogları, Alman folklorundan alınma öğeleri ile katışıksız bir *Siengspiel*'dir. Orta çağ şövalyeliğinin atmosferini taşıyan *Oberon* ise, Wagner'in *Lohengrin*'inin habercisidir.

Weber'in piano kompozisyonları, onun son derece zengin düş gücünü ve parlak tekniğini ortaya koyar. Weber'in kolayca açılabilen ve arpejlemeden onlu aralığı rahatça alabilen güçlü eleri, yeni akorlar, yeni armonik etkiler bulmasına yardım etti.

Her türde eser veren Weber'in dili yenidir. İlgi alanının dağınık olmasının da etkisiyle eserlerinin sayısı fazla değildir. Gerçek bir tiyatro adamı, şair ve edebiyatçı olan Weber'in görsel sanatlar alanında da seçkin bir yeteneği vardı. Kardeş sanatları dramda toplamayı düşünmekle, Wagner'in gerçekleştirdiği düşe yol açmıştı.

Başlıca eserleri: *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (1803), *Silvana* (1810), *Ebu Hassan* (1811), *Der Freischütz* (1821), *Eurianthe* (1823), *Oberon* (1826) Operaları; Kantatlar; Missalar; 2 Senfoni; Konser uvertürleri; Piano ve Orkestra için konser parçaları; 2 Klarinet Konçertosu; Klarinet Konçertinosu; Korno Konçertinosu; Fagot Konçertosu; 4 tane Piano Sonatı; Dansa Davet; Çeşitlemeler; piano ve gitar eşlikli lied'leri; Dans parçaları, olarak sıralanabilir.

Weber, doğal ve kolay yazmakla birlikte, Alman Operasının zirvesinde yer alan Wagner'e kıyasla yeterince sabırlı değildir. Sahne için fazla mantıklı ve az heyecanlı olan Weber, gerçekte ince bir şair ve komple bir tiyatrocudur. Zarif ezgileri, kusursuz inşaları ve anlatım güçleriyle seçilen uvertürleri operalarından fazla beğenilmiştir. Saray çevrelerinde tutulan İtalyan Operasına karşı Alman operasının savunuculuğunu yapması ve Romantik Alman Operasının öncüsü olması onu müzik tarihinin önemli dönemlerinden birine yerleştirmiş ve Weber'in anlayışı kendisinden sonra gelen bütün romantikler üzerinde etkili olmuştur.

Ludwig Spohr

(1784-1859)

Romantik dönemin Alman bestecileri arasında, Usta bir kemancı, Senfonik eserler ve Operalar yazmış olan, Faust'u ile Weber'i hazırlayan, Ondine'i ile Hofmann'a esin kaynağı olan Ludwig Spohr 1812-16 yıllarında yeni Viyana Tiyatrosunun Orkestra Yöneticiliğini, 1817-20 arasında Frankfurt Opera Orkestrasının yöneticiliğini yaptı. 1822'de Weber'in tavsiyesiyle Hesse-Cassel Elektörünün kapelmeister'i olarak atandı. 1843'te Cassel'de Wagner'in Uçan Hollandalı Operasını, 1853'de de Tannhauser'ini yönetti. Eserleri arasında çağında hayli ilgi toplayan 15 tane keman konçertosu; aralarından Faust (1816), Zemire und Azor (1819), Jessonda (1823) Operalarının seçildiği 10 opera; 36 Quartette, 2 double Quartette, triolar, iki keman için Düo, Koral müzik, piano ve arp parçaları anılmaya değer. Spohr'un yazdığı Otobiyografi, 1865'de ingilizceye çevrilmiştir.

Franz Schubert

(1797-1828)

"Senin dünyan, altın gibi ışıldarken Tanrım, ne güzeldir; Parıltılar yere inip, tozu pembeye boyayınca..."¹

Franz Schubert'in yaşamı "trajik" olarak nitelendirilir. Onun, bunu hiç bir zaman farketmemiş olması mümkündür. Haydn, Mozart ve Beethoven, büyük başarının verdiği esriklığı tatlılar. Haydn ve Mozart, paylaşılmamış sevgileri de tanıdılar. Oysa yaşamın bütün karamsar nüanslarını farkede-bilen Schubert'in tek neş'e kaynağı, yalnızca, olağanüstü eserlerini borçlu olduğu aydınlık yüreği ve küçük dost çevrelerinin bağlılığı oldu. Bir gün, kendisinden daha mutlu ve daha şanslı bir dostuna şöyle demişti: "İkimizin de aynı kadını sevmemiz ne mutluluk!..."

FRANZ SCHUBERT. ROBERT THEER'İN MINYATÜRÜ



1. Im Abendrot (akşam: Kızıllığında) adlı lied'den.

Schubert'i anlamak için 19. yüzyılın başındaki Viyana'yı tanımak gerekir. Yeşil, aydınlık tepelerle çevrili, iç sıkıntısıyla neş'enin birbirine karıştığı bu İmparatorluk Kentinde, Schubert'in her lied'i onun bir başka yüzünü anlatıyor gibidir. Kuşkusuz Schubert, merkezin zarif mahallelerinden çok, eski ve dar sokakları daha iyi tanıyordu. Kenar mahallede oturup, soyluların çevresini fethetmek kolay değildi. Zafer kazanmak için, yabancı ülkelerden, uzaklardan gelmiş olmak gerekti. Gluck gibi, Haydn, Mozart ve Beethoven gibi... Bununla birlikte Schubert, ona sınırsız hayranlık besleyen dostlarının yanında mutluydu. Bu toplantılarda yeni yazdığı ezgileri çalmak için pianoya oturduğu zaman, her şey, bayrama dönüşürdü. Babasının okulunda, öğretmenlerinin dalgınlığına anlam veremeyen küçüklere okuma-yazma ve başlangıç hesapları öğreten Franz'a öğrencilerinin beceriksizliğini yalnızca, "bestelemek mutluluğu" unutturuyordu. Yeteneğinin tutkularından daha baskın olduğu bilinir. Tutkulu bir isteği belki de sadece opera yazmak konusunda duymuştu. Ama, opera metinleri ona çok değersiz görünüyordu. Dehası, opera için çok dokunaklı, çok lirikti. Bununla birlikte, bazı lied'lerinde düşsel ve teatral bir trajik anlatım vardır.

Franz Schubert, 31 Ocak 1797'de Viyana'nın dış semtlerinden birinde Lichtental'de Moravya asıllı bir köylü olan, öğretmen baba ile, Silezyalı bir çilingirin kızı olan Elisabeth Vietz'den dünyaya geldi. Franz, 19 çocuğun 12. sıydı. Bu çocuklardan yalnız ikisi hayatta kaldı. O sırada Mozart öleli beş yıl olmuştu. İlk konserini 1795'de veren asi Beethoven Viyana'nın zarif salonlarının heyecan konusu olmayı henüz sürdürüyordu.

Schubert, ilk müzik derslerini babasından aldı. Ayrıca, Lichtenthal Kilisesinin koro yöneticisi ile şan, org ve keman çalıştı. Daha sonra Viyana İmparatorluk kilisesine korist, İmparatorluk Seminerine (Konviktine) de öğrenci olarak kabul edildi. Orada, ilk melankoli konularından birini hazırlayan ortam içinde geliştirdi. Okulun yetmeyen yemeğine ek alabilecek durumdaki arkadaşlarının yanında aç karnına uyumamak için Franz mektuplarında babasından ve ağabeyinden biraz para istiyordu. Her şeyden önce de nota kağıdı... Çünkü onları fazlaca harcıyordu. Schubert, harika çocuk değildi. Daha çok olgunluk yaşlarında yazdı. Bütün biçimlerde aşağı yukarı 1250 eser. Operaları bugün çalınmaz. Ancak onlarda çok seçkin pasajlar da vardır. Rosamunde'nin ara müziği gibi... Sekiz senfoni yazdı. dokuzuncusu tamamlanmadı.¹

Keman ve viyolonsel için eserleri, üçlülere, dörtlülere, beşlilere ve bir sekizlisi vardır. derin dini duyguların ifadesi olan Kilise

1. 1865'te ilk kez seslendirilen bu eser, 8. senfoni olarak anılırsa da, yazılış sırasına göre yedincidir.

müziği, her türlü yapmacıktan sıyrılmış büyük saflığının ve inancının kanıtıdır. Tekniğe önem vermez görünmesi, kontrpuan bilmemesi, bazı teknikçilerin Schubert'i hor görmelerine neden olmuştur. Ayrıca,ezgilerinin aşırı bolluğu, devölopmanlarının bulunmayışı eleştirilir. Ancak herkes, liedlerinin olağanüstü ve benzersiz olduğu konusunda birleşir. Metinlerini genellikle büyük ozanlardan aldığı alabildiğine içten, alabildiğine sade olan bu biçimlerde, Schubert'e has olan her şey biraraya gelmiş, kristalleşmiş gibidir. Göthe, Heine ve Müller'in şiirlerinin yanında Shakespear'inkiler ve daha bir çokları Schubert'in müziğinde ölümsüzleşmiştir.

Biyografisinde, yabancı illerdeki zaferli geziler ve prenslerin bunca besteciyi tanıtan davetleri söz konusu olmaz. Sayılı gezilerinden birinde ünlü bir şarkıcı, İtalyan operasından Karl Vogel, onunla konser turnesine çıktı. Schubert'in pianoyla eşlik ettiği konserler verdi. Bir başka gezi, onu Esterhazy'lerin malikanesine, Macaristan'a götürdü. Bu Prenslerin atalarının ve torunlarının hayranlığını Haydn kazanmıştı. Schubert bu nedenle Chapelle hocalığına uygun bulunmadı. Yalnız, yaz boyunca, Kontes Esterhazy'ye piano dersleri vermek için alıkonuldu. Ona tutkun olduğu doğru muydu, bilinmez. Hiçbir şey açıklamasına izin vermiyordu. "Dile getirmek istediğim aşk, acıya dönüşüyordu. Acıyı dile getirmek istediğim zaman da, o, aşk haline geçiyordu." Bu kadar yalın iki cümle ile Schubert, bütün bir duygu dünyasının, eseri üzerindeki etkisini açıklıyordu.

Schubert, içgüdüsel olarak Beethoven'in eserlerini tanımak istedi. Hayranlığı sonsuz oldu. 1827'de tanrısıyla karşılaştığı umuduna kapıldı. Beethoven, dostlarının yanında yazı geçiriyordu. Schubert, sabırsızlıkla onunla karşılayacağı günü bekliyordu. Bu sırada Usta,Schubert'in el yazısını görmüş, hükmünü vermişti: "Onda, tanrısal bir kıvılcım var!" Bununla birlikte, karşılaşma olmadı. Bazılarına göre Schubert'in Beethoven'e yaptığı tek ziyaret, ölüm döşeginde olduğu sıraya rastlar. Ona genç bestecinin geldiği haber verilince, umudu mu, yoksa umutsuzluğu mu belirttiği pek belli olmayan bir hareketle elini kaldırdığı ve Franz'ın heyecan içinde dönüp gittiği bilinir. Bu olaydan bir kaç gün sonra Schubert, Währing mezarlığında, Beethoven'in az rastlanır hayranlarından biri olarak cenazeyi izliyordu.

Daha sonraki günlerde, yoksulluk ve üzüntü, onu yavaş yavaş yedi. Schubert için bir şeyler yapmayı deneyen dostları onu Granz'a gönderdiler. Orada, sanatçı bir ailenin yanında mutlu bir on beş gün geçindi, toplantılar düzenliyorlardı. Kuşkusuz Schubert'in neş'esi, parıltısını kaybetmişti. Çekilip götürülmesine ses çıkarmıyor, genç kızların şakalarına katlanıyordu.

Bir kez daha kendisini opera'da denedi. Ama Gleichen'in Öyküsü'nü bitiremedi. Geçmişte de bu türlü denemeleri vardı: 1824 tarihli Friebras zengin müzikal buluşlarla doludur. Rosamunde Operası'na gelince, bu ezgilerin çekiciliğinin etkisinde insan, eserin hiç bir zaman icra edilmediğini düşünerek üzülür.

Schubert'in derin hüznü, şimdi eserlerinden yansıyor. Yeni bir Lied albümü yazmıştı: Die Winterreise (kış Yolculuğu)... Bu melodilerin gölgeli, karanlık bir güzelliği vardır. Die Schöne Mül-lerin (Güzel değirmenci Kız)'ın da yazarı olan Wilhelm Müller'in şiirleri, genç müzisyeni büyülemişti. Kış Yolculuğu şarkı destesi, şiirin dokunaklı ağırlığını ve karamsar renklerini olağanüstü bir başarıyla veriyordu. Dostları, Franz'ın heyecanlı bir sesle söylediği bu şarkıları ilk kez duydukları zaman düş kırıklığına uğradılar. "Bu kadar acı neden?" diye haykırdı Schober. İçlerinden birini beğenmişlerdi: İhlamur ağacı... Bu şarkılar, karla örtülü yollardan geçen ve orada, soğuk , acı ve ölümden başka bir şey bulamayan genç bir adamın, boş yere mutluluğu arayan gezginin yalnızlığını anlatır. İç sıkıntısı ve aşk... Bütün bu duygu evreni, klavyede dile gelir. Eskiden, sesi tutmakla görevli olan, basit bir eşliğe indirilmiş piano partisi, Schubert'de eşit önemde bir solist partisi olmuştur. Piano, ıhlamur yapraklarının ürpertilerini, ırmağın sonsuz değişimler gösteren uykulu mırıltısını, başka bir yerde, uyuyan taşra kasabasına sarsıla sarsıla giren posta arabasının bakır kornosunu, boşuna bekleyen bir kalbin aceleci vuruşlarını duyurur. Hepsi, adeta, bir senfoninin olağanüstü Adagio'sunu oluştururlar.

Schubert'in son yılı olan 1828 yılı çok verimli oldu. Moment Musicale'ler, iki viyolonsel ve beşli, Do majör büyük senfoni, Mi bemol majör Missa birbiri arkasından doğdu.

SCHUBERT VE BEETHOVEN
WÄHRING MEZARLIĞINDA



Sonbaharda Franz, ağabeyi Ferdinand'la Macar ovalarına son bir yolculuk yaptı. Oradan oldukça yorgun döndü ve ansızın hastalandı. Çok zayıf ve ateşliydi. Doktor, "tifüs" teşhisi koydu. Baş ucunda babasıyla Ferdinand bekliyordu. Sayıklamağa başladığı zaman yüksek sesle Beethoveni çağırdığını duydu. Ertesi gün öldü. 31 yaşındaydı. Dostları: "Schubert öldü. Onunla birlikte, sahip olduğumuz en güzel ve en neş'eli şey de..." dediler. Bir başkası onun için "En sadık dost, en şerefli ruh..." diye yazdı.

Ailesi, isteğini gerçekleştirmek için birleşti. Bu, Beethoven'in yanına gömülmekti. Birkaç dostunun eşliğinde Währing Mezarlığına götürüldü, nutuksuz ve gösterişsiz, Beethoven'in birkaç metre uzağına gömüldü.

60 yıl sonra kalıntıları Viyana Merkez Mezarlığına taşındı. Gluck'un dinlendiği, Mozart'ın heykelinin bulunduğu

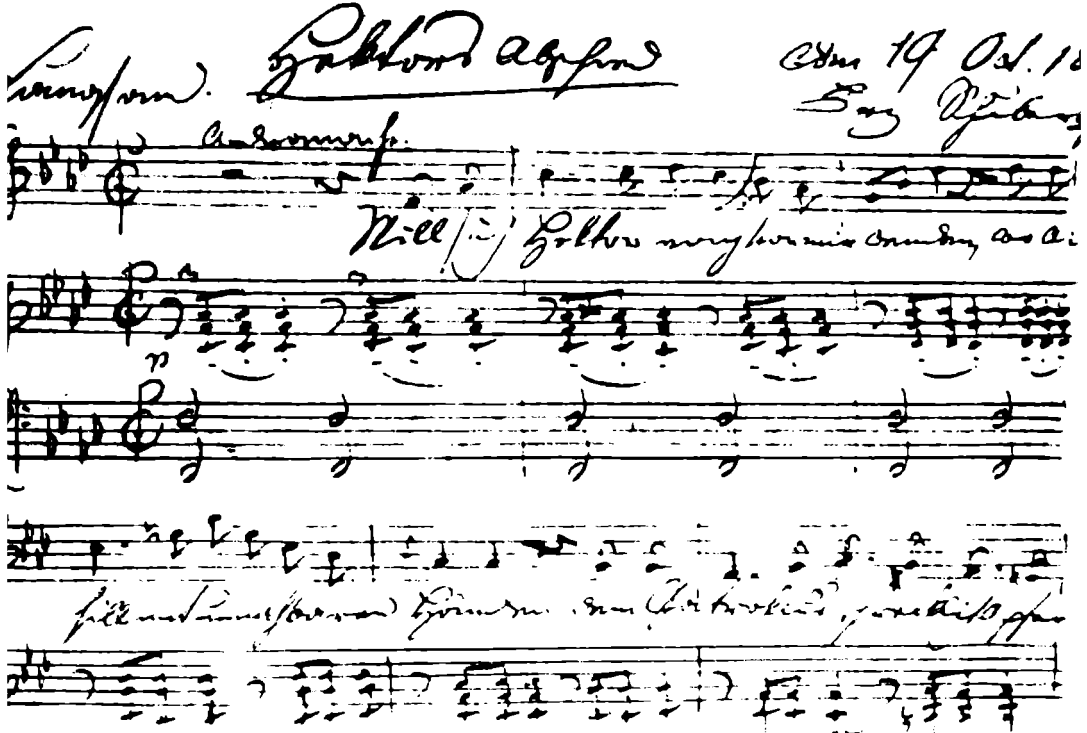
Viyana Merkez Mezarlığında, pek az önce oraya taşınmış olan Beethoven'i yeniden bulan Schubert'in başucunda şair Grillparzer'in şu sözleri kazılıdır:

"Müzik bu paha biçilmez hazineyi ve en güzel ümitleri gömdü."

Bütün sanatçılarda olduğu gibi, Schubert'in eserlerinin tarihi ve açıklaması, onun yaşam öyküsüdür. Günlük tutar gibi durmadan ve her gün doğan bu eserler, tek endişeyle yazılmışlardı: Duygularına, heyecanlarına, halkçı yanına ait kendisinde saklı olan en derin, en dokunaklı, en etkili, en güzel şeyi söylemek... İşte bunun için Schubert'in eserleri hep, doğaçtan çalınıyormuş duygusunu verir. Çünkü duyuldukları anda yazılmışlardır.

Schubert'in eserleri arasında önemli yer tutan piano için kompozisyonları, sonatlar, impromptu'ler, Moment Musicale(Musicale'ler), Fanteziler, danslar halinde toplanır. 600'ü aşkın lied arasında Güzel Değirmenci Kız, Kış Yolculuğu, Heine'nin şiirleri üzerine Lied'ler, Kuğunun Şarkısı, Marguerite Çıkrık Başında, Goethe'nin bir Ballade'ı üzerine Erlkönig, Gezinin Akşam Şarkısı, Suleika'nın Şarkıları, Ganimede, Promethee, Goethe'nin şiirleri üzerine Muse'lerin Çocuğu, Schiller'in şiirleri üzerine Deniz Kıyılarında adlı şarkıları ve şarkı desteleri seçilir.

SCHUBERT'İN. SCHILLER'İN
DİZELERİ ÜSTÜNE BESTELEDİĞİ
BİR LİED'İNİN PARIS
KONSERVATUAR
KİTAPLIĞINDA SAKLANAN EL
YAZMASI



Orkestra için dokuz senfonisi, 4 operası, Siengspiel'leri, Mis-sa'ları, Kantatları, başka Koral eserleri, Alabalık beşlisi, Sekizlisi, aralarında Ölüm ve Genç Kız başlıklı dördlünün önem kazandığı 4 yaylılar dörtlüsü, üçlülere, 1250 parçayı bulan eserlerinin baş-lıcalarıdır.

Schubert'in ilk senfonilerinin, sefeli Beethoven'le hiç bir ilişkisi yoktur. Onlar daha çok Mozart'ın senfonilerinin devamı sayılabilirler. Bu eserlerde tematik çalışma çoğu kez ilkeldir. Fakat, armonik buluşları ve modülasyonları yönünden liedlerinin ya da dörtlülerinin zenginliklerine sahip olmamakla birlikte, yazarlarının buluş yeteneklerini ortaya koyarlar. Schubert'in ilk beş senfonisinde 18. yüzyılın etkileri açıktır. Hatta onlarda, İtal-yan zevkini düşündüren pasajlar bile bulmak mümkündür.

6. Senfoniden başlayarak Schubert'de Beethoven'in etkisi his-sedilir. Ancak, 1822'de yazdığı "Bitmemiş Senfoni" ile, 1828 tarihli Do majör senfonide, bağımsız, korkusuz, ifadeci ve yoğun bir yazı tarzı kullandığı da açıktır. Romantik dönemin önemli biçimlerinden olan Laendler'leriyle(1) folkloru sanat müziği ile birleştiren ilk besteci özelliğini taşır.

Bu bakımdan Chopin, Liszt ve Brahms'ın hazırlayıcısıdır. Dört bölümün yapısını tek bölümde özetleyen bir sonat olan Wan-dererphantasie, tematik birlik yönünden senfonik şiirin prototipi sayılır. Ölümsüz liedlerine gelince, bunlar gerek ezgisel zenginlik-leri, gerek anlatım özellikleri, gerekse piano eşliklerine verilen önemle, geleceğin bütün şarkı bestecilerine ışık tutmuş, sağlam bir model oluşturmuştur. Ancak, onları aşan olmamıştır.

Bitmemiş senfoni için "Bitmemiş" deyimini, çağın biçimsel geleneği açısından kullanılmaktadır. Birinci bölüm, enerjik ve ritmik, ikin-ci bölüm ağır, lirik, çok melodik ve yer yer ağıt niteliğindedir. Alışılmamış bir nostalji ile yüklü bir başlangıç Allegro modera-to'suna rağmen, senfoni, buraya kadar klasik kuralları izler. Geleneğe göre, Andante con moto'yu, danseden, canlı yürüyüşlü bir üçüncü bölüm, bunu da parlak ve hareketli bir dördüncü bölüm izlemeliydi. Oysa Schubert ona zarif bir menuet ve parlak bir final eklemek istemedi. Eseri öylece bıraktı. bazı analizciler için bu anlamlıdır. Onlara göre Schubert Beethoven gibi bir icat-çı ve devrimci olsaydı, belki "Bitmemiş Senfoni"yi tamamlamak için yeni ve duyulmamış bir yol bulacaktı.

1. Laendler: Alman halk dansı

Hector Berlioz

(1803-1869)

İlk romantikler arasında garip yaradılışlı, aşırı heyecanlı dahi bir besteci olarak seçilen Louis Hector Berlioz, 11 Aralık 1803'de Fransa'da Côte Saint-André'de doğdu ve 8 Mart 1869'da Paris'te öldü. Çalışmalarına, yolu kasabaya düşen müzikçilerle başlayan, daha sonra Paris Konservatuarında Reicha ve Lesueur'un gözetiminde devam eden Berlioz, 27 yaşındayken ünlü "Roma ödülünü"nü kazandı. Ödüle layık görülen eseri, akademik çalışma niteliğindeki bir Kantatıydı. Oysa etkisini yıllarca sürdürecektir olan Fantastik Senfonisini yeni yazmıştı. "Bir Sanatçının Yaşamından Olaylar" başlığını taşıyan bu renkli ve güçlü fresk, "aşk esrikliliğini, çılgın imgeleri, volkanik bir yaradılışın cehennemini", heyecan verici sahnelerle canlandırıyor. Bu gençlik eseri, dizgilenemez tutkuların yönettiği düzeni bozulmuş bir yaşamı, olağanüstü çizgilerle yansıtır. Berlioz, orkestralama dehası ve çalgıları kullanma tarzındaki büyük sezgisiyle yeni yollar açtı. Bu konudaki bilgilerin temeli gözüyle bakılan ve ona, modern orkestranın babası ünvanını kazandıran orkestralama kitabını 1844'de yayınladı. Berlioz'un tutkular ve mutsuzluklarla altüst olmuş yaşamı bir "engeller ve çatışmalar" dizisidir. Orada pek az rastlanan tatlı olaylardan biri, Paganini'nin besteciye gösterdiği ilgidir. Bir konserini dinledikten sonra Paganini'nin gönderdiği 2.000.- Frank, Berlioz'u bir süre için sefaletten kurtardı.⁽¹⁾ Besteci, Romeo ve Juliette'ini ona adıyarak teşekkür etmek istediysen de eser tamamlanamadan Paganini, Nice'de öldü. Berlioz, müzikle ilgisi olmayan bir işde



HECTOR BERLIOZ
(1803-1869)

1. Nicola Paganini (1782-1840) Ünlü İtalyan kemancı ve bestecisi. Lucca Prensesinin Saray Müzik Direktörü. Onunla birlikte, Avusturya, Fransa, İngiltere ve Almanya'ya gitti. Göz kamaştırıcı bir teknik sergileyen Paganini, keman için 24 kapis yazdı. Bunlar, Liszt ve Schumann tarafından piyano'ya uyarlandı. Brahms ve Rachmaninov da onun temaları üzerine çeşitlendirmeler yazdılar ölümünden sonra yayınlanan kompozisyonları 2 konçerto, 9 çeşitleme ve keman için parçalar'dan oluşur.

küçük bir memurdu. Fransa dışında tanınmıştı. Kendi vatanında kabul edilmesi, 1869'da ölümünden sonra gerçekleşti.

Benvenuto Cellini (1838), Les Troyens (1865-9), Beatrice et Benedict (1862) gibi operaları, Romeo et Juliette dramatik senfonisi, Faust'un Laneti, büyük Ölüler Missası (Requiem), İsa'nın Çocukluğu, Te deum gibi Koral eserleri, Symphonie Fantastique, Harold İtalya'da, Roma Karnavalı, Kral Lear, Korsikalı gibi orkestra eserleriyle tanınan Hector Berlioz'un romantik besteciler üzerinde önemli etkileri oldu.

Berlioz'un eserinin çelişkiler içermesini, yaşadığı çağın Fransa'sında önemli bir örnek bulunmayışı kadar, kendi iç kargaşasının, besteleme sanatının işçilik ve teknik yanlarını eksiksiz öğrenmesinde engel yarattığına bağlayanlar vardır. Belki de bu nedenle yeni bir senteze varamamış, içerik yönünden bir romantik olmasına karşılık, dil yönünden Gluck ve Beethoven'den uzaklaşamamıştır. Bununla birlikte, güçlü bir orkestrasyon ustası olan Berlioz, değişik buluşlarıyla ve müziğe getirdiği yoğun dramatik anlamla önem kazanmıştır. Çelişki, bu nitelikleri her zaman aynı çizgide tutamayışında ve bazen sıradanlığa ya da anlatımda aşırılığa kaçmasında görülür. Ancak, bütün bunlar, Berlioz'un romantik dönemin simgesi haline gelmesini engellememiştir. Sahne müziği yazma konusundaki tutkusuna ve inadına karşılık, Romeo ve Juliette ya da Faust'un Laneti gibi operaları, bestecinin yüksek düş gücünün bir sonucu olarak sahnenin teknik olanaklarını aşan eserlerdir. Gerçekte, senfonik ya da dini eserlerinde

bile, sahne için düşünülmüşcesine çok yoğun dramatik nitelikler gizlidir.

Bazılarına göre "Berlioz'un acı çekmek için inanılmaz yetenekleri vardı. Gerçekte, yaşam ona karşı hiç te sert değildi. Aksine pek çok imkan sunmuştu. Sorun, fırsatları zamanında yakalayamamasından ve marazi duyarlılığından kaynaklanıyordu. Bu düşünüş biçimi, kaba hatlarıyla doğrudur ve herkes için geçerli olabilir. Yine de Fantastik Senfoninin esin kaynağı olan güzel ve yeteneksiz İngiliz aktris Harriet Smithson için iyileşmez duyguları ve evliliğindeki düş kırıklıklarını hesaba katmazsak eğer, bu evliliğin bozulmasından sonra yaşamına giren İspanyol aktris Maria Recio'nun, kız kardeşlerinin ve oğlunun, hatta Harriet Smithson'un birer birer yitip onu yapayalnız bırakmasının, zamanında değerlendirilememiş fırsatlarla, ya da patolojik ruh durumuyla hiç bir ilgisi yoktur kuşkusuz. Yaşamındaki itilip çekilmeler, gerçekte doğumu ile başlıyordu. bütün kontrastları içinde bir düş evreni yaratmak için doğmuştu ama ondan ölçülü ve objektif olması beklenen bir meslek için hazırlanmasına karar verilmişti. Bunda,

Mon. Aug. 2nd

Sur le sujet que vous m'avez de traiter
avec tant de lucidité et en si bon
style, j'ai le malheur d'avoir
des idées diamétralement opposées
aux vôtres; en opinions je les ai
profondément toute me vie. Je ne
pourrais sans pecker de votre
livre sans que mon appréciation des
diverses vertus de l'âme, la plus
énigmatique de nos fondements.

[illegible]

L'airing est bon, j'espère
de si bon de vous être
agréable.

À l'heure actuelle, quand même

M. Bailly

25 June 1861

HECTOR BERLIOZ'ÜN
ESERİNİ ELEŞTİREN BİR KİTAP
ÜSTÜNE DÜŞÜNCESİNİ AÇIK-
LADIĞI 25 HAZİRAN 1861

TARİHLİ MEKTUBU.
ELYAZISI UZMANLARINA GÖRE
ONURLU, GURURLU,
SÖYLEMEK İSTEDİĞİNİ TAM
OLARAK İFADE ETMEK
ENDİŞESİ TAŞIYAN, ÇOK
YETENEKLİ, ÇOK ZEKLİ, ALAYCI
GÖRÜNMEYİ TERCİH EDEN,
AŞIRI DUYGULU VE HEYECANLI,
AŞIRI TUTKULU, ACELECI
BİR KİŞİLİK SERGİLİYOR

babasının da doktor olmasının rolü vardı doğal olarak. Côte St. André'de bir piano bile yoktu. 1821'de ailesinin ısrarıyla Paris'te Tıp öğrenimine başlaması; edebiyat, tiyatro, plastik sanatlara eğilimini doyuran opera tutkunluğu; 1823'te Lesueur'ün özel rehberliğinde başlayan ve 1826'da aynı şekilde Konservatuarda süren müzik eğitimi, bu sürekli gel-git'in değişik görüntüleridir.

Berlioz daha 12 yaşındayken, gitarda armonileri arıyarak romanslar, oda müziği parçaları yazıyordu. Bunların temalarını daha sonra bazı eserlerinde kullandı.

Lesueur, sadece aydın bir öğretmen değil, güvenilir ve cömert bir dosttu da. Onun desteği ile bir Missa'sı St. Roche Kilisesinde seslendirildi. Faust'un 8 sahnesi Schlesinger'de yayınlandı. Konservatuarda, 110 kişilik bir orkestranın icra ettiği eserleriyle bir festival düzenlendi. Roma ödülünü kazanarak Medici Villasına gitmeden önce Fantastik Senfoni, başarıyla çalındı. Bu koruyucu çevre Roma'da da gözlendi. Villanın direktörü Horace Vernet, onun için hoşgörülü bir dost oldu. Paris'e döndükten sonra, Débats, Renovateur, Gazette Musicale , Monde Dramatique'de yayınlanan yazılarıyla müzik eleştirmeni olarak ün yaptı. Viyola ve Orkestra için Harold İtalya'da başlıklı senfonik eseri (1834), ile bundan üç yıl sonra halka sunduğu Requiem'in seslendirilmesi için dostlarının desteği gerekti. Ertesi yıl Liszt, Meyerbeer, Orleans Dükü, ve sürekli yazılarının yayınlandığı Journal des Débats'nın yönetimi, Benvenuto Cellini Operasını kabule yanaşmayan Opera Direktörü Duponchel'e baskı yaparak eserin sahneye konmasını sağladılar.

Sadık dostları, Liszt ve Schumann gibi müzik otoritelerinin koruyuculuğu, Paganini'nin cömertliği, hırslı, karamsar, işlerinde ve ilişkilerinde tarafsız kalmakta güçlük çeken Berlioz için zaman zaman mucizevi bir rol oynadı. Bununla birlikte, güçlü dostlarının ölümü, Benvenuto Cellini'nin beklenen başarıyı getirememesi, Berlioz'u, ülkesi dışında şansını aramağa yöneltti.

Brüksel'de olağanüstü karşılandı. Frankfurt Stütgart, Karlsruhe, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Brunswick, Hamburg, bu geziden beklediklerini az çok verdi. Ancak, her şeyden önemli olan Liszt, Mendelssohn ve Schumann'ın desteğinin sürmesiydi. Almanya gezisi, Berlin'de zaferle noktalandı. Fransa'da verdiği kısa aradan sonra yeniden yabancı ülkelere yöneldi. Viyana, Prag, Macar kentleri onu ilgiyle karşıladılar. Macarları Racoczy Marşı ile etkiledi. Fransa'ya dönüşte Damnation de Faust'u tamamladı. Eser Opera Komik'de sahnelendi. Bunu Moskova ve St. Petersburg konserleri izledi. Londra'da Orkestra yöneticiliği için anlaşıma yaptı. Almanya ona bir kez daha kucak açıyordu: Liszt, Weimar'da Berlioz Haftası düzenledi. Bade Tiyatrosu ise Beatrice ve Benedicte'i sipariş etti. Eser, 1862'de temsil edildi.

Koral eserlerinden İsannın çocukluğu (L'enfance du Chirst 1850-54) Kutsal Triolojisinin kazandığı başarı, Berlioz'un Enstitü üyesi seçilmesinde rol oynadı. 1855-58'de tamamlanan Les Troyens (Truvalılar), Opera Direktörlüğünce programdan çıkarılınca, Lirik Tiyatro'da temsil edildi. Bazı kayıtlara göre eserin seslendirilme tarihi 1865-69 olarak belirlenir.

Berlioz'un müzik yazısı, ve stili, müzisyenler için sakar, az aydınlık ve karmaşık görünür. Piano ile seslendirilen eserleri için bu doğrudur. Fakat besteci, aynı piano partisini orkestraladığı zaman, herşey mucizevi bir dokunuşla değişir. O, gerçekte büyük bir renk ustası ve çalgılama dehasıdır. Berlioz aynı zamanda başarılı bir yazardır da. Paris'te yayınlanan Journal des Débats'daki yazılarıyla o dönemde müziğinden fazla tanınmıştı. Wagner, Tristan'ın ilk partiyonlarından birini 1860'da şu notla Berlioz'a göndermişti: "Tristan ve Izolde'den Romeo ve Juliette'e minnettarlıkla..." Wagner için alışılmamış bir davranış! Yine de Berlioz, eserin Paris'teki her temsilini sivri bir dille eleştirmekten geri durmadı.

MENDELSSOHN'UN
KARAKALEM BİR PORTRESİ



Felix Mendelssohn-Bartoldy

(1809-1847)

3 Şubat 1809'da Hamburg'da doğan ve 4 Kasım 1847'de Leipzig'de ölen Felix Mendelssohn'un dedesi filozof, babası ise zengin bir bankerd. O, iki yaşındayken, aile Berlin'e yerleşti. Mozart'ı hatırlatan bir "harika Çocuk" modelinin bütün özelliklerini gösteren Mendelssohn'un Mozart'la bir başka ortak yanı ise, onun gibi olağanüstü müzik yetenekleri olan bir kız kardeşe sahip olmasıydı. Fanny Cäcilia'nın tarihteki ender kadın bestecilerden biri olabileceğini, ancak bu konuda yüreklendirilmediğini düşünenlerin sayısı az değildir. Mendelssohn, şanslı bir ortamda, bir-birine çok bağlı bir ailede yetişen beş kardeşin arasında sağlam bir klasik eğitim alarak büyüdü. Mükemmel bir pianist olmakla kalmadı, 8 yaşındayken Zelter'le¹⁾ kompozisyon çalışmaya başladı. Kısa sürede geniş bir kültür edindi ve seçkin bir orkestra şefi oldu. Aile salonlarında yapılan müzikli toplantılarda herkesin ilgisini

1. Carl Friedrich Zelter (1758-1832) Alman besteci, yönetici ve organizatör.

Mendelssohn, orkestra yöneticisi ve orgnaizatör olarak büyük etkinlik gösterdi. Yirmi yaşından başlayarak yüksek ve cömert bir sanat anlayışının kanıtlarını verdi. Johann Sebastian Bach'ın St. Mattheus'a göre Passion'unu unutulduğu, gömülüp kaldığı kütüphaneden çıkararak, 1829'da düzenlediği bir konserde halka tanıttı. 1835'de Leipzig Gewandhaus Konserlerinin yöneticiliğine getirildi. Onun gayretleriyle bu konserler, dünya çapında ve uzun ömürlü bir ün kazandılar. 1842'de Leipzig Konservatuarını kurdu ve oraya çok nitelikli öğretmenler atanması için çalıştı. İlk an-gaje edilenlerden biri, Schumann oldu.

Sevimli, çalışkan ve yetenekli Mendehssohn olağanüstü bir kolaylıkla istediği stili taklit edebilirdi. Bu yönü bir çoklarına rahatsız edici görünmüştür. Sevimli ezgiler yaratmasına karşılık, geçmişin büyük klasiklerine çağının romantik bestecilerinden daha derin bir hayranlık duyması da onu ayıran özelliklerden biridir.

Mendelssohn, hemen bütün romantik besteciler gibi kısa ömürlü oldu. Kız kardeşi Fanny'den bir kaç hafta sonra 4 Kasım 1847'de Leipzig'de öldüğü zaman 38 yaşındaydı.

SCHUMANN'IN ODILON
REDON TARAFINDAN
YAPILMIŞ PORTRESİNDEN BİR
KOPYA



Robert Schumann

(1810-1856)

8 Haziran 1810'da Saksonya'da Zwic-kau'da doğan Schumann'ın babası yayıncı ve yazardı. Kitapçı dükkanının arkasında yapılan dost toplantılarında Schumann, çok genç yaşlarda edebiyat, şiir ve felsefe öğrendi. 16 yaşındayken babasını kaybetti. Annesinin isteği ile Leipzig Üniversitesi'ne hukuk öğrencisi yazıldı. Bir yandan felsefeyle ilgileniyor, bir yandan Byron'u okuyor, şiir ve roman yazıyor; Schubert'in Lied'lerine karşı aşırı bir duyarlık gösteriyordu. Bütün bunların yanı sıra müzik çalışmalarını sürdüren Schumann'ın pianist Friedrich Wieck'i ve en iyi öğrencisi olan kızı Clara Wieck'i tanınması, yaşamını büyük ölçüde etkiledi. O sıralarda Clara dokuz yaşındaydı ve göz kamaştırıcı pianistik yetenekler sergiliyordu. Daha sonraki yıllarda tanışıklıkları dostluğa, san'at hayranlığına, şefkate ve nihayet aşka dönüştü. Clara'ya karşı duyguları Schumann'ın en büyük tutkusu oldu. 1830'da, kesin olarak müziğe yönelmeğe

karar verdi. Annesini de kararının yerinde olduğuna inandırarak Hukuk öğrenimini bıraktı. Böylece, Leipzig'de Friedrich Wieck'in gözetiminde çalışmaya başladı. Ancak dikbaşlılığı, öğretmeniyale arasının çabuk bozulmasına, sabırsızlığı da, usta piyanist olma yolundaki düşlerinden vazgeçmesine neden oldu. Schumann, o kadar büyük bir gayretle piano tekniği kazanmaya koyulmuştu ki, alışlagelmiş çalışmalar ona yetmedi. Tavana astığı bir mekanizma yardımı ile parmaklarına bağımsız hareket kazandırmağa uğraşırken denetleyemediği bir durum meydana geldi ve parmaklarından birinin sınırları zarar gördü. Bu olaydan sonra Schumann besteciliğe yönelerek aralıksız çalıştı.

Schumann, kompozisyonlarıyla olduğu kadar, yazılarıyla da müziğe hizmet etti. 1834'te çıkarmaya başladığı "Yeni Müzik" dergisi, genç romantiklerin güçlerinin odak noktası oldu. Çağın eleştirmenleriyle şiddetli çekişmeleri, edebiyat ve şiir üzerine yazıları Schumann'a büyük bir ün sağladı. Chopin'e, hızlı yükselişinin başlangıcında omuz vermesi, herkesin aksine ve herkese karşı Berlioz'u savunması, Brahms'ın dehasını herkesten önce kabul etmesi, dürüst ve sezgili bir müzisyenin az bulunur özelliklerini ortaya koyar. Dergisinde yapıcı eleştirileri ve seçkin analizleriyle değerine inandığı, anlaşılmasını istediği eserleri, tutuculara karşı savunarak halka yaklaştırmaya çalışıyordu. Schumann'la birlikte savaşan Wieck, Knorr, ve Schunke'ye daha sonra Mendelssohn, Stephan Heller, Berlioz, Liszt ve Wagner katıldılar. "Filistinliler" dediği tutucuların uyuşuk esprisiyle savaşan bu gruba Schumann "Davidsbundler", Davudun Dostları, adını verdi. Bunu bazı eserlerinde kullandı: Piano için op. 9 Carnaval başlıklı süiti, Davidsbundler marşı ile son bulur. Op. 6 katalog numaralı piano parçasına ise Davidsbundler Dansı adını verdi.

Bu arada Schumann, Clara ile evlenebilmek için yıllarca süren bir savaş veriyordu. Hassas sinirlerini yıpratın bu gelgitin içinde Friedrich Wieck'i ikna edebilmek için bir de felsefe doktorası aldı. 1840'da, yaşlı öğretmenin direnmesine karşın Clara ile evlendi. Aynı yıl 100 kadar lied yazdı. bunlardan bir bölümü Clara'ya adanmıştır. Bu şarkıların, Schubert'inkilerle kıyaslandıklarında, onlar kadar ilhamlı oldukları görülür. Schubert kadar güçlü olmamakla birlikte Schumann, onun kadar etkileyici, çoğu kez de ondan daha dikkatli bir lied yazarıdır. Edebiyat alanındaki büyük yeteneği ile Goethe, Heine, Schiller gibi ozanların nüanslarını olağanüstü bir tarzda kavıyor, bu şiirlerden yansıyan duygu ve düşünceleri, değişik yollarla, kesin, yoğun ve çok ince bir biçimde dile getiriyordu. bunu yaparken canlandırma yoluna gitmiyordu. Anlatmak istediği her şeyi, doğal, saf ve içten duygulara dönüştürerek yansıtıyordu.

Schumann, aşırı duyarlı bir psikolojik yapıya sahipti. Zaman zaman yakınlarının ölümleriyle ortaya çıkan neurastheni kriz-

lerini yenmek için Clara ona yardım ediyordu. kusursuz bir eş olan Clara'nın sevgisi ve cesareti, ona müzik tarihinde, usta piyanistliğinden daha şerefli bir yer sağladı.

Mendelssohn, 1843'de Leipzig Konservatuarını kurunca, Schumann'a piano ve kompozisyon öğretmenliğini verdi. Schumann burada 1 yıl çalıştıktan sonra görevi bırakıp Dresden'e döndü. Krizler yeniden başlamıştı. 1848 ihtilalinden sonra Düsseldorf Müzik Direktörlüğüne getirildi. burada Brahms'la tanıştı ve dostluk kurdu. Ancak, hastalığı ortaya çıkaran pediyodik depresyonlar yüzünden bu görevden de ayrılmak zorunda kaldı. Sağlığı giderek bozuldu, işitmeyle ilgili halüsinasyonları büyüdü. İsrarlı ve aralıksız olarak tınlayan ve onu her yerde izleyen la seslerle bunalıyordu. Yine böyle bunalımlı gecelerinden birinde, (1854'de) kendisini Rhin nehrine attı. zamanında kurtarıldı. Daha sonra kendi isteği ile Eendenich deliler barınağına girdi ve 29 Temmuz 1856'da orada öldü.

Schumann'la piano tekniği tam bir reform geçirdi. Bununla birlikte teknik ustalık onda her zaman için, en yüksek düzeydeki san'at endişesine boyun eğdi. Bütün piano eserlerinde bu yüksek düzeydeki san'atsal yapılanma ve anlatım kendini duyurur. Kelebeklerde olsun, Davidsbunler, Karnaval, Çocuk Sahneleri, ya da Kreisleriana'da olsun... Schumann, 1829-39 yılları arasında yalnızca piyano için yazdı. İlk 26 opus numarasını taşıyan bu eserler, piano şaheserlerini oluştururlar. 1840 yılında yazdığı lied'ler ikinci dönem eserleri olarak toplanırlar. Üçüncü dönem, 1841-54 yıllarını içine alır, Burada piano ya da ses için bir kaç parça olmakla birlikte, Oda Müziği, Senfonik Müzik, Konçertant Müzik çoğunluktadır. Schumann'ın Lirik eserleri de bu dönemin ürünleridir.

Schumann, piano eserlerinde biçimsel açıdan klasik şemalardan çabucak uzaklaşmıştır. Op. 11 piano sonatı (1835), Op. 12 Phantasiestücke (1837), Op. 13 Etude Symphonique (1834), çokses anlayışı bakımından neredeyse orkestral bir etki verir. Op. 14 Orkestrasız Konçerto (1836) ise gerçekte yoğun bir anlatım sergileyen bir sonattan başka bir şey değildir. Op. 15 Çocuk Sahneleri (1838), piyano yazısının en nefis örnekleri arasındadır. Op. 16 Kreisleriana'sı için Schumann, "Garip müzik, çılgın müzik" diye yazmıştı. Op. 17 Phantaisie'si (1836), Clara için çok uzun süre duyduğu acıları aktarır. Bu ilk dönem, op. 18 Arabesque (1838), op. 19 Bumenstück (1839), Op. 20 Humoreske (1839), Op. 21 Novelette (1838), Op. 22 sol minör sonat (1838), Nahtstück Op. 23 (1839), op. 26 Viyana Karnavalı (1839) ile noktanır.

İkinci dönemi, aşk, doğa, ölüm, efsane konularına eğildiği liedleri

oluşturur. Bunlar, Hoffmann, Goethe, Byron, Shakespeare, Schiller, Uhland, Hebbel, Lenau, Kerner, Geibel, Rückert ve Mörike'nin şiirleri üzerine bestelenmiştir. ayrıca, Schumann 'ın tarzının en seçkin örnekleri arasında yer alan dört büyük albümü vardır. Bu şarkı destelerinden Op. 24 Liederkreis 1 (1841),Heine'nin şiirleri üzerine; Op. 39 Liederkreis 11 (1840) Eichendorff'un şiirleri üzerine; Op. 42 Bir Kadının Aşkı ve Yaşamı (1840) Chamisso'nun şiirleri üzerine; ve Op. 48 Şair Aşkı (1840) Heine'nin şiirleri üzerine bestelenmiştir.



SCHUMANN'IN ELYAZISI:
HEINRICH HEINE'NİN ŞİİRİ
ÜZERİNE BESTELEDİĞİ "İKİ
HUMBARACI" BAŞLIKLİ LİED'İ.

Oda müziği alanında verdiği başarılı sayfalara karşın keman-piano sonatlarının yazısı zaman zaman netliğini yitirmiş görünür. Bununla birlikte bu eserlerde endişe ve boğuntu aksanları, alışılmadık bir güzellikte duyulurlar.

Senfonik eserlerine gelince, bütün büyük orkestra şefleri, bunların iyi tınlamadığı ve yeni bir çalgılamaya gerek gösterdiği hususunda birleşiyordu. Ancak, 1841-51 yılları arasında verdiği dört Senfoni, Op. 38 Si bemol majör, Op. 61 Do majör, Op. 97 Mi bemol majör, ve Op. 120 re minör senfonileri, yoğun şiirleriye seçilir.

Lirik eserleri arasında 1850'de temsil edilen Op. 81 Genoveva Operası (1848)'nin librettosunu kendisi de müzisyen olan Friedrich Hebbel yazmıştı. Eserin sahneye uygunluğuna, çok etkileyici sayfalarına karşın sonuç tam bir başarısızlık oldu. Bu umursamazlığın nedeni olarak, konunun çağın gerektirdiği kadar romantik olmayışı gösterilir. Bundan başka Schumann, 1844-1853 yıllarında üstünde çalıştığı ve Operadan çok dindışı Oratorio olan Faust denemesinden de sonuç alamadı. Yine bir başka din dışı Ortorio da Thomas Moore'un "Lalla Rookh"una dayalı "Paradis ve Peri"dir. Schumann, bu eserin Opera değil, daha çok konser için düşünülmüş yeni bir tarz getirdiğini söylüyordu. Schumann, 1852'de dinsel karakterli iki ses müziği daha yazdı. Bunlardan biri, Op. 147 Missa Sacra, öteki, Op. 148 Requiem'dir. Her ikisi de Koro ve Orkestra içindir.

Schumann'ın Lied'lerinde piano partileri sık sık şarkı hattını aşarlar. Fonda sesle resim yapan piano, şiirin değerini artırır ve çok kere, şarkıdan daha büyük bir önem kazanır. Senfonileri ise, ne kadar güzel ve soylu olurlarsa olsunlar Beethoven ve Brahms'ın senfonileri kadar önemli değildirler. Schumann çağın bir çok bes-tecişi gibi Goethe felsefesine bağlıydı. Ölümünden az önce yazdığı "Faust'dan Sahneler" bunun kanıtıdır.



FRANZ LIST
(1811-1886)

Franz Liszt

(1811-1886)

22 Ekim 1811'de Macaristan'da Raiding'de Prens Esterhazy'nin Saymanlarından birinin oğlu olarak doğan ve 31 Ocak 1886'da Almanya'da Bayreuth'da ölen Liszt'in dengeli ve onurlu bir yaşamı, parlak bir müzisyenlik mesleği oldu.

Amatör bir pianist ve kemancı olan babası, erkenden ortaya çıkan yeteneklerini değerlendirerek onu 6 yaşında pianoya başlattı. Çocuğun olağanüstü yeteneklerine uygun bir ortamda yetişmesini isteyen Prens, ailenin Viyana'ya yerleşmesi için, dostlarının da katılmasıyla, gereken desteği verdi. Liszt daha dokuz yaşındayken usta bir pianistti. Ertesi yıl Czerny ile piano, Salieri ile kompozisyon çalışmaya başladı. Çocukluğu Bohem müziği ile beslenmişti. Eğitimdeki temel ise, Beethoven'ın sanatı oldu. Viyana'da Beethoven ve Schubert'i tanıdı. 1823-35 yılları arasında yaşadığı ve büyük bir pianist olarak tanındığı Paris'te ise Chopin, Berlioz ve Paganini'nin sanatını da içeren çok çeşitli etkilerle karşılaştı.

Avusturya İmparatoru ona asalet ünvanı vermişti. Gerçekte aristokrasi bu ustalar ustası pianistin içinde yaşıyordu. Etrafı hayranlarla çevrili olan Liszt, tipik bir dünya vatandaşı örneği, müzik de inançlarının kanıtıydı. Wagner'e pek çok şey verdi. Müzik alanında yeni düşünceler, ve bir eş... Cosima Wagner, Liszt'in kızıydı. Önce Hans von Bülow'la, sonra Wagner'le evlendi.

Liszt, ilk romantiklerin, özellikle Berlioz'un Fantastik Senfonisinin etkisinde kaldı. Klasik senfoninin yapısından uzaklaşan ve beş bölümlü bir senfonik şiir niteliğinde olan bu eserin piano için düzenlemesini yapan Liszt, Senfonik Şiir türünü orkestra müziğine kazandıran bestecidir. Çağdaşları onu usta bir pianist olarak görmekte direndiler. Ancak o, temalarının çok zengin sayılmamasına ve gelişim bölümlerinin yeterince olgunlaştırılmamasına karşın büyük yetenekleri olan bir besteci idi. Eserlerinin ezgi, armoni ve çalgılama yapısında sayısız yenilikler gösteren, bu bakımdan Wagner'i ve daha sonra izlenimcileri hazırlayan, Richard Strauss'ı etkileyen Liszt, filozof ve ateşli yapıyla

hep geleceğe dönük yazdı. Wagner'in geliştirdiği ve büyük esinini le donattığı öğelerin hepsi Liszt'in eserlerinden kaynaklanır ve orada başlar.

Liszt, kendi eserleri yararına çalışmayı düşünmedi. Çağın Romantiklerinin savunucusu ve yaşamı boyunca az bulunur bir moral desteği oldu. Kendisine gelen herkesi güçlendirdi. Yalnız yakın çevresindekileri değil, sınırın ötesindekileri de... Schubert, Schumann, Smetana, Borodin, Moussorgsky, ve Berlioz'un eserleri için çalıştı. Chopin'le sıkı bir dostluk bağı vardı. Ölümünden sonra Liszt, onun için çok önemli bir biyografi yazdı. Cesar Franck'ı keşfetti, Wagner'in hemen hemen peygamberi oldu. Liszt'in yüreğindeki iyilik ve insan sevgisi, eserlerinden yansır.

1848'de Weimar Tiyatrosu direktörlüğüne getirilince, bu eski ve ünlü kent önemli bir müzik merkezi haline geldi. Liszt, temsil edilecek eserleri, büyük bir sezgiyle seçiyordu: Berlioz'un Benvenuto Cellini'si Schumann'ın Manfred ve Genevieve'i, Weber'in Euriante'si, Verdi'nin Hernani'si, Wagner'in Tannhauser'i ve Lohengrin'i, Mozart'ın belli başlı Operaları temsil edildi. Konserlerde Beethoven'ın dokuz senfonisini, Berlioz'un Fantastik Senfonisini, Schumann'ın Faust'unu hep Liszt yönetti. Bir yandan da makalelerinde, kitaplarında, mektuplarında genç romantik okulun eğilimlerini savunuyordu. Weimar, yeni müziğin merkezi ve genç sanatçıların toplanma yeri oldu.

Bu dönemde Liszt önemli orkestral eserlerini verdi. Faust Senfonisi, Dante Senfonisi, 12 Senfonik Şiir, iki tane Piano Konçertosu... Tasse, Hamlet, Mazzeppa, Les Préludes, Dağ üzerinde işitilen şey, Bayram görüntülülere gibi senfonik şiirlerinde, bu yeni programlı müziğe kesin biçimini vermeğe çalıştı. Böylece Leitmotiv düşüncesi doğdu. Onu geliştiren ve müzik dramlarına uygulayan Wagner oldu.

Liszt, tematik materyalinin yeterince zengin olmadığı gibi haksız eleştirilere hedef olmuştur. O, gerçekte, yaratıcı dehasıyla çeşitlemeler, yeni bileşimler, motif transformasyonlarıyla, ustaca ve beklenmedik bir biçimde yeni temalar türeterek yarattığı zengin ve dengeli bir ortamla, eserde çarpıcı bir bütünlüğün doğmasını hazırlamak için temalarını sınırlı tutuyordu. Örneğin, Liszt'in 40 yaşındayken bestelediği Les Préludes Senfonik Şiirinde materyal, iki tema ile sınırlanmıştır. Ancak büyük bir zarafetle sunulan yedi tema bu iki temadan türetilmiştir. Özellikle, yüksek anlamlı, yoğun ve doğurgan başlangıç temasından, başlangıç ezgisinden...

Halk Liszt'in harika bir teknik ve yüksek bir anlatım gücü sergileyen usta piyanistliğini alkışlarken, eserlerini soğuk karşıladı. Kompozisyonlarının önemi zamanla anlaşıldı. Kuşkusuz, piano eserleri, az rastlanır teknik kapasitesi nedeniyle, olağanüstü

zenginlikteydi. Bunlar, iki konçerto, Macar Fantesizi, Rapsodiler, Etüdlar, Legende'lar ve alabildiğine serbest görünen küçük parçalardan oluşur. Piano eserleri içinde en önemlisi Schumann'a adanmış Si minör Sonat'tır. Liszt, piano sonatlarında, keman arşetknığı olan tremoloyu taklit eder. Geniş gam ve arpejler kullanır ve bunları iki el arasında böler. Büyük sıçramalar ve glisandolar da yenilikleri arasında sayılır. Liszt, melodiler de besteledi. 1860 yılında basılan Elli Beş Şarkı... Bunlardan bazıları yoğun bir ifade derinliği gösterirler. Oratoriolarına gelince, İsa ve St. Elisabeth efanesi, gerçek şaheserler arasındadır. Bununla birlikte, bazı eserlerinde dışa bağlı bir etki elde etmek amacıyla yer yer yüzeysel çalışmalar ortaya koyduğu da olmuştur.

19. yüzyılda, tonal bağımsızlığa ilk adımını atan, gerçekte Liszt'tir. Ona göre, bir akor, geleneksel değerlendirmeye ne kadar uzak görünürse görünsün, hiç bir tona yabancı sayılmamalıdır. Eski modülasyon kurallarının gerektirdiği geçici "transizyon" aşamaları ile zaman kaybetmeğe gerek yoktur. Bunun için Liszt, yedili ve dokuzlu akorları doğrudan ve hazırlıksız bağlar. Sürekli modülasyonlu temaları her zaman bir kararla sona ermez, askıda kalır. Beethoven'da başlayan, Liszt'de gelişen bu tarz, Wagner operalarında, aşırılmış ve yoğun bir üslup haline gelmiştir.

Opera'nın Gelişmesi

Operayı ne büyük Bach'ın Fugue'lerinin ünü, ne Haydn ve Mozart'ın Senfonileri, ne Beethoven'ın sonatları, ne de Schubert'in Liedleri gölgeliyebilmişti. Aksine, Viyanalıların el üstünde tuttukları Beethoven, İtalyan ustaların, örneğin bir Rossini ya da bir Cherubini'nin gördüğü sevgi ve rağbeti ömrü boyunca tanımamıştı. Kuşkusuz, bu yanlış değer yargılarını zaman düzeltti.

Operanın gelişmesi, halkın aşırı gösterilerinin eşliğinde ve alabildiğine parıltılı oldu. Bazen aristokrat, bazen realist, bazen hayalci, ciddi hatta trajik, neşeli, ya da alaycı kılıklara giren Opera, küçük bir dünyada yaşayan halkın gereksinimine göre onu güldürüyor, ya da gözyaşlarına boğuyordu.

Kendisine sınır kapılarının sonuna kadar açıldığı 150 yıllık çocukluğunda Operanın gelişimini Gluck üstlendi. Operanın bağlandığı gelenekler ve yüzeyselliği çoğu kez, Gluck'un düşlediği düzeyde eser vermesini engellemişti.

Opera, ilk gençlik yıllarında Mozart'ın ellerine geldi. Mozart, Operanın gelişimiyle ilgili engellerle uğraşmadan onun bütün

zayıflıklarını nefis bir melodik manto ile örterek kapadı. Opera, böylece olgunluk yaşma geldi. Gelişimini İtalya, Almanya ve Fransa'da tamamladı. O sıralarda İngiltere henüz söz konusu değildi. İngiliz Operası meyvalarını çok daha sonra verecekti.

İtalyanlar

1600'den başlayarak İtalyan operasının izlediği yol, yükseliş ve alçalışlarla doludur. Mozart görüldüğü sıralarda, esinlerini tüketmiş besteciler, kendilerinden sonra gelenlere reçitatif yazıyı bırakmışlardı. Bununla birlikte, teknik, kusursuz bir düzeydeydi. Ancak, bir sanat eserinin yaşamı için teknik yeterli değildir. Mozart, çağdaşlarının kuru rutinini kırmayı ve en sıradan sahnelere bile çarpan bir yürek koymayı bildi.

Düşüşe karşın, İtalyanların üstünlüğü gözle görülür biçimdedir. Viyanalıların biraz geç farkına vardıkları Mozart'ın ölümü sıralarında Domenico Cimarosa'nın (1749-1801) Gizli Evlilik Operası Viyana'da bol bol alkış alıyordu. Yine de Cimarosa'nın ünü, Giovanni Paisiello (1740-1816) ile yarışmadı. Aralarından en çok Napoleon'un tanındığı yüzden fazla Operanın yazarıydı Paisiello. Bununla birlikte, Rossini'nin Operasıyla aynı adı taşıyan Sevil Berberi operasının 1816'daki ilk temsili fiyaskoyla sonuçlandı. Oysa, Gioacchino Rossini (1792-1868), bu tarz başarısızlıkları tanımadı.

Kişiliğinin olağanüstü belirtileriyle seçilen Rossini, sanatını tehlikesizce yürütmeyi başardı. Daha 21 yaşındayken Operaları bütün İtalyan Tiyatrolarında temsil ediliyordu. Kolaylığı ona yılda altı dram ya da Opera-Buffera yazma olanağı veriyordu. 1822'de Viyana'yı, İngiltere'yi, daha sonra Paris'i ziyareti gerçek bir zafer oldu.



GIOACCHINO ROSSINI
(1792-1868)

1829'da Rossini, birdenbire büyük bir yorgunluk hissetti. Kazandığı başarıya karşın, halkın klasik stil önündeki anlayış yetersizliğinden şikayetçi, Guillaume Tell'in ilk zaferinden sonra, bütün müzik etkinliklerinden vazgeçmeğe karar verdi. O zaman doğduğu toprağa çekildi.

İhtilalin getirdiği düzen değişikliği Rossini'yi Paris'e itti. Ölünceye kadar kaldığı bu kentte, müzikle ilgili çeşitli etkinliklerde bulundu ve ancak iki kez yazmayı kabul etti. Birincisinde, Evrensel Sergi için Bir Kantat, ikincisinde, üstün nitelikli bir eser verme isteğine boyun eğerek Stabat Mater'i besteledi.

Rossini'nin çok sayıda operasından bugün sadece Sevil Berberi operası yaşıyor. Ancak, İtalyan sahnelerinde bir Hırsız Saksıgan, bir Kül Kedisi ya da bir Guillaume Tell'e rastlamak mümkündür.

Rossini'nin yanında varlık gösteren öteki besteciler arasında Bel Canto ustalarından Vincenzo Bellini (1801-1834) ile Gaetano Donizetti (1797-1848) sayılabilir. Sonuncusunun Lucia di Lammermoor Operası, sextuoru ve melodik arylarıyla opera repertuarında kaldı. Donizetti'nin Aşk İksiri, Alayın Kızı ve Don Pasquale operaları iyi tanınır. Bellini'den ise La Somnambula, Püritenler, özellikle de Norma operası yaşamakta direndiler. Norma'nın çok başarılı bir aryası vardır: Ünlü Casta Diva aryası, günümüzde de az bulunur bir ses niteliği gerektirir. Bugün tanınmayan Luigi Cerubini (1760-1842) ile Spontini (1774-1851) de dönemin opera bestecileri arasında seçiliyordu.

VINCENZO BELLINI
(1797-1848)



Bellini öldükten, Donizetti de yazmayı bıraktıktan sonra İtalyan Operasında dikkate değer bir isim kalmıyordu. Böylece yetki, romantizmin yeni ürünleriyle dikkati çeken Almanya'ya geçti. Bu, İtalyan Operasının sonu olmadı. Çünkü, onu yeniden yaratmak için Verdi'nin geleceği gün uzak değildi.

Fransızlar

Daha önce Fransa'da İtalyan Bouffon'larmın etkinliğini ve Gluck'un Fransa'ya geçmesiyle Gluck'çu ve Piccini'cilerin çatışmasını görmüştük. Jacques Offenbach'ın yönettiği bir tiyatrodan Paris'in yaşamına giren Fransız Opereti Les Bouffes Parisien, İtalyan Opera Bouffa sınıfının bir devamı gibiydi. Fransız Opera-Komiğinin çoğu değersiz librettolara bağlı olarak yazan bestecilerinden büyük bir bölümü unutulmuştur. Fransız ihtilali, müziği olduğu gibi, librettoları da etkiledi. Bunlar, günün olaylarını dramatize ettiler ve Cumhuriyeti övmeye çalıştılar. İhtilalin, kargaşanın üstünde yaşayan lirizmini ortaya koymak hiç de kolay değildir. 1789 büyük ihtilalinin tek dahiyane yorumcusu Beethoven oldu.

Bu dönemde Fransa'da seçilen Gretry, Mehul, François Boieldieu, Auber, Herold, Adolph Adam (1803-1856)'dan bugüne bazı operalar kalmıştır: Sırayla Lucille, Joseph, Beyaz kadın, Portici dilsizi, Zampa, Postillon de Longjumeau (Longjumeo'nun Sürücüsü) operaları ile Paris, Operanın başkenti oldu. Seyirci

büyüdükçe Parise daha büyük bir besteci kalabalığı aktı. Bunlar arasında Giacomo Meyerbeer (1791-1864) Robert Le Diable (Şeytan Robert) Operasıyla büyük ün kazandı. Bugün, yalnızca bir etki araştırmacı olarak kabul edilen Meyerbeer'i çağdaşları bir "yenileştirici" olarak görüyorlardı. Dönemin dinleyicisinin zorlamasından kaynaklanan bir gösteriş zevki, aşırı duygululuk ve uzatma hastalığı Meyerbeer'in eserlerinin bugün modası geçmiş sayılmasına neden olmuştur. Meyerbeer'in Huguenot'lar, Kâhin, Afrikalı Kadın adlı operaları uzun yıllar sahnelerde parladı. Onun yanında, anılmağa değer iki isim daha vardı : Halévy (1799-1862) ve Hector Berlioz (1803-1869)... Halévy'nin Yahudi Kız Operası başarı kazanmıştı. Berlioz'un Benvenuto Cellini, Beatrice et Benedict ve Les Troyens Operaları ilerde kendilerinden söz ettirecekti.

Fransız Operasının yanında Operetinden de söz etmek gerekir: Bu alanda Jacques Offenbach adı ön planda yer alır. Fransız operetinin kurucusu olan Offenbach (1819-1880) eserini taşlama ve taklitler üzerine kurdu. Dehası bu yönde benzersizdi. Bununla birlikte ölümünden sonra tamamlanmamış halde bulunan Hoffmann'ın Masalları, ondaki romantik, hüznü yanı ve herkesten gizlenmiş dertliliği açıkça gösterir. Orphée Cehennem'de, Güzel Hélène, Fortunio'nun Şarkısı, Paris Hayatı gibi pek çok Operetinde şaşırtıcı ritimleri ve bağlı ezgileri, bazan eserin, üstüne kurulduğu sevimli küçük aryaları unutturur.



JACQUES OFFENBACH
(1819-1880)

Almanlar

Kronolojik olarak, Alman dilinde yazılmış opera, tarihte ön sırayı almaz. Alman besteciler uzun süre yerel başarılarından öteye gidemediler. On sekizinci yüzyılın üç büyük ustası, yabancı stillere göre eserler verdiler. Bunlardan Gluck, Fransız tarzında, Haendel İngilterede, Mozart da Avusturya'da İtalyan Stilinde başarı kazandılar. Almanya'da 19.yüzyıl operalarının bağımsızlığında Mozart'ın payı vardır. Onun Sihirli Flüt ve Saraydan Kız Kaçırma Operaları, Almanca olarak ve Alman esprisine dayalı yazılmıştır. Bunlar, İtalyanlara çekilmez görünen konuşulan dialogların araya girmesiyle birbirinden ayrılan parçalar ve hareket yalınlığı nedeniyle Siengspiel (Şarkılı Oyun) olarak nitelendirilirler. Almanların bu tarz dialogu terketmeleri ve bu alışkanlığı yalnız Operet'de kullanmaları için Wagner'i beklemeleri gerekti.

Avusturyalı Mozart'ın Alman Operasının hareket noktasında yer almasına, ve Sihirli Flüt Operasının kazandığı büyük başarıya

rağmen, Alman Operasının bağımsızlık tarihinin 1791 olarak kabul edilmesi biraz abartılı bir düşünce tarzı olur. Çünkü daha uzun yıllar İtalyan Operası, Germen ülkelerinde üstünlüğünü korudu. Beethoven'ın Fidelio'su bile bu durumu değiştiremedi. 1786-1826 yılları arasında yaşamış olan Carl Maria von Weber, gerçek Alman Operasının yaratıcısı oldu. Bu müzikçinin hastalıklarla kararan zor yaşamıyla, moral sağlığı; ezgilerinin tatlılığı ve içtenliği ile eserlerinin sağlam lirizmi arasında büyük bir zıtlık vardır. Carl Maria von Weber, halk masallarının, prenseslerin, perilerin müzikçisi oldu, ve eserleriyle halkının romanesk nostaljisini ifade etmeyi başardı. Almanya ve Avusturya'dan sonra Prag'a yerleşen ve Opera yöneticiliğine Beethoven'ın Fidelio'su ile başlayan Weber'in Prag'da yazdığı üç Opera ilgi görmedi. Başarı ve zafer ona, 1821 Temmuzunda bir gece Freischütz Operasının temsilinde beklenmedik bir sırada geldi. Bütün dünya, gelecekteki eserlerini sabırsızlıkla beklerken, Euriant ve Oberon Operaları Librettolarının zayıflığı nedeniyle sevilmediler. Bununla birlikte Oberon'da Wagner'i hazırlayan, özellikle doğayı canlandırmak için kullandığı gerçek buluşlar bu eserin de müzik tarihinin dikkate değer operalarından biri sayılmasına neden oldu.



CARL MARIA VON WEBER
(1786-1826)

Weber'den sonra gelenler, Wagner görününceye kadar bu alanda emeklemekten öteye gidemediler. Bunlar arasında Spohr (1784-1859), Martha'nın yazarı Flotow (1812-1883), Librettosu da kendisine ait olan Çar ve Değirmenci Operasıyla tanınan Albert Lortzing (1801-1851) anılmaya değer.

İspanyol Zarzuelası

Zarzuela, Opera-Komikle akrabadır. Fransız ve Viyana Operetinin kardeş sayılması gibi... Tarzının en eskisi olmasına, kökleri Juan del Encina'nın Eglogas'ına kadar inmesine karşın Zarzuela, Iberik Yarımadası dışında tanınmaz. Chirstoph Colomb ve Magellan'ın çağdaşı olan Encina, Katolik bir çevrede yaşadı. Bunu izleyen dönem ise ünlü ozan Lope de Veganın dramına bağlı olarak gelişti. La Selva sin Amor (Aşksız Orman), 1629'da Madrid'de temsil edildi. Ancak, bestecinin adı sonraki kuşaklara ulaşamadı.

Zarzuela terimi, IV. Philippe'in yaz aylarını geçirdiği Madrid yakınındaki Zarzuela adlı Şatosundan gelir. Kral oraya, boş zamanlarını renklendirebilecek küçük eserler yorumlatmak amacıyla müzisyenler getirirdi. Bu temsillere, Fiestas de Zarzuela (Zarzuela Bayramları) adı verilir. Bir süre sonra da sadece Zarzuela denmeğe başlandı. Bunlar iki perdelik eserlerdi. Daha

sonra bunlara bir üçüncü perde eklendi. Ancak çok sonraları, Operet gibi Zarzuela'da da, komikle ciddi öğeler, danslarla şarkılar, konuşma bölümleriyle ariyalar birarada bulunur. Yalnız Operet her zaman egzotik konulardan yararlanırken Zarzuelalarda olay kesinlikle İspanya'da geçiyordu. Servantes ile birlikte İspanya'nın en büyük ozanı olan Calderon de la Barca, gerçek opera librettoları kaleme aldı. Ancak, "Opera" sözcüğü hiç bir zaman kullanılmadı. Bu uluslararası terim İspanya'da ancak 1698'den başlayarak görülür. Son üç yüzyılda Zarzuela'yı denemeyen İspanyol besteci yoktur. Uluslararası üne kavuşmuş Albeniz ve Manuel de Falla dışında...

Vincente Martin Y. Soler (1754-1806)'in bestelediği Una Cosa Rara (Nadir bir şey) adlı opera-komik, Viyana'da temsil edildiği zaman başarısı, Mozart'ın Figaro'nun Düğünü'nün ününü gölgede bırakmıştı. Soler, uzun soluklu bir besteci olmadı ve unutulup gitti.

1778'de, çağın en iyi İtalyan bestecilerinden biri olan Luigi Boccherini (1743-1805) de Zarzuela'lar besteledi. Bunlardan Clementina, bugün günümüzde o kadar sık çalman Menuet'sinden çok daha büyük bir başarı kazanmıştı o zaman.

1850-1923 yılları arasında yaşamış olan Thomas Breton'un ise, Zarzuela La Verbena de la Paloma (Colombe Bayramı) adlı eseri, İspanya'nın sevgisini kazanmadan önce, yüzyılımızın başında aylarca, her gece, Buenos Ayres'in beş tiyatrosunda birden temsil edildi.

Müzikte Ulusal Akımlar

Çağlar boyunca müzik tarihinde yer almak zorunluğu olmamasına karşın her ulusun müziği vardır. Bir çoğu, sanat olarak adlandırılan çizgiye ulaşmadan ilkel ya da yalın durumda kalmıştır. Müzik Tarihinin, son yüzyılların müziğinden söz ederken, Klasik Çağa egemen olan İtalya, Fransa, Almanya ve Avusturya gibi belli ülkelerin etrafında dolaşmasının nedeni budur. İngiltere, İspanya gibi ülkeler, bir süre yokluktan sonra yeniden sahneye girdiler. Müzik yaşamı genişledi, yayıldı: Artık Avrupa Müzik yaşamından söz etmek gerekiyordu. Halkları yakınlaştıran demiryolları, buharlı gemiler, daha sonra telgraf vb. teknik yenilikler, giderek artan kültür anlaşmaları, bu sonucu hazırlayan nedenlerden biridir. İkinci neden, XIX. yüzyıla damgasını vuran romantizmdir. Ulusların geçmişine ait kalıntılar onunla gün ışığına çıktı: Destanlar, efsaneler, eski gelenekler, başlangıcı bilinmeyen çağlardan beri varolan ve halkta gizlenen ezgiler toplandı. Romantik şiir sanatı, eski efsanelerin kahramanlarını konu aldı. Müzik ise, halk havalarını transpoze etti. İlkel ritmlerden yararlandı, yalın ve çekici armonileri, köylülerin tarlada çalışırken söyledikleri ezgilerde var olan üçlü ve altılı aralıkları, kasaba eğlencelerinin danslarını kullandı. Ulusalcılık akımı, halk sanatını ve yerel özellikleri yaydı ve destekledi.

Bu destekleme, sosyal reform hareketlerinde, sınıf kavgalarının bir çeşit silahı oldu. Böylece, ulusal müzik, uluslararası müziğe üstün geldi. Oysa uluslararası müziğin temsilcisi Opera idi. Ulusalcılığın bu başarısı, ezilmiş halkların bilinçli ya da bilinçsiz öc alması, yoksul sınıfın egemen sınıfa karşı zaferidir. Ancak, ileride, ulaşım kolaylığı ve kültürel ilişkilerin boyutlarının büyümesiyle ulusallık giderek zayıflıyacak, sanat akımları, uluslararası niteliklere ulaşacaktır.

Özetle, haberleşme hızı ve halk sanatına ilgi, müzik sanatında yeni olan ulusların yollarındaki engelleri ortadan kaldırdı. Onlar, başlangıcı yüzyıllar öncesine dayanan bu büyük yürüyüşe katılırken, geçmişin, kulakları için tanıdık olan kalıttan hareket ettiriler. Avrupa, bu kalıta yabancı idi. Halk sanatı, gömüldüğü yerden çıkarıldı. Dünya artık her şeyin yeni olanını istiyordu. Bu isteğe cevap vermek için, hemen moda olan egzotizme dönüldü. İtalyanlar, vakit geçirmeden, eski Çin müziğinden esinli eserler bestelemeye koyuldular. Fransızlar ise, doğuya ait her şeye hayrandılar.

Daha sonra, Okyanus ötesinden sesler kendini duyurmağa başladı, ve Amerika, yavaş yavaş sahneye çıktı. Artık, Avrupa'da Dünyaya müziğinden söz edilecekti bundan böyle...

Frederic Chopin

(1810-1849)

Chopin'in ses evreni tam olarak pianonun olanaklarına bağlı kaldı. Chopin, orkestraya, insan sesine, lirik tiyatroya, choral polyphonie'ye, enstrümantal bileşimlere ilgi duymadı. Yine de bütün bunlar, onun büyük bir besteci olmasını engellemedi. Chopin, hem biçim, hem içerik yönünden gerçek bir araştırmacı ve yenileyici oldu. Hiç bir besteci, pianonun olanaklarını onun kadar ustaca ve incelikle geliştirmeyi başaramamış değildir. Buna karşın onun da kendi kendini yetiştirenler arasında yer aldığını söyleyebiliriz. Ellerin tuşlar üzerindeki hareketi, düşüncesini filizlendirmek ve açmak için yaşamı boyunca ona yeterli oldu. Kendinden önce gelen bir besteciye bağlı değildi. Kendinden sonra da bir öğrenci bırakmış değildir. Buna karşın, pianoda kullandığı pek taze tını kaynaklarıyla gelecekte bir Debussy, bir Ravel ya da bir Fauré ve bir Rachmaninov'un doğmasına neden olduğu için usta bir öğretici sayılır. Chopin'in istediği yumuşak dokunuşla çalma tekniği, yeni bir pedal tekniğinin doğmasına neden oldu.

Vatanının şarkıları, ülkesinin kadınlarının o kadar melankolik ezgileri, toprağı döven çizmelerin sert ritmi, Chopin'in çocukluğunun silinmez izleri oldu. Ülkesinin sembolü haline gelen Frederic Chopin, 22 Şubat 1810'da Zelazowa Wola 'da doğdu. Gençliği ve çalışmaları, ülkesinin en ağır baskıya uğradığı dönemlerden birine rastlar. Vatanı için sevgisi ve onun bağımsızlığı için duyduğu ateşli istek, olağanüstü müzik yetenekleriyle birlikte giderek büyüdü.

Yabancı müzik merkezleri onu çağırıyordu. Fakat, baskılara karşı direnmek için dostlarından ayrılmak istemeyen Chopin kararsızdı. Böylece bir süre geçti. Sonra her şeye karşın karar alındı ve Chopin, öğretmeni sadık Elsner'le birlikte yola koyuldu. Yolcu arabası Varşova sınırına geldiği sırada dostları genç yolcuya küçük bir gümüş kese verdiler. Chopin'in ölümde bile yanından ayırmadığı bu kesede bir

FREDERICK CHOPIN'IN 1838'DE RESSAM DELACROIX TARAFINDAN YAPILMIŞ YAĞLI BOYA TABLOSUNDAN, CHOPIN'İ PIANODA, GEORG SAND'I DA YANINDA, AYAKTA GÖSTEREN RESİMDEN KESİLMİŞ OLAN PORTRÉ PARIS LOUVRE MÜZESİNDE KORUNUYOR.



avuç Polonya toprağı vardı.

Viyana'nın onu karşılayışı olağanüstü oldu, ancak, dehasını yeterince anlaşılamadı. Chopin Londra'ya hareket etmek üzereyken Polonyalı arkadaşlarının ayaklandıklarını, kanlı bir savaşa giriştiklerini, Rus baskısına karşı koyarken öldüklerini öğrendi. Ve anladı ki, bundan böyle onun için evine dönme olanağı kalmamıştır. Artık o da, müziğı ile Polonya'nın haklı davasında kalpleri kazanmak için savaşıacaktır. Pasaportunda geçiş izni bulunan Paris, ikinci vatanı oldu ve orada büyük başarı kazandı. Samimi entelektüel çevreler kadar konser salonları da onun için doluyor, eserleri yayınlanıyor, ve alıcı buluyordu. Ne başarıları ne de kadınların tutkunluğu, onun sürekli mutsuzluğunu engellemiyordu. Çünkü, kalbi uzaklardaydı ve dehşet görünümleriyle işkence çekiyordu. Pianoya oturduğu zaman melodik cümleler parmaklarının altında canlanıyor, Chopin karamsar düşlerini, özlemleri çağrılarını doğaçtan çalıyordu. Bazen de alevli ihtilalci şarkılar doğuyordu ki, Schumann onlardan "çiçekler altında saklı toplar" diye söz ediyordu. Chopin'in müziğı bütün Polonya idi. Halkın beğenisi ni çabucak kazanan eserlerinin çoğunu piano için yazdı. Ölümsüz Ballade'ları, Etüdları, Scherzo'ları, Polonaise'leri, valsleri, Nocturne'leri, Impromptu'leri bütün dünyada tanınmakta gecikmedi.

Chopin, Polonya'da bir gençlik aşkı bırakmıştı. Paris'te ise, ünlü Romancı George Sand'la tanışması, yaşamını derinden etkiledi. 1838'de birlikte güneye indiler. Chopin, yakalandığı tüberküloz'dan, daha yumuşak bir iklimde iyileşebileceğini umuyordu. Balear Takım adalarının en büyüğü olan Majorka'nın Valdemosa'sında eski bir manastıra, bir Cartuja'ya yerleştiler. Ancak, iyileşmek şöyle dursun, Chopin'in durumu gittikçe ciddileşti. Herşey ona ağır geliyordu: Kalın duvarlar, küçük pencereci hücreler, loş koridorlar, durmadan inleyen rüzgar, aralıksız yağın yağmur endişelerini büyütüyordu. George Sand'a gelince, sağlıklı parlıyarak gezintiden döndüğü zaman, onu ölü gibi solgun, pianonun önüne oturmuş buluyordu. Elleri, yağmurun, Ada rüzgarının ya da bir daha onun için hiç çalmıyacak olan Varşova çanlarının etkilerini yaratmağa çalışıyordu. George girdiğı zaman Frederic, düş görmüş gibi sığıyordu. Aralarındaki uyumsuzluk günden güne daha belirgin oldu. George bağımsızdı, enerjik belki egoistti. Frederic zayıftı, duygusal, hasta ve dolayısıyla bağımlıydı. Birbirlerini sevmeleri yeterli gibi görünüyordu. Ancak, birinin canlılığı, ötekinin hastalığı bu ortak yaşamı tutsak ediyordu. Aşk, uçurumu aşmayı başaramadı.

Yaşamları Paris'le George'un sanatçı çevresinin bulunduğu No-hant arasındaki gidiş gelişleri izledi. Yabancı etkilere kapalı olan Chopin, sanatçı ortamı ile ilgilenmiyordu. 1847'ye doğru ayrılık kesinleşti. Chopin, İngiltere turnesinin başarılarında unutuşu

aradı. Ancak, Manş ötesinin nemli ve sisli iklimi hastalığını hızla ilerletti. Paris'e döndükten sonra 17 Ekim 1849'da 39 yaşında öldü. Eski Père Lachaise Mezarlığının romantik bir köşesine, Bellini ile Cherubini'nin arasına gömüldü. Burası, sürgünde ölen ve Chopin için "Müziğin Raphael"i deyimini kullanan Alman ozanı Heinrich Heine'nin mezarına uzak değildi. Dostları, üzerine, Chopin'in her yere beraberinde götürdüğü vatan toprağını serpti. O kadar gezip dolaştıktan sonra Vatanına dönmesi gerektiğini doğrular gibi kalbi çıkarılarak Varşova'ya götürüldü.

Piano üslubunun yaratıcılarından olan Chopin'in bu konuda Schumann ve Liszt'den daha önemli bir rol oynadığı benimsenmiştir. Beethoven, piano eserlerinin iç dokusunu, orkestral etkileri ve renkleri, orkestral yazıyı düşünerek inşa ederdi. Schumann'ın bazı piano eserleri ise yaylılar dörtlüsü esprisi içinde ele alınmıştı. Oysa Chopin, (bir kaç dışında) piano eserlerini yalnızca bu enstürmanı düşünerek yazmıştır. Her ezgi, her akor, her pasaj, bu enstürmanın ses dünyası için düşünülmüş ve öyle doğmuştur. Ancak, bazı eserlerinde ses rengini çok sevdiği viyolonsel et-kisi duyumsanabilir.

Chopin, eşlikli tek sese göre yazmıştır. Yani eserleri homophonique anlayış içindedir. Polyphnoique değil. Genellikle Polonya halk şarkıları ve dans havalarına dayalı ezgileri uzun ve süslüdür. Bunlar, vokal özellikler taşır. Bir anlamda Chopin, pianoya şarkı söyler. Onda süs notaları önemlidir. Bunlar klasik süs notalarına hiç benzemezler. Ezgiyi değiştirmezler, çünkü onunla birlikte doğarlar. Zaman zaman, klavyeyi bir baştan öteki başa geçecek kadar geniş boyutlardadır.

Chopin'in Polonez, Mazurka, Vals, gibi danslarında; Impromptu, Ballade, Prelude, Nocturne gibi fantezilerinde, hatta konser etüdlerinde duygu ve heyecanlar egemendir. Piano için mi minör 1 ve Fa minör 2 numaralı konçertoları, pianolu triosu, çello sonatı, Çello ve piano için Introduction ve Polonez'i, dil, esin, ve şiirsel anlatımlarıyla, romantik piano tekniğinin seçkin örneklerini oluştururlar. Chopin'in, yapılarıyla klasik ezgilerden hayli ayrılan ezgilerini bazen iki sesli, bazen oktavıyla yazdığı olur. Bunlarda, tonaliteye yabancı notalar vardır. Chopin'in akorları da klasik tonal akorlardan ayrılır. Ezgi dışında, bas partisinde ve ara partilerde kromatik gidişlere, pasaj notalarına ve disonanslara sıkça rastlanır. Düz akorları azdır. Bunlarda da genel olarak eli, onlu aralığa göre açmak gerekir. Arpejli akorları yegliyen Chopin'in doğaçlamacı olduğu açıktır. Gerçek bir romantik, piano dilinin en önemli yaratıcılarından biri ve belki de en başta geleni olmasına karşın devrimci değildir. Ancak geleceğin bestecilerine yolu açmıştır. Temalarını sermek ve tekrarlamakla yetinir, geliştirmez. Bununla birlikte bu temalar olağanüstü zenginliktedir.

Bedrich Smetana

(1824-1884)

Çek Okulu, yıllarca Avrupa'yı yetkin müzisyenleriyle besledi. Cernohorsky, Stamitz, Benda gibi... Yaşamı bir bakıma Chopin'le paralellik gösteren ve sanatta onun kadar verimli olan Bedrich Smetana, eserlerinde ülkesini büyük bir duyarlıkla yansıtmayı ba-şardı, ve dışarı açılan ulusal Çek müziğinin babası sayıldı. Seme-tana, ülkesinin duygu zenginliğini, acılarını, düşlerini, efsaneleri-ni, geleneklerini, görünümünü çok karakteristik Çek halk ezgi-leriyle romantik okulun gerekleri içinde işleyerek ulusunun ozanı olmaya hak kazandı.

Tarzının en başarılı örnekleri arasında sayılan Satılmış Nişanlı Operasında, bir halk dansı olan Polka'yı sanat haline getirdi. Chopin Mazurka, Johann Strauss da Vals için aynı şeyi yapmıştı. Smetana'nın ciddi operaları Dalibor ve Libusa, değerlerine karşın, yabancı ülkelerde tanınmadılar. Bunun nedeni, çok koyu ulusal-cılığı, halk ezgilerinin yoğun biçimde kullanılışı, ve librettolarının Çek dilinde yazılmış olmalarıdır.

Smetana, toprağı için tutkusunu, Vatanım başlığı altında topladı-ğı altı senfonik şiirden oluşan Ulusal Hymne'ine aktardı. Bu seç-kin dizinin 1. senfonik şiiri Vysehard başlığını taşır, ve eski Bo-hemya Kralları döneminin bir tablosudur. İkincisi olan Vltava (ya da Moldau) en tanınmışlarıdır. Bu şiir, Moldau ırmağını, kayna-ğından başlayarak canlandırır: Moldau, bayram yapan köyler bo-yunca uzanır. Gece, su perilerinin şarkılarının duyulduğu تنها çayırardan geçer. Sonra, bunca tarihi olaya tanıklık etmiş olan yaşlı Prag kentine doğru görkemle akar. 3. Senfonik şiir olan Sar-ka, bizi kent ozanlarının çağma götürür. Bohemya Kırları ve Or-manlarından başlıklı 4. senfonik şiir, nefis bir kır tablosudur. Ta-bor'da, eski din savaşları çağının tören havaları tınlar. Son olarak Blanik, Çek ulusunun yeniden uyanışıyla eseri bir zafer ve inanç şarkısı gibi taçlandırır.

Smetana'nın "Yaşamım-dan Sayfalar" başlıklı yayımlar dördlüsü ise, bir ruh durumunun özel ve heyecan verici resmini, bu renkli fresklerden çok ayrı bir biçimde çizer.

Engelleri aşmada göster-diği enerjiye karşın Sme-tana mutlu olamadı. İlk eserlerinden başlayarak

ÇEK ULUSAL OPERA VE
TİYATROSU



ortaya koyduğu ulusalcılık eğilimleri onu Çeklerin bağımsızlığını kazanma belirtilerini boğmağa çalışan Avusturya otoritelerinin gözünde hemen kuşkulı duruma getirdi. Bundan da kötü olan, vatandaşları tarafından anlaşılmamaktı. Ona tek sanatçı destek oldu: Kendisi de yabancı ülkelerde yaşayan Franz Liszt...

1856'da Smetana, İsveç'e yerleşmek için ülkesini terketti. Ancak düşünceleriyle vatanına yararlı olmayı sürdürdü. Çünkü, o ayrıldıktan sonra Çekler, Prag Ulusal Çek Opera ve Tiyatrosunu yaratmak için birleşti. Bu tutkuyla yaşamış olan Smetana da onu yönetmek için çağrıldı. Görkemli açılış 1866'da yapıldı. Ancak, Smetana'nın mutlu günleri çok uzun sürmedi. Beethoven'in ve Schumann'ın çifte trajedisi başına geldi: 1874'de sağır oldu, 1884'de ise deliliğin kurbanı... Bu son, Çek müziğinin alevini söndürmedi. Chopin'in ölümünden sonra Polonya müziği için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

Smetana, kendisinden sonra geleni hazırlamış ve belirtmişti: Bu besteci, Antonin Dvorak'tı.

DVORAK 1890'DA VYSOKA'DA

Antonin Dvorak

(1841-1904)

Prag yakınlarında, Moldau ırmağı kıyısında Nehalozeves'te 8 Eylül 1841'de doğan Dvorak, yaşamı boyunca toprağına bağlı sade bir insan olarak kaldı. Çocukluğunda keman öğrenmişti. Halk balolarında ve düğünlerde elde ettiği küçük kazancı, Prag'da müzik çalışmak yolunda kullandı. 1857-59 yılları arasında Org Okulunda öğrenim gördü. Geniş bilgisini ağır bir özveri ve yoksulluklarla dolu günler karşılığında elde eden ve müzik yaşamına ilk adımını 1862 yılında, Smetana'nın yardımıyla viyolacı olarak girdiği Prag Ulusal Operasında atan Dvorak, burada 1873 yılına kadar çalıştı. Bu süre içinde bestecilik yeteneklerini göstermekte gecikmedi. Ulusal Hymne'indeki Beyaz Dağın Mirasçıları adlı Kantatın 1873 yılında seslendirilmesi, onu Praglılara tanıttı. Yıldızı parlayan Dvorak, devlet bursu ile Viyana'ya giderek çalışmalarını sürdürdü. Orada, Brahms'la tanıştı. Çekoslovakya dışına çıkmıştı artık. Bundan sonra, 1884-96



yılları arasında sekiz kez İngiltere'ye gitti. Bu arada, Prag, Oxford ve Cambridge Üniversitelerine fahri doktor, Prag Konservatuvarına profesör oldu. 26 Eylül 1892'de New-York Ulusal Müzik Enstitüsünü yönetmek üzere çağrıldı. Dvorak, Amerikan müziğini yakından tanıyan ilk Avrupalı besteci oldu. Yeni etkiler, bu tarihten başlayarak eserlerinde gözlenebilir. Orada, delice bir vatan özlemiyle dolu iki yıl geçirdi.

Dvorak, bazen beşinci olarak anılan gerçekte dokuzuncu olan "Yeni Dünyadan" Senfonisini, New-York'a gelişinin üçüncü ayında yazmağa başladı. Bu senfonide, birinci bölümün ikinci teması, bir zenci şarkısı olan "Swing low, Sweet Chariot" dan alınmıştır. Eser, yer yer Harlem'in zenci mahallelerinin içe işleyen hüznünü duyurmakla birlikte, olağanüstü bir gerçeklikle Çek toprağının renklerini ve duygu dünyasını yansıtır. Birbirinden bu kadar uzak iki dünya, bu eserde benzersiz bir sentezle verilmiştir. Aynı ezgilerde, aynı ses bileşimlerinde bazen birini, bazen ötekini yakalarız.

Birleşik Devletlerde kalışı sırasında Dvorak, Kızılderili ve zenci şarkılarıyla çok ilgilendi. Yeni Dünyadan Senfonisinin 16 Aralık 1893'de ilk seslendirilişinden önce besteci, yayınladığı bir bildiride "Amerika'da gelişebilecek ciddi ve orijinal bir bestecilik ekolünün ancak, zenci müziği, zenci melodileri denilen halk müziği üzerine kurulabileceğini ve bütün duygusal nüansları taşıyan bu ezgilerden her dalda yararlanılabileceğini" söyledi.

Dvorak, 1895'de vatanına döndü. Ünü büyüyordu. Brahms onu, yaşayan besteciler arasında en büyük sayıyordu. Dvorak, Smetana'nın Çek folklorundan yarattığı ulusal müziğe bağlı kaldı. Bu geleneği sağlamlaştırdı ve onu bütün dünyaya tanıttı.

9 Senfoni, 6 Uvertür, 5 Senfonik Şiir, 3 Slav rapsodisi, 2 viyolonsel konçertosu, 1 piano konçertosu ve 1 keman konçertosundan oluşan seçkin bir senfonik repertuar ile 4 tane pianolu trio, yaylılar triosu, 2 pianolu kuartet, 13 yaylılar kuarteti, 1 pianolu kentet, 2 yaylılar kenteti, 1 yaylılar seksteti'nden oluşan oda müziği repertuarı yanında başka türleri de denedi. Ülkesi dışında az tanınan 8 Operası, ünlü Slav dansları, aralarından Stabat Mater'in sivrildiği dinsel eserleri anılmaya değer. Şarkıları ve oda müziği eserleri halk müziğinin zengin renklerini taşır. Büyük bir kolaylıkla yazılan bu eserlerin başlıca özelliği, Schubert'i hatırlatan (aynı zamanda onu Smetana'dan ayıran) uzun deyişlerle yapılanması, doğal tazeligi, ve ezgilerinin seçkin güzelliğidir. Ezgisel

DVORAK'IN OP.88, SOL MAJOR
8. SENFONISİNİN ESKİZİ.



buluşlarındaki dehası, onun saf bir lirik besteci olmasını engeller. Öte yandan Sol majör 8. Senfonisinde ve si minör viyolonsel konçertosunda olduğu gibi, kusursuz biçimler içinde dilinin homojenliği, serbest, alabildiğine lirik ve içe işleyen anlatımları Dvorak'ın zengin olduğu kadar duru sanatçı kişiliğini yansıtır. Yaşamındaki başlıca etki, Smetana ve Brahms'm müziği ile Çek halk şarkılarıdır. Ancak bu etkilerden hiç biri ona egemen olmadı.

1904'de Prag kenti, Çekoslovakya'nın üç büyük bestecisi olan Smetana, Dvorak ve Fibich için bir festival hazırladı. Festivalde bu bestecilerin bütün eserleri seslendirildi. Dvorak büyük mutluluk duyduğu bu müzik olayından bir kaç gün sonra, 1 Mayıs 1904'de Prag'da öldü.

Zdenko Fibich

(1850-1900)

21 Aralık 1850'de Seborice'de doğan ve 10 Ekim 1900'de Prag'da ölen Zdenko (Zdenek) Fibich'in ünü, kendisinden önce gelen Smetana ve Dvorak'tan daha az uluslararası nitelikte oldu. Fibich, Leipzig Konservatuarında eğitimini tamamladıktan sonra Prag Ulusal Tiyatrosuna asistan şef atandı. 1875-78 yıllarında bu görevde çalıştı. 1878-81 arasında Prag Rus Kilisesinin Koro yöneticisi oldu. Bu tarihten sonra kendisini tamamen bestelemeye verdi.

Fibich'in kompozisyonları romantik stildedir ve Wagner etkileri taşır. 7 Opera, Hippodamia başlıklı bir trioloji, 3 senfoni, senfonik şiirler, uvertürler, oda müziği, şarkılar ve piano parçaları yazdı.

LEOS JANACEK
(1854-1928)

Leos Janacek

(1854-1928)

Dvorak'ın ölümünden sonra, Çek Operasının, büyük değerde ve kendi kendini yetiştirmiş bir besteci daha çıkarma şansı oldu. 3 Temmuz 1854'de Moravia'da Hukvaldy'de doğan ve 12 Ağustos 1928'de Ost-rau'da ölen Leos Janacek, öğrenimini Prag, Leipzig ve Viyana'da yaptı. 1881'de Brno'da kurduğu Org İcracılığı Okulunu yönetmeğe başladı. Müziği, Jenufa Operasının 1918'de Viyana'daki temsilinden önce ülkesi dışında tanınmadı. O sırada 64 yaşındaydı. Kendi ülkesinde değerinin anlaşılması da aşağı yukarı



bu tarihlere rastlar. Janacek, Jenufa lirik dramının hemen arkasından Dostoievsky'nin Ölü bir evden anılar'ı ile Ostrovsky'nin Katia Kabanova'sı üzerine birer opera besteledi. Bir de baş oyuncular hayvanlar olan sevimli bir opera...

1920'de 66 yaşındayken, Prag Konservatuarına öğretmen atandı. Folklorik öğeler taşıyan 9 opera, orkestra eserleri, 1 misa, piano müziği, koro ve oda müziği ve pek çok şarkı yazan Janacek, ulusal müzik geleneğini sürdürdü. Genelde, Moussorgsky'nin konuşur gibi büyük ısraklıkla serpiştirdiği seslerle oluşturduğu ezgi anlayışında açığa çıkan aynı yöntemi kullandığı görülür. Konuşma dilinin ritmik özellikleri ve ezgisel aksam, müziğin ritmik ve ezgisel hareketinde temeli oluşturur. Bu nedenle Janacek, Moussorgsky'ye yaklaştırılır.

Janacek, Moravia halk şarkılarından oluşan bir çok kolleksiyon yayınladı ve onları armoni kuralları içinde işledi. Janacek'den sonra çek müzik idealini savunan müzikçiler arasında Suk, Martinu ve Haba, 20. yüzyılın dikkate değer bestecileri olarak kişilik gösterdiler.

RICHARD WAGNER'IN
LENBACH TARAFINDAN YAPIL-
MIŞ PORTRESİ (BAYREUTH)



Richard Wagner

(1813-1883)

Avrupa müziğinin en çok konuşulmuş, tartışılmış, sevilmiş, nefret edilmiş ve etkisini çok uzun bir dönem yaymış olan evrensel dehası Richard Wagner'in bizzat kendisi sanatını tüketmiştir. Ölümünden sonra tıpkı bir diktatörün ölümünde olduğu gibi, müzik dünyası tam bir kargaşa içine girmiştir.

Ozan, filozof, besteci, tiyatro adamı Wagner, dramalarının aynı zamanda libretisti de olduğu için operaları, az rastlanır bir bütünlüğe ulaşmıştır. Şiirsel özleri ve aksiyonlarındaki güçle bu eserler, meslekten müzikçiyi de, sıradan müzikseveri de derinden etkileyecek biçimdedir. Anıtsal inşalarına karşın, müzik analizlerinde leitmotiv'ler kolaylık sağlar.¹⁴

Bunlar, bazen bir kişiliği, bazen bir düşüncüyü, bazen de bir eşyayı belirten kısa müzik cümleleri olarak duyulurlar. Bu ezgisel cümle embriyonları vokal partilerde ya da orkestra'da göründükleri andan başlayarak tanınabilmeleri için olağanüstü bir yalınlığa

14. Kılavuz tema.

ulaştırılmıştır. Nibelungen Halkası tetralojisinde bu parçalanma maksimumdudur. Orada, halka, ateş, altın, tanrıların şatosu Walhalla, ejderha gibi leitmotiv'ler vardır. Bundan dolayı dinleyici dramın akışını izlemekte güçlük çekmez.

Wilhelm Richard Wagner⁽¹⁾ 22 Mayıs 1813'de Leipzig'de doğdu. Bir kaç aylıkken babasını kaybetti.

Annesi, 1813 Kasımında aktör-yazar-ressam Ludwig Geyer ile evlenince, kalabalık aile, (Wagner 8. çocuktu) üvey babanın yaşadığı Dresden'e yerleşti. Wagner, iki yaşındayken annesini, sekiz yaşındayken de çok sevdiği üvey babasını kaybetti. İlk etüdlerini Kreuzschule'de yaptı. Wagner'in kardeşlerinden dördü sanatçı oldu. Ablası Rosalie, Leipzig Operasıyla anlaşma yapınca, yeniden doğduğu kente döndüler (1827). Onu yetiştirme görevini amcası Adolph Wagner üstüne almıştı. 1828'de Nikolaischule'ye, 1830'da da kısa süre Thomasschule'ye devam etti. Felsefe, armoni ve kontrpuan çalıştı. Okulda Tiyatro için ve Beethoven'in senfonileri için tutkuya varan büyük bir ilgi göstermişti. Yirmi yaşına doğru kompozisyon dersleri almasının başlıca nedeni bu ilgiydi. Bu dönemde iki tane piano sonatı, 1 senfoni, Faust için eskizler ve ilk tiyatro eseri olan Periler (1833)'i yazdı.

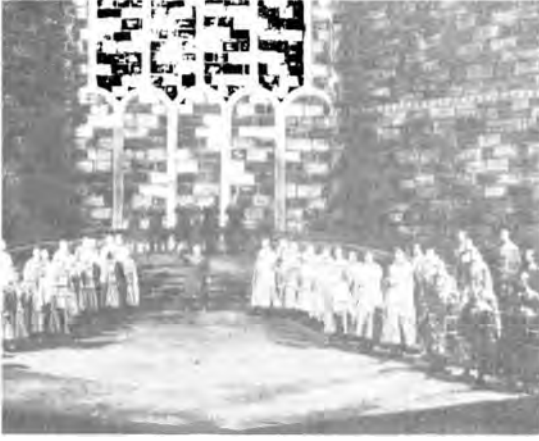
Mesleğe, bütün Alman orkestra yöneticileri gibi bir taşra tiyatrosunun gezgin yaşamıyla başladı. 1833'de Würzburg'da koro şefi, 1835'de Magdeburg'da orkestra yöneticisi oldu. burada tanıdığı genç ve güzel bir şarkıcı olan Minna Planer'le evlendi. Bu, mutsuz bir beraberlik oldu. Bununla birlikte ilerde sefalet yıllarında Minna'nın göstereceği özveri ve cesaret azımsanmıyacak ölçüdedir. 1836'da Magdeburg'da Das Liebes Zverbot operası seslendirildi ve başarı kazanamadı. 1837'de Leipzig Königsberg'e döndü. Königsberg'de ve daha sonra da Riga'da orkestra yöneticisi olarak çalıştı. 1839'da Riga'daki görevini birdenbire bırakarak Baltık ve Kuzey Denizini bir yelkenli ile aştı. Bir kaç günde Londra'ya geçti ve sonunda beş parasız Fransa'ya ayak bastı. Fırtınalı deniz yolculuğu ona ilk orijinal operasını esinletti: Der Fliegende Hollander (Uçan Hollandalı)⁽²⁾.

Paris'te bir süre, kopya yaparak, makaleler yazarak, başkalarının eserlerini aranje ederek geçimini sağladı. Meudon'da kaldığı yıllarda Rienzi ve Uçan Hollandalı operalarını besteledi. Güçlülükle Fransızca konuştuğu için Fransızlar onu tanımıyorlardı. Anlamaya çalıştıkları da yoktu. Wagner'i yüreklendiren yalnızca Meyerbeer oldu. 1842'de Dresden'e geçti. İkinci yönetici olarak göreve

1. Wagner'in babası Karl Friedrich Wilhelm Wagner istatistikçi Polisti. Babasından gelen Wilhelm adını yirmi yaşına girmeden bıraktı. Bu operanın bir adı da La Vaisseau Fantome (Hayal Gemi)'dir.

başladı. Aynı yıl Rienzi operasını, 1843'de Uçan Hollandalı'yı yönetti.

Uçan Hollandalı'nın konusu eski bir efsaneye dayalıdır. Bu efsane'nin Heinrich Heine'nin kaleminden düzene sokulmuş bir versiyonu Wagner'in eline geçmişti. Burada, siyah bir yelkenli gemi, kaptanının lanetlenmesi yüzünden sonsuza kadar denizlerde dolaşmağa tutsaktır. Wagner, bu temayı aldı ve ona "aşkla kurtarma" düşüncesini ekledi. Hollandalı, yani lanetlenmiş kaptan, dehşet verici sırrına karşın onu sevmek isteyecek kadını aramak için yedi yılda bir, karaya döner. Ona kendisini ölüme kadar adanacak varlığı bulur. Kadının, ölümüyle sadakatini kanıtlaması laneti çözer ve kaptan ölümsüz dolaşma lanetinden kurtularak ölür.



WAGNER'İN BAYREUTH'TA
WOLFGANG WAGNER
TARAFINDAN SAHNEYE
KONAN LOHENGRIN
OPERASINDAN İKİNCİ PERDE.

Wagner'in orkestra yöneticisi olarak yerleştiği Dresden'de 1845'de Tannhäuser temsil edildi. Bu dramla Wagner, aralarında hiç bir ilişki olmayan iki efsaneyi birleştirdi: Bedensel aşk tanrıçası Venüs efsanesiyle Wartbourg Minnaesinger'lerinin şiir yarışması...

Wagner operalarının en romaneski olan Lohengrin, 1848 tarihini taşır. Bu, Wagner'in anarşist bir çevreye karışıp sürgün yolunu tutmak zorunda kaldığı yıldır. 12 yıl süren sürgün sırasında önce Liszt'in yanına sığındı. Sonra kendisine sağlanan pasaportla İsviçreye kaçtı. Liszt, onun ye-

teneklerini çok iyi anlıyordu. Tannhäuser de tıpkı Lohengrin gibi gün ışığına çıktı. Lohengrin'in başarısı sürgündeki Wagner'i biraz rahatlatmıştı. Zürih'te kendini evinde gibi hissediyordu. bunu yanlarına yerleştiği Wesendonck çiftine borçluydu. Matilda Wesendonck için büyük tutkusu ona Tristan ve Isolde'yi esinletti. Aşka adanmış bu anıtsal eseri, Venedik'te gizlenirken tamamladı (1858). Wagner, Minna'nın onu uğrattığı düş kırıklığını unutmadan Matilda'dan uzaklaşmanın acısını tatmıştı. Matilda, yalnız Tristan ve Isolde'nin esin kaynağı olmakla kalmadı. Onun yazdığı beş şiiri Wagner müzik haline getirdi. Bunların en ünlüsü "Düşler" başlığını taşır.

Almanya'da genel af ilan edilince Wagner vatanına döndü. Ancak yeni düş kırıklıkları ile karşılaştı. "Temsili olanaksız" gerekçesiyle, hiç bir tiyatro eserlerini sahnelemek istemiyordu. Üç yıl boyunca savaştı. Sonunda mucize gerçekleşti. Bavyera Kralı 2. Ludwig, onu yanına çağırıyordu. "Wagner operaları"nın heyecanlı yandaşlarından biri olan bu hükümdarın bütün olanaklarından Wagner'in müziği yararlandı. Kuşkusuz kendisi de.. En iyi sanatçılarla

eserlerini temsil ettirebileceği bir tiyatro, kendi tarzında yönetebileceği komple bir orkestra... Ve lüks: Esinini beslemek için uzaklardan getirilmiş parlak renkli yumuşak halılarla döşeli geniş salonlar, güzel kumaşlar, akıl almaz bir şekilde kullandığı nadir koku... kular...

Tristan Münih'te büyük başarı kazandı. Wagner o sırada Nuremberg'li Usta Şarkıcılar operası üstünde çalışıyordu. 2. Ludwig'in de, müzisyeni gibi sınırsız tutkuları vardı. Bir locanın karanlığında, Tristan'ın yalnız kendisi için verilen temsilini gözyaşları içinde dinleyen Kral, bestecinin gürültülü kentten uzakta bir tiyatro kurma isteğini anlıyordu. Bu tiyatroyu kentlerin hay-huyunun girmedeği, dinleyicinin günlük kaygılardan kurtularak gösterilenlerin tadına varabileceği bir yere kurmak gerekliydi. Görüntüler eksiksiz olmalıydı. O kadar ki, orkestra hatta yönetici bile görünmemeliydi. En büyük müzisyenler oraya yalnızca kutsal sanat için çalışmak amacıyla gelmeliydiler. Müzik severler ve sanat tutkunları oraya rahatça girebilmeliydiler. Sonunda, halkın cömertliğine başvurularak kampanya açıldı. Sonuç acıklıydı. Kral, bir kez daha ustanın düşünü gerçekleştirmeye hazır olduğunu gösterdi: Bayreuth'ta Festspielhaus (Şenlik evi) kuruldu. 1876'da dünya çapında bir olay olarak açılış, Nibelungen Halkası dizisinin tamamını seyretmeye gelmiş olan İmparatorlar ve Krallar partereri önünde yapıldı. Liszt'de oradaydı. İki usta uzun süreden beri ilk kez karşılaşıyorlardı. Liszt'in kızı Agoult Kontesi-Cosima, ateşli Wagner taraftarı ve yetenekli bir orkestra şefi olan kocası Hans von Bülow'u Wagner için terketmişti. Çok üzülen ve onları uzun süre affetmeyen Liszt, Bayreuth'a gelme isteğine karşı koyamamıştı.

Nibelungen halkası, 30 yıla yakın bir çalışma gerektirmişti. Der Ring des Nibelungen'in şiirini Wagner, sürgündeyken bir dostun tavsiyesiyle yazmağa başlamıştı. Dört operadan oluşan bu tetralojinin ilki Das Rheingold (Ren Atını) adını taşır. Eserin ilk seslendirilişi 1869'da Münih'de yapılmıştır. İkincisi olan Die Walküre ilk kez 1870'de yine Münih'de temsil edildi. Üçüncü Opera Siegfried ile sonuncusu olan Götterdämmerung (tanrıların gün batışı) 1876'da yapılan Bayreuth Festival evinin açılışında ilk kez temsil edildiler. Bu dev eser hakkında sonu gelmez tartışmalar yapılmıştır. Bununla birlikte, Orta Çağın Nibelungen efsanesi burada, felsefesi, mistisizmi ve sembolizmiyle kendisinden daha canlı bir biçimde yaşar.

Son operası olan Parsifal'de Wagner, çok derin bir mistisizme dalar. O, parsifal'in yalnızca Bayreuth Şenliklerinde temsil edilmesini istiyordu. 1882'de eserin ilk seslendirilişi yapıldı. Ancak, olaylar, Ustanın isteklerinin dışında gelişti. Bayreuth, herhangi bir tiyatrodaki olduğu gibi tecimsel bir girişime dönme yolundaydı. Yazarın haklarını korumak için saptanmış süre çığnendi ve Parsifal

halk alanına çıktı. Dünya tiyatroları bu dramın üstüne düşüyorlardı. Eser 1904'den sonra yeniden Bayreuth'a dönebildi ve ancak 1913'den sonra uluslararası repertuara girdi. Koruma süresi, 30 yılı geçmiyordu. Daha sonra bütün tiyatrolar, Bayreuth'un aldığı "alkışları kaldırma" kuralını benimsediler ve Parsifal, her yerde tam bir sessizlik içinde dinlendi.



VENDRAMIN SARAYI,
VENEDİK

1882'de yaz sonunda, yıllık şenliğin kapanma zamanı geldiğinde Wagner, Parsifal'in son sayfalarını yönetti. Sonra Karısıyla birlikte daha yumuşak bir iklime, Venediğe gitti. Orada, 13 Şubat 1883'de Büyük kanal üzerinde kaldığı Vendramin Sarayında öldü. Bayreuth'a götürülen besteci bugün, Walnfried Villasının gölgeli parkında yatar. Bunca ihtişamlı dekorları düşünmüş olan ustanın mezarı pek sadedir. Orada, isteğine uygun olarak ne kitabe ne de haç vardır...

Müzik yaşamının başlangıcında Beethoven ve Weber'den derin bir

şekilde etkilenen daha sonra Liszt'in devrim niteliğindeki buluşlarından tam anlamıyla yararlanan Wagner de tıpkı Bach gibi çağının kapanışını hazırlamış ve son sözü söylemiş kabul edilir. Müzikli dramlarındaki başarısı, tiyatro konusundaki olağanüstü yeteneğinden, oldukça zor elde ettiği teknik bilgisinin emrine verdiği san'at sezgisi ve içgüdüsünden kaynaklanır. Operalarında geçmişin formüllerini kullanmaz. Onun için dram önemlidir. Şiirini kendi yazdığı bu dramlarda sembolleşmiş kişiler aracılığıyla evrensel insanın duygu dünyasını, zaaflarını, tutkularını etkileyici bir yaklaşımla verir. Eserinde yer alan her kişilikte, evrensel insanın bir özelliği somutlaşır. Bu dramtizasyonda Wagner hemen hemen yalnızca içgüdülerinden yararlanır. Bu karmaşık ve kökleri derinde saklı psikolojik ve felsefi örgütlenmenin anlaşılabilmesinde¹¹, kolayca izlenebilmesinde leitmotiflerin büyük katkısı vardır. Bu kılavuz temalar, dramda sonu gelmez gibi görünen olaylar ve kişiler ilişkisini dinleyicinin kavramasını sağlar. Çünkü, önemli olan yalnızca aksiyon değildir. Semboller yardımıyla anlatmağa çalıştığı, psikolojik yapı ve duygulardır. Milliyetçi, ozan, filozof ve büyük bir tiyatro adamı olan Wagner, ahlak kuralları konusunda hayli kafa yormasına karşın oldukça karışık bir psiko-

1. Wagner'in girift ilişkilerle sunulan dev operaları, insanoğlunun ve bizzat Wagner'in bilinçaltını çözümlemede psikanalistlere ışık tutmuş ve zengin ipuçları sunmuştur.

lojik yapıya sahipti.

Wagner orkestrasının rolü, dramı tamamlamaktır. Ses partileri, yani şarkı hattı, Wagner'in anlatmak istediği psikolojik ortamı yaratmaya yetmez. Oysa Wagner, orkestraya verdiği bu kılavuz temalar yoluyla geleceği sezdirir, sözlü açıklamaya gerek kalmaksızın dramın geçmişle bağlarını hissettirir. Doğal olarak Wagner orkestrası, bütün bu psikolojik bağlantıların ve soyutlamaların ağır yükünü taşır. Bu orkestra, tıpkı eski Yunan tiyatrosunda Thespis'in partöneri olan koronun işlevini üstlenmiş gibi açıklayıcı, yorumlayıcı ve canlandırıcı rolü oynar.

Wagner orkestrasının yüklü ve yoğun bir sesi vardır. Bu, hem çalılımadaki sıkışıklıktan hem de armoni tekniğinin sonucu olan tını sıkışıklığından doğar.

Wagner dramındaki ezgiler de artık kalıplı müzik cümlelerinin ötesinde bir anlam kazanmış, tamamen dramatik bir işlevi yüklenmiş olarak ortaya çıkarlar. Birbiri içinden doğan ve bir karara varmadan yeni oluşumları hazırlayan müzik düşünceleri klasik cümle yapısından tamamen uzaklaşmıştır. "Sonsuz ezgi" anlayışı, ezgisel yapının, bitmez tükenmez bir devinim zenginliği kazanmasıyla sonuçlanmıştır.

Ezgisel yapının karmaşılaşması ve yoğunluk kazanması; yedili ve dokuzlu akorların, kromatizmin geniş ölçüde kullanılması; modülasyona sıkça başvurulması; geniş arpejlerin ve büyük atlamaların müzikal ortama belli bir hacim kazandırması, Wagner müziğinin özellikleri arasındadır.

GIUSEPPE VERDI
(1813-1901)

Yeni Özümsemeler

Giuseppe Verdi

(1813-1901)

"Ben bir Roncole köylüsüyüm ve hep öyle kalacağım", diyen, Wagner'in çağdaşı Giuseppe Verdi, Bel Canto'nun eski operasına yeni soluk getiren güçlü bir İtalyan bestecisidir. Buna karşın Wagner'in, bu yalın kişiliği aşağı görmesinin de anlaşılmaz bir yanı yoktur. Wagner, İtalyan operasına ağır bir darbe vurmuştu. Ancak, Verdi, Bel Canto sanatını



geliştirmeyi, uzun ve sabırlı çalışmalar sonucunda İtalyan operasını olgunlaştırmayı başardı.

Verdi, Wagner'le aynı yıl, 10 Ekim 1813'de yeşil Lombardia ovasında kaybolmuş Roncole köyünde doğdu. Köy kilisesinin çanı ve orgcusunun etkileri onun geleceğini belirledi. 19 yaşındayken Milano Konservatuarına yazılmak istediye de kabul edilmedi. Rossini, Donizetti ve Bellini'nin partiyonları onun öğretmeni oldular. Bir iki karalamadan sonra, ciddi operalar yazmağa karar verdi. Çalışmalarının başında teorik olarak pek az şey biliyordu. Aşacağı uzun ve zahmetli yol, tuzaklarla doluydu. İki yazar, Shakespeare ve Manzoni onu derinden etkilediler. Yaktığı Kral Lear operası dışında operalarının sayısı 29'u bulur. İlk operaları unutulmuştur. Ünlü Mahkumlar Korosunun bulunduğu "Nabucco" dışında... Bu koro, İtalyan halkının o günlerdeki duygularının bir yansımasıydı. Eser, 1842'de seslendirildiği zaman hem müzik açısından hem de politik açıdan büyük ilgi gördü. Halk daha sonraki eserleriyle Verdi'yi "Ulusal Birliğin Ozanı" olarak tanıdı. Macbeth (1847), Korsikalı (1848), Luisa Miller (1849), birbirini izledi Verdi, büyük kalabalıklara, halka seslenmek istiyordu, seçkin entellektüele değil. Sonuç olarak ikisini de kazandı. Verdi'ye müzik dünyasındaki yerini sağlayan, 1851'de Venedik'te temsil edilen Rigoletto oldu. 1853'de Roma'da sahneye konan Il Traviatore ile Venedik'te temsil edilen La Traviata, ününü ülkesi dışına taşıdı. Bu üç eser, Verdi'yi İtalyan çağdaşlarının üstüne çıkarmıştı. Rossini, Paris'te idi ve 25 yıldır bir şey yazmıyordu. Donizetti ve Belini de öyle... Bundan sonra, Sicilyalı Bakireler (1855), Simon Boccanegra (1857), Maskeli Balo (1859)'nun başarıları birbirini izledi.⁽¹⁾ Talihin Kudreti 1862'de St. Petersburg'da, Don Carlos 1867'de Paris'te ilk kez seslendirildi.

Verdi, Wagner'in ne kuramlarından en de estetiğinden yararlanmadan tarzını sürekli geliştirmişti. Ancak 56 yaşındaydı ve Wagnercilerin davranışlarından tedirginlik duyuyordu. Tam vazgeçecekken bir rastlantı, en büyük İtalyan operasını yaratmasına neden oldu. Mısır Hidivi İsmail Paşa, Süveyş Kanalının açılışı için ona, librettosunu gönderdiği bir opera sipariş etti. Aida böylece doğdu. Eserin 1871'de Mısır'daki temsilinde dünya basını hazır bulundu. O gece Kahire'de İtalyan dramatik sanatı, en büyük uluslararası zaferini yaşadı.

Kısa bir süre sonra 8 Şubat 1872'de Milano Scala Tiyatrosunda seslendirilen eserin başarısı, Verdi'nin yaşamındaki en büyük sevinç oldu. Bu temsilden sonra Verdi, 13 yıl sustu. Dostları sağlığı

1. Verdi, aynı yıl (1859) ikinci eşi Giuseppina Strepponi ile evlendi 1836'da evlendiği ilk eşi Margherita Barezzi ve iki çocuğu 1838-40 arasında ölmüştü.

yerinde olan ama tek nota bile yazmayı reddeden bu güçlü ihtiyara üzüntüyle bakıyorlardı.

Bir gün, ozan müzisyen Arrigo Boito ile tanıştı. Boito, kendi besteleri zararına Verdi'ye uygun tek librettist oldu. Üç günde, Othello'nun eskizini tamamladı. Verdi, başlangıçta ilgi göstermekten çekindi. Ancak, eğilimini de engelliyemedi. 1 Kasım 1886'da Boito'ya Othello'nun bittiğini haber verdi. 5 Şubat 1887'de Scala seyircileri, yeni, değişmiş, olgunlaşmış bir Verdi tanıdılar. Othello, yeni bir biçim getiriyordu: Verdi, parçalara ayrılmış geleneksel operayı bırakmıştı. Orkestra olağanüstü bir önem kazanmıştı. Eserin başlıca kişilikleri, orkestra partisinden ortaya çıkıyordu. Verdi'nin melodi gücü, daha yüksek bir düzeye atlamış, sanatı incelmış, daha yoğun bir espri kazanmıştı.

Boito, Shakespeare'den alınmış bir konu üzerine nefis bir libretto daha hazırlamayı başarmıştı: Verdi'nin son şaheseri, komedilerin en neşelisi sayılan Flautino oldu. Eser, 9 Şubat 1893'de Scala'da ilk kez temsil edildiğinde büyük ilgi gördü.

Verdi, özel yaşamında acılarla karşılaşmıştı. İkinci eşinin arkasından dört yıl daha yaşadı. Vasiyetnamesinde servetinin büyük bir bölümünü yaşlı ve hasta müzisyenler için yapılacak dinlenme evine ayırmıştı. 27 Ocak 1901'de Milano'da 88 yaşında öldü. Devlet büyüklerinin de katıldığı törende, kalabalıktan bir kişinin başladığı, giderek dudaktan dudağa büyüyen "Va, Pensiero Sull'ali dorate" aryası söylendi. Uzun yaşamında o güne kadar yazdıkları gibi vakur ve içten...

Verdi'nin opera dışında yazdıkları pek önemli sayılmamıştır. Bunların en tanınmışları 1874'te büyük dostu ozan Manzoni'nin ölümü üzerine bestelediği Requiem Mass ve 1898'de tamamladığı dört kutsal Parça (Ave maria, Stabat Mater, Te Deum, Laudi alla vergine) dir. Ayrıca 1873 tarihli mi minör yaylılar dördlüsü ile çeşitli enstrümantal parçaları, Bas için iki şarkısı, Nocturne'ü (üç ses için), ve romansları vardır.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Beethoven'dan sonra uzun yıllar "senfoni" biçiminde onunkilerle boy ölçüşebilecek yapıda ve aralıkta eser yaratılamadı. Romantik dönemin sonuna doğru bazı ülkelerde bu müzik biçimi yeniden canlandı. Fransa'da Cesar Franck, Avusturya'da Anton Bruckner, Almanya'da Brahms, Rusya'da Tchaikowsky, Çekoslovakya'da Dvorak bu türde eserler verirken daha önce ulusalcılık anlayışının yükselttiği sınır duvarları da çevreyi belli etmek kaydı ile yok oldu. Bir ülkenin ezgisi, bir başkasının tekniği ile işleniyordu. Bir ülkenin sanat anlayışı, bir başka ülkenin müzisyenlerinde anlam kazanabiliyordu. Bu durum, yirminci yüzyılda uç noktasına erişen büyük "birörnekliliğin" başlangını haber veriyordu.

JOHANNES BRAHMS
(1833-1897)



Senfoni, klasisizmin en gözde biçimi olmuştu. Bütün klasikler en önemli eserlerini bu türde verdi. Yalnız Mozart için Opera da aynı ölçüde önemli oldu. Romantiklerin ilgisi ise çeşitli biçimlere dağılmıştı. Senfonik Şiir, serbest yapısıyla, kurallara bağlı senfoninin yerini aldı.

Johannes Brahms, Wagner etkilerinin canlı olduğu bir dönemde, klasik senfonicilerinkiyle kıyaslanabilecek senfoni yazmayı, kendinden önce kullanılmış teknikleri uygulayarak yeni ve kendine özgü olmayı başaran tek bestecidir. Brahms, bir devrimden değil, kendisinden önce gelenlerin biçim ve dil yönünden ona bıraktığı malzemenin hareket etmek zorundaydı. Onun ateşli savunucusu Schumann'ın da sezinlediği gibi Brahms'ın yolu bu bakımdan çetin ve engellerle dolu oldu.

7 Mayıs 1833'de Hamburg'da doğan ve 3 Nisan

1897'de Viyana'da ölen Johannes Brahms, Hamburg Devlet Tiyatrosu Kantrbaşısının oğluydu. Gençlik yıllarında eşlik piyanistliği yaptı. Hatta para kazanmak için dans salonlarında çaldı, Çigan müziği yapan kemancı Eduard Remenyi (1853) ile birlikte çalıştı. Aynı yıl bestecilik yetenekleri konusunda onu yüreklendiren Liszt ve Schumann'la tanıştı. 1854'de Düsseldorf'a 1856'da Bonn'a gitti.¹¹

1857-9'da Detmold Prensini Müzik Direktörlüğü görevinde bulundu. 1863-64'de Viyana Şan Akademisini yönetti, 1872-75'de de Müzik Dostları Birliğini... Viyana'da Valslerini ve ünlü Macar Rapsodilerini besteledi. Sonunda Beethoven gibi Viyana'ya yerleşti. Bonn'lu ustayla Brahms arasındaki paralellik bu kadarla kalmadı. Bu ağırbaşlı, temkinli ve sürekli endişeli adamın sert görünüşü altında derin bir iyilik, insan ve doğa sevgisi yatıyordu.

Brahms'ın yüksek sanat ve moral değeri taşıyan müziği de ağırbaşlıdır. Aşk ve şefkatin yansıdığı, serinkanlılıkla düzenlenmişçesine bilgelikle parlayan bu sayfaların konser repertuarında seçkin bir yeri vardır.

Kontrapuntik yazı Brahms'da çok amaçlı bir teknik olarak karşımıza çıkar. Bestecinin, çağdaşlarından daha sık kullandığı kontrapuan, eserde motifsel ilişkileri amacına uygun biçimde düzenleyen çokses yazısının yüzeyselleşmesini engeller ve anlatıma olağanüstü bir derinlik kazandırır. Haydn, Mozart ya da Beethoven'de rastladığımız temalar arası geçiş epizodlarının seyrek yapısı ve onların getirdiği az ya da çok soluklanma duygusu Brahms'a hemen hemen yabancısıdır. Brahms, Sonat (Senfoni, Konçerto) Allegrolarının Serim seksiyonlarında bütün öğeler arasında dengeli ve eşdeğerli bir örgütlenme sağlayarak gerilimi sürdürür. Bunu yaparken yatay yazının olanaklarını kullanır.

Oda müziği alanında Beethoven'ın çerçevesinde kalan Brahms, biçim yönünden yenilik getirmez. Sonat biçimini ve çeşitleme tekniğini geleneksel espi içinde kalmakla birlikte kendine has buluş zenginlikleriyle işlemiştir. İnşa güçleri ve anlatımdaki başarıları ile seçilen oda müziği: 2 yaylılar altıslısı, 2 yaylılar beşlisi, 3 yaylılar dördlüsü, klarinetli beşlisi, pianolu 3 dördlüsü, çeşitli kombinezonlar için üçlülere (klarinet, piano, keman; keman, piano, korno), 3 keman sonatı, 2 viyolonsel sonatı, 2 klarinet sonatı, bestecinin yaradılışını açıklıkla yansıtır.

Brahms, her şeyi kusursuz yapma isteğiyle ancak kırk yaşından sonra senfoni yazmağa başladı. Dört ulu senfonisi, inşa yönünden en küçük ayrıntısına kadar mükemmeldir. Schumann, 1854'de

1. Schumann 1854'de intihara kalkıştı. 1856'da öldü.



SERPENT

"Beethoven'i model alarak" senfoni yazması için onu zorluyordu. 9. Koral senfoniyi dinledikten sonra genç besteci bir şeyler yazmağa gayret etti. Sonunda asla senfoni yazamayacağını söyleyerek bu materyali do minör 1. piano konçertosuyla Germen Requiem'i'nin Korosu için kullandı. Brahms ilk senfonisini tamamladığı zaman ünlü yönetici Hans von Bülow ona, Beethoven'ın dokuz büyük eserinin bir devamı olarak "onuncu" demişti. Orkestral renkleri, ezgileri ve iç dokusuyla olgunluğu tartışılmayan bu senfonisinde Brahms'ın "Beethoven gibi güçlü ve duyarlı, Schubert gibi ezgici, Bach gibi kusursuz bir biçimci ve Brahms gibi ince ve usta" olduğu kabul edildi.

Brahms ilk senfonisini yazıncaya kadar oldukça uzun bir süre geçmişti (1855-1876). Öteki üç senfonisini ise 1877-1885 yılları arasında verdi. Bunlardan dördüncüsü en aydınlık ve en kolay anlaşılır senfonisidir. Güçlü, yoğun orkestrasyonu, bolluklarıyla dikkati çeken temaları, sade ve heyecanlı anlatımıyla Op. 98 mi bemol majör dördüncü senfoninin konser repertuarında özel bir yeri vardır.

Solistten parlak bir teknik bekleyen iki tane piano konçertosunun müziği, senfonilerinden daha da soyuttur. Bunlardan ikincisini (Op. 83 Si bemol majör) İtalya yolculuğundan sonra besteledi. Eserin aydınlık ve sıcak ezgileriyle bu yolculuğun izlerini taşıdığı iddia edilir. Eser, biçimi ve ilhamıyla benzersizdir. Beethoven'ın gibi Re majör tonunda olan Keman konçertosuyla Keman ve Viyolonsel için Double konçertosu, kusursuz olduğu kadar duru güzellikleriyle dikkati çekerler. Seçtiği metinler ve anlatımı bakımından devrim niteliğindeki Alman Requiem'i ölmez eserleri arasına da yer alır.

Brahms Opera ve Senfonik şiir biçimlerine hiç yanaşmadı. Programlı müziğe sırt çeviren Brahms'ın müziğini absöü (soyut) değimi ile nitelemek yerinde olur. Sonat, Senfoni ve konçertolarında geleneksel inşa tarzına saygılı kalmakla birlikte klasik ölçülerin dışına çıktı, büyüttü. Sonat formu allegrolarında alışılmış iki tema yerine 3,4 ve daha fazla tema kullandı. Bu bakımdan yedi temalı eserlerindeki bütünlük duygusu şaşırtıcıdır.

Brahms'ın dinleyenlerde iz bırakan eserlerinden biri de Haydn'ın bir teması üzerine çeşitlemeleridir. Bunu, piano için Haendel'in bir teması üzerine çeşitlemeleri ve Paganini'nin bir teması üzerine çeşitlemeleri izler. Bu eserler, biçimsel açıdan o zamana kadar bilinmeyen bir suples ve geniş anlatım sergilerler. Bütün teknik sorunların üstüne çıkardığı bu tarzı Brahms, sonat allegrolarının devolopmanı ile ağır bölümlerinde kullanır. Haydn'ın bir teması üzerine çeşitlemelerinin iki piano için de bir versiyonu vardır. Piano ve orkestra versiyonlarından hangisinin önce yazıldığı kesin olarak belli değildir. Eseri ilk kez Clara Schumann'la birlikte

1873 Ağustosunda Bonn'da dostlarının önünde çaldığı bilinir. Çeşitlemelerin halka sunulduğu aynı yılın Kasım ayında Viyana'da gerçekleştirilirken orkestrayı Brahms yönetmekteydi. Haydn, St.-Antoni (St. Antoin) Koralinden aldığı temayı Si bemol majör üfleme çalgıları divertimentosunda kullanmıştı. Divertimento 2 obua, 2 korno, 3 fagot ve Kornet ailesinden bugün artık kullanılmayan bir çalgı olan Serpent için yazılmıştı. Brahms da temada aynı çalgıları kullandı. Yalnız 3. fagot'la Serpent, Kontrfagot'la yer değiştirmişti. Kontrbas ve viyolonseller ise üfleme çalgılarına eşlik ediyordu. Bu seçkin eser, tema ve sekiz çeşitlemeyle finalden oluşur. Tam anlamıyla soyut müzik diyebileceğimiz eserin Brahms'a yaraşır muhteşem bir sonu vardır.

Brahms'ın orkestra müziği arasında Trajik uvertür (Tragische Ouverture op. 81 re minör 1880), Akademik Tören uvertürü (Akademische Festouvertüre Op. 80, do minör - 1880) ve iki serenadı sayabiliriz. Koro ve Orkestra için Zafer şarkısı, Cenaze şarkısı, Kader şarkısı, Rinaldo, Noeni gibi eserleri Alman Requieminden geri kalmaz. A capella ya da piano veya org eşlikli vocal topluluklar, dini ve din dışı repertuarı zenginleştirirler: Vals d'amour; Çıgan şarkıları, Alman halk şarkıları gibi... Piano ürünleri, 3 sonat; 4 defterlik Macar dansları; 3 Rapsodi; 2 fantezi defteri; Intermezzolar; 1 Scherzo; Schumann, Chopin, Weber Paganini, Bach, Gluck ve Haendel'in temaları üzerine Çeşitlemeler ve etüdlerden oluşur. Ayrıca iki piano için düzenlemeleri Org için 11 chorale Prelude'ü ve sayıları 200 bulan şarkılarıyla eserleri ciddi, disiplinli büyük bir bestecinin ozanca anlatımını ve derin duyarlılığını açığa vurur.

Yuvarlak silueti, beyaz sakalı, uzun meçleriyle Viyana'nın popüler kişilerinden olan ve yakınlık gören Johannes Brahms, hiç evlenmedi. Robert Schumann'ın ölümünden sonra bütün gücünü onun dehasını tanıtmak için harçayan büyük piyanist Clara Schumann'a sonuna kadar destek oldu. Brahms, Clara'dan 1 yıl sonra 3 Nisan 1897'de öldüğü zaman, Wagner'e karşı açtığı bitmek tükenmek bilmez savaş da son bulmuş, bir tarafta Bayreuth esprisi zafer kazanırken öte tarafta Brahms'ın eseri hiç bir tartışmaya yer bırakmıyacak biçimde kendisini kabul ettirmişti.

Anton Bruckner

(1824-1896)

Bruckner'in yaşamı, Cesar Franck'la büyük bir paralellik gösterir. Onun gibi Bruckner için de tanrı, son hükmünden kuşku edilmeyen varlıktı. Yoksul yedek öğretmen, eserlerinden birini adadığı tanrıdan, bir ağabey, yardımsever bir danışman ve ideal bir dost-muşçasına söz ediyordu. Ruhsal yapısı çocuksuydu. Bununla birlikte, dev yaratılarının doğumunu bu özelliğine borçlu olduğu kuşku götürmez. Bruckner Senfonileri, Barok stilde katedrallerin görüntüsünü anımsatır. Gerçekten de Linz Katedrali Orgcusunun 8 Senfonisi, çoğu dinleyiciyi yadırgatacak uzunluktadır. Biograf Ernst Decsey için Bruckner, yüksek dağların şarkıcısıdır: "Orada, güneşin doğuşunun güzelliği, şafağın derin ve uzak ihtişamı vardır. Yıldızlı gece, örtülerini onun üstüne çeker."



ANTON BRUCKNER
(1824-1896)

Katolik Bruckner, içindeki güzellik duygusuyla çelişen korku ve endişelerle yaşadı. Bir takım hayaletlerin peşinden koştuğunu iddia ediyordu. Bu yüzden 43 yaşında ciddi bir sinir krizi geçirdi. Korkusuyla birlikte saplantıları da büyüdü. müzik ve tanrı, onun için sığınak oldu.

1891'de Viyana Üniversitesi ona fahri doktorluk ünvanını verdi. Rektör nutkunda, "Bilimin aşamadığı engellerin önünde, hiç bir bilgeliliğin ifade edemediğini anlatabilen sanat alanının başladığını" söyleyerek, "Viyana Üniversitesi'nin anlı şanlı Rektörü olarak, Winhaag'ın eski yedek öğretmeninin önünde derin bir saygı ile eğiliyorum." dedi.

Anton Bruckner 4 Eylül 1824'de aşağı Avusturya'da, Ansfelden'de doğdu. Saint Florian Manastırı ve Linz Katedralindeki (1856) çalışmalarından sonra, 1861'de Viyana'ya yerleşerek Konservatuara Armoni ve Org öğretmeni oldu (1868-1891). Bu arada, Saray Orgculuğu da yaptı. Avrupa'daki konser gezileri eserlerini tanıtmaya yetti. 1891'de, başarılı, yaşlı ve hasta Bruckner, yorgunluğunu yeniden duymaya başladı. 11 Ekim 1896'da şiddetli bir Hydropsie krizi sırasında Viyana'da öldü. İsteğine uygun olarak Saint-Florian Manastırında bir zamanlar çaldığı org'un altına gömüldü.

Bruckner'in katalogu, 122 opus numarası taşır. Bu eserler 30 yıl içinde yazılmışlardır. Geçici olarak bir kenara bırakılanlar arasında bugün 9. Senfonisi, 3 Messe'i, 1 Tedeum'u, ve 1 yaylılar beşlisi dikkati çeker. Sekiz Senfonisi, 150 Psalmus'u, On Dokuzuncu yüzyılın müzik diline yeni öğeler taşımamıştır. Onlar, gösterişten kaçan bir sadelik ve mistisizmin karakterize ettiği romantik stil içinde seçilirler. Wagner'in dersleri Bruckner için armonik gelişmede yararlı olmamıştır. Bununla birlikte onun Senfonileri, Wagner'in dramına bir çeşit orkestral cevaplar sayılabilir. Bu paralellik, boyutlar ve oranlar açısından daha da öteye gider. Bruckner'in temalarının yürüyüşünün, Wagner temalarının işlenişi ile belli bir fizik akrabalığı olduğu hissedilir. Bir başka akrabalık da orkestralama konusunda ortaya çıkar. Orkestralamada özel bir hacim elde etmeyi başaran Bruckner, Stil bakımından da çağdaşının etkisinde kalmıştır.

"Tanrının ozanı, saz şairi" diye anılan Bruckner'in tamamlanmamış 9. Senfonisinden başka bir de 10. Senfoni girişimi vardır. Bu eserin el yazmaları, Linz müzesinde korunmaktadır. Motetleri ve Antienne'leriyle saf ve güçlü inancını ifade eden Bruckner, Orgcu ve emprovizatör olarak Avusturya müziğinin en örneklerini vermiştir.

Senfonilerinin genellikle yoksun olduğu tutku, onlarda zaman zaman tumturaklılığa varan bir ihtiyaç zevki, zayıf bir tanım eğilimi, derin ve ciddi bir dindarlık ve saflıkla yer değiştirmiştir. Bununla birlikte bu sanatın etkileyici aksanları ve yaşayan bir güzelliği vardır. Fakat gerçek heyecan, yalın insani heyecan, bu ustanın eserlerinden gerekliliğine çıkarılmış benzer. Ancak, bu sanatın güzelliğini duyabilmek için onu sabırla etüd etmek gerekir.

Ölümünden sonra, onun müziğini "akor Parfait'nin ulaştırılması ve Wagner'in Tristan ve Isolde'den sonra aştığı diatonik sisteme inanç sanatı" olarak nitelendirenlere katılmamak mümkün değildir.

ST. FLORIAN MANASTIRINDA
BİR ZAMANLAR BRUCKNER'IN
ÇALDIĞI VE ŞİMDİ ALTINA
GOMÜLÜ OLDUĞU ORG.



Onsekiz ve Ondokuzuncu Yüzyıllarda Rusya

Doğu ile Batı arasında geniş topraklara uzanmış olan Rusya, insanlığın vatanı sayılan Asya'nın gizlerini de içinde saklar. Halklarıyla, dilleriyle, ırklarıyla, çeşitli töre ve gelenekleriyle Rusya, belli bir birliği koruyarak bölünmüştür. Bu sayısız kaynaklardan folklor müziği ile dini müzik, halk konser müziğini tanımadan çok önce fıskırdı. Folklorik müziğin başlangıcı, tarih öncesine dayanır. Dini müziğe gelince, bu ezgiler, Gregor şarkılarına, Yahudi mabedi şarkılarına ve büyük bir olasılıkla Asya'nın putperest ezgilerine akrabadır. Çünkü, Rus Ortodoks Kilisesi, Bizans mirasını yaşatmıştır.

Bütün Slav müzikleri gibi, Rus müziğinin de büyük bir duygusal derinliği vardır. Melankoli ve vahşi öfke, onun en belirgin karakteridir. Bu melankoli, ezilmiş halklarda daha da çok görülür. Onu fazladan, Rusya'nın kendine has görünüşleri de doğurmuştur: Sonsuz Stepler, Görkemli ırmaklar, göz alabildiğine uzanan bataklıklar, yılın büyük bir bölümünde karın bir kefen gibi örttüğü geniş toprakların umutsuz yalnızlığı...

Rus, doğuştan müzisyendir. Müzik, ona esin kaynağı olan günlük yaşamının bir parçasıdır. Güzel sesler, özellikle her yerde görüldüğünden (belki zenciler dışında) daha pes olan Bas sesleri boldur. Ve bu, Org gibi tınlar. Popüler danslar çok karakteristik ve ritmiktir. Bunlar, batının anladığı danstan daha büyük bir eylem ortaya koyarlar. Müzikte Rus, Asyalı ve Şarklı sayılır. Geniş topraklara yayılmış olan halkın ilişkisi zayıftır. Müzik onları yolculuk araçlarının yaptığından daha iyi birleştirmeye yaramıştır. Slav halkının özünü ezgilerinden tanıyabiliriz. Ancak, görebildiğimiz şey, acı çekmiş, bazen boyun eğmiş, bazen öc almış, vahşi, içine kapanık, sersemlemediği zaman olağanüstü yetenekli, hem zalim, hem saf ve babacan, hem derin bir şekilde dindar, hem zındık bir halk olur... Bütün bu kutuplar, Rusya denen bilmeceyi meydana getirir.

Rus halk ezgilerinin ses genişliği bir beşli ya da altılı aralıkla sınırlanmıştır. Ezgi sınırı ise genelde iki ölçüdür ve sıkça tekrarlanır. Ezginin oturduğu ses dizisi, eski Yunan makamlarını hatırlatır. Dorien (mi-mi); Hipodorien (la-la), Hipofrigien (sol-sol) gibi...

Halk ezgilerine, üçgen gövdeli Balalayka eşlik eder. Rus halk ezgi-



SAINT-BASILE KATEDRALI

lerinin derlenmesi, 1796'da Pratsch'la başladı. Bu hareket, 20. yüzyılda da sürdü. Floklorik müziği derleyenler arasına Balakirev ve Rimsky-Korsakov gibi besteciler de katıldı. Halk şarkıları, halk türkülerimizin çoğunda olduğu gibi, solo ses, çalgı eşliği ve danstan oluşuyordu. Ancak, Rus halk müziğinde korolara da büyük yer verilmişti. müziğin konusu, taklitle canlandırılırdı.

Ortodoks Kilisesinin reform geçirmemiş olması nedeniyle, Rusların dini müziklerinde herhangi bir çalgı eşliği kullanılmazdı. Olağanüstü Bas sesler, törenlerin yeterince görkemli ve etkili olmasını sağlardı.

Din dışı san'at müziğini anlamak için, Avrupa'da, Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki duruma bir göz atmak gerekir. Bu tarihe kadar Avrupa müziğinde İtalya, Fransa Almanya gibi uluslardan söz edilebilirdi. Bu tarihten sonra, Avusturya'da Viyana önem kazandı. Henüz, İtalyan zevki, Avrupa sahnelerinde yaşıyordu. Bir çok yabancı müzikçi, bu ülkelere giderek orada eğitim görüyor ve onların besteleme gelenegini benimsiyordu. Örneğin, Çek Stamitz ve Dussek, Alman müzikçisi olarak benimseniyordu.

Ondokuzuncu yüzyıl romantizmi, ulusalcılığı da beraberinde getirince, Avrupa müzik yaşamına katılmak isteyen uluslar, ırklarına has dehalarını ve ulusal renkleri ancak halk şarkı ve danslarıyla ortaya koyabileceklerini kanıtladılar. Halk ritimleri ve ezgileri, bu ulusların çok sesli müzikte yoksun oldukları uzun geçmişli telafi eden bir gelenek ve sağlam bir baz oluşturdular.

Din dışı sanat müziğinin Rusya'ya girmesi biraz geç olmuştur. Çar Büyük Petro'nun Konser Orkestrası, Telemann, Schütz, Tartini, Corelli gibi bestecilerin eserlerini yorumluyordu. 1737'de Çariçe Anna Ivanova İtalyan Operasını Rusya'ya soktu. 1755'te Çariçe Elisabeth Petrovna, Rus Operasını kurmak için çaba harcadı. Kuşkusuz kendi sanatçısı ve bestecisi olmayan bir müzik hareketinden söz edilemez. Çariçenin gayretleri sonuç vermedi. Yapılan çalışmalar, oynanan eserlerin sözlerinin Rusçaya

SAINT-PETERSBOURG OPERASI.
COURVOISIER'DEN,
DUBOIS'NİN GRAVURU



çevrilmesinden öteye gidemedi.

Rus müziğinden söz edebilmek için On dokuzuncu yüzyılı beklemek gerekti. Yüz yıldan beri, bütün büyük kentlerde yerleşmiş olan İtalyan Operasına karşı bir tepkiden başka bir şey olmayan ilk Rus eseri, dışardan gelen her şeyi korumayı görev sayan, ulusal denemelere karşı çıkan ve onu arabacı müziği olarak adlandıran soylulara, İmparatorluk sarayına karşı bir hareketti.

Adı geçen eser, bir Opera idi. Michael İvanovich Glinka (1804-1857)'nin "tam anlamıyla Rus ve Ruslar tarafından anlaşılır olanı yazmak" isteğini gerçekleştiren "Çar İçin Hayat" Operası (1836), heyecanla karşılandı. Glinka burada, ikinci operası "Ruslana ve Ludmilla"da olduğu gibi halk ezgilerinden ve danslarından ustaca yararlanmıştı. Bu arada, Rus ulusal edebiyatının da gelişmesi, ulusal müziğin uyanışını kolaylaştırdı ve ona destek oldu. Puşkin, Dostoievski, Gogol ve Tolstoy'un eserleri, bestecilerin müzik düşüncelerine baz oluşturdular.

Glinka'nın yanında Alexander Dargomijsky (1813-1869), ulusal müziği yaratma konusunda aynı isteği taşıyordu. En iyi eserleri Roussalka (Ondine) ile Convive de Pierre operalarıdır. İkincisi, Don Juan temasının bir başka yorumudur. Metnin yazarı Puşkin, aynı zamanda Moussorgsky'nin Boris Godunov, Tchaikovsky'nin Yevgeni Onyegin ve Maça Kızı operalarının konularının yaratıcısıydı.

Alexander Sergeiyevech Dargomijsky'nin 1867'de Rus Müzik Kurumu Başkanı olması, onu genç Rus Okulunun babası durumuna getirdi. Rus Beşleri üzerinde önemli etkileri oldu.

ALEXANDER BORODIN
(1834-1887)



MILY ALEXEIEVICH
BALAKIREV (1837-1910)



CESAR CUI
(1835-1918)



Rus Beşleri

Glinka ve Dargomijsky'yi müzik açısından olduğu kadar kişisel açıdan da ilgi çekici bir kuşak izledi: Güçlü bir grup halinde birleşen ve "Rus Beşleri" diye anılan Alexander Borodin (1834-1887), Cesar Cui (1835-1918), Mily Alexeievich Balakirev (1837-1910), Modest Moussorgsky (1839-1881) ve Nicolai Andreievich Rimsky-Korsakov (1844-1908)...

Hiçbiri müzisyenlik mesleğinden değildi. Grubun en yaşlısı olan ve soyu İmeratinsky Prenslarına dayanan askeri doktor ve kimyager Borodin, Tıp ve Cerrahi Fakültelerinde öğretilirdi. Beşlere (Kutchka'ya) onu Balakirev soktu. Birlikte, Beethoven, Schumann ve Glinka'nın eserlerini incelediler, teknik özellikleri pianoda analiz ederek çözümlədiler. 1862'de Borodin, Mi hemol majör Senfonisine başladı. Ulusal özellikler gösteren eser ancak 1867'de tamamlandı. Büyük bir özveri sahibi olan Borodin, ömrü boyunca kendisine ayıracak çok sınırlı zaman buldu. Şakayla karışık, "Pazar günü müzisyeni" olduğunu söylerdi. Üç Senfoni, seçkin nitelikli oda müziği, duygulu ezgiler, Prens İgor Operası ve Orta Asya Steplerinde başlıklı eskizin yazarı için bu, çok alçakgönüllü bir yargıdır. İlk eserlerinin soğuk karşılanması, espri ve heyecandan yoksun görünmesi başlangıçta bilgisinin eksikliğine bağlanabilir. Bununla birlikte, 1. Senfonisi Liszt'i beğenisini kazandı. Liszt eserini bestecisine bu konudaki görüşlerini bir mektupla iletti.

İyi bir renkçi olan Borodin'de doğu ezgileri çok belirgindir. Orta Asyanın da Avrupa Rusyasının da halk ezgi ve ritimlerini çok iyi incelemesi onda ulusal sanat kavramının ağır basmasına neden olmuştur. Eserlerinde açık bir program anlayışı vardır. Asya

MODEST MOUSSORGSKY
(1839-1881)



NICOLAI ANDREIEVICH
RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)



temaları arasında Borodin'in kullandıkları Avrupalı ve Amerikalı meslekdaşlarını etkilemiştir.

Grubun kurucusu olan Balakirev, kusursuz bestecilik yeteneklerine sahip olağanüstü bir organizatördü. 1859'da St. Petersburg'a geldiği zaman Glinka yönetiminde müzik çalışmalarına başladı. Askeri okula devam ederken de Cesar Cui ile dostluk bağları geliştirdi. Beşler arasında ilk tanışanlar Balakirev ve Cesar Cui'dir. Dostlukları 1856'ya dayanır. Balakirev, yalnız Beşler Grubunu şekillendirmekle kalmadı aynı zamanda onları genç Rus müziğinin bayrağı altında toplamayı başardı. Matematik ve tabiat bilgisi öğretmeni olan Balakirev'in güçlü bir sanat içgüdüğü vardı. Pratiğin yettiğini sanıyordu. Teorik bilgilerden yoksundu. Üstün bestecilik sezgisiyle doğruyu yakalıyordu. Bu nedenle başarılı bir senfoniciydi. 1862'de Saint-Petersburg'da parasız müzik okulu açtı. Ancak, masrafları karşılayamayınca okulu kapatmak zorunda kaldı. Eserleri arasında, halk temalarının bol bol kullanıldığı Rusya Senfonik Şiirinin seçkin bir güzelliği vardır. Avrupa'da zaman zaman seslendirilen Tamar ise, parlak bir piano parçası olan Islamey gibi doğudan esinlidir.

St. Petersburg askeri akademisinde tahkimat öğretmeni olan Cesar Cui, pek çok opera ve piano parçası besteledi. bunların ulusalçılık ya da kişisel yönünden pek büyük bir anlamları yoktur. Eleştirmenliği ile de tanınan besteci "Kafkas tutsağı" adlı operayı yazmakla işe başlamıştı ama, daha sonra William Ratcliff ve Sekizinci Henri gibi yabancı konulara yöneldi. Bestecilikte büyük bir varlık gösteremeyen ve Beşler arasında silik kalan Cesar Cui, yenilik yanlısı olması ve dostları için çalışmasıyla önemlidir. Her şeye karşın, Cesar Cui'nin Rus müziği üzerinde dikkate değer etkileri vardır.

Müziğin en ilgi çekici isimlerinden biri, Dostoevsky'nin bir romanının da gerçek kişisi olan Moussorgsky'ye "Rusyanın çıplak ruhu" denmesinde büyük bir gerçeklik payı vardır. Dağınık bir gençlik geçiren Moussorgsky, bütün soylu çocukları gibi subaylık mesleğine hazırlandı. İmparatorluk ordusunun zarif üniformasını taşıyan bu mavi gözlü genç asker, başlangıçta soyluların saraylarında piyanistik yetenekleriyle heyecan uyandırıyor. Birgün, bu yaşamı boş ve yapay bulan Moussorgsky, işinden ve modern ortamdan ayrılarak yalnızca müziğe yöneldi. Armoni ve inş kuralı hakkında belli bir görüş kazanmasına yardımcı oldu. Moussorgsky, içgüdüünün peşinden giderek yavaş yavaş kendi stilini ve üslubunu yarattı. Grubun en yeteneklisi olan Moussorgsky'nin yazısı bir anlamda empesyonisttir. (Debussy, ileride, ondan bazı etkiler alacaktır.) Keskinleşmiş duyarlılığı ve kavrama yeteneği Moussorgsky'nin, kişileri, olayları, canlı ve cansız doğadaki gözle

görünmez ilişkiyi sezmesine ve inanılmaz bir başarıyla aktarmasına yardımcı oldu. Ancak başvurduğu yollar, alışılmışın dışındaydı. Konulu müzikler yazdı, ama anlatımda karmaşık yöntemlerden uzak kaldı. Moussorgsky'nin form anlayışı farklıdır. Tekrar, gelişim (developpement) ve çeşitlemeyi az kullandı. Bu tutumunu, "Yaşamın hiç bir zaman tekrarlanmadığı" gerçeğine bağlayarak açıkladı. Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev'e yolu açan Moussorgsky, salt müzikten (obsolü müzikten) yana değildir. Doğayı olduğu gibi taklit eder. Bunu yaparken üslup kaygısından kurtulur. Kafasında, biçim ve formüllerle ilgili herşeyi bir kenara bırakır. Duyarlılığı, ezgiye ince ve zarif bir görünüm vermeğe, anlık etkileri yakalamağa, anlatılması zor renkleri, düşleri, duyguları belirginleştirmeye yönelir. Halkını çok iyi tanıy ve şaşırtıcı biçimde müziğine aktarır. Çocuklara yaklaşımı da ilginçtir. Şaheserleri arasında sayılan "Çocuk Odası", çocukların düşlerini, oyunlarını, saf düşüncelerini tasvirde eşsizdir. Ancak eserin, çocuk tarafından icrası olağanüstü zordur. Dahası, esere konu olan çocuğun yaşdaşı çocukları ilgilendirecek bir eser değildir. Bununla birlikte, çocuğun gerçeğini anlatmadaki başarısı kadar müziğinin duruluğu ile de benzersiz sayılır.

BORIS ROLÜNDE IVAN PETROV
(BORIS GODUNOV OPERASIN-
DAN)

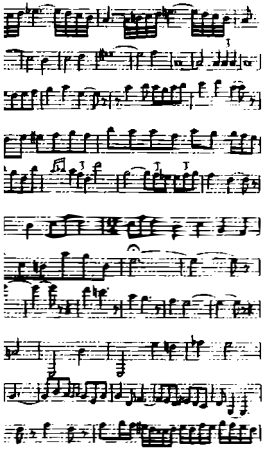
Moussorgsky, notaları konuşur gibi, bilinçli bir ihmalkarlıkla serpiştirir. Bu, ondaki izlenimci özelliğin bir görüntüsüdür. Ezginin altına koyduğu eşlik, sözlerle bütünleşir ve çok kişisel bir nitelik taşır. Kadanslarında yedili akor kullanmaz.

Bir çok müzik eleştircisi, ondaki ani ve çabuk kaybolan izlenimleri yakalama yeteneğinin başka hiç bir bestecide bulunmadığı yargısında birleşir.

Moussorgsky, gerçekte, kendisinde aşırı bir bollukta var olan müzikal düşüncelere en uygun biçimleri verememekten acı çekiyordu. Zaman zaman, gerçek olmayan görüntülerle çevrildiğini, tuhaf armoniler duyduğunu, onları yazmak istediği zaman da kaybettiğini söylüyordu.

Moussorgsky, hiç bir zaman derinliğine müzik teorisi çalışmamıştı. İşin teknik yanı ona yabancıydı. İçkiye düşmesinde bu umutsuzluğun payı var mıydı, bilinmez. Onu yakından tanıyan Rimsky-Korsakov, bu dahinin sürekli düşüşünü anlatır. Aşırı alkol aldığı dönemler giderek daha sıklaşmaktadır. Buna karşılık, bir kaç saatlik bir kanaatkarlık ona büyük, trajik, yumuşak ezgiler yaratmak için yetmektedir. Eserlerinde gerçek düşe, saflık mistisizme, heveskarlık en yüksek kusursuzluğa karışmıştır. Bu müzik, folklora çok şey borçludur. Moussorgsky Boris Godunov Operasında (1868-





MOUSSORGSKY'NİN "ÇIPLAK
DAĞDA BİR GECE" VE "BİR
RESİM SERGISİNDEN TABLO-
LAR" ADLI ESERLERİNDEN
TEMA PARÇALARI

1871) kitlelerin dramını dile getirir. Burada başlıca kahraman rolünü Rus halkına vermiştir. Çıplak Dağda Bir Gece Senfonik Şiiri, şeytanca görüntülerle dolu çok başarılı bir canlandırmadır. Piano için Bir Sergiden Tablolar albümü, başka müzisyenler tarafından orkestralanmış, en başarılısını da Ravel yapmıştır. Çocuk Odası şarkı albümü, Ölüm Dansları ve Şarkıları, Kovancina ya da Sorocinsk Fuarı operaları, bunlardan çok farklı birer öze sahiptir. Moussorgsky, 1881 yılında, alkoliklerde görülen ve delirium tremens denilen bir kriz halinde sokakta yatarken bulundu. Yoksullar hastanesine taşınan besteci 1881 Mart ayında, bir tahmine göre doğum yıldönümünde öldü.

Deniz subayı Nicolai Andreievich Rimsky-Korsakov, Beşlerin en genci olmasına karşılık teknik yönden en emini ve disiplinlisiydi. Uzun ve zorunlu deniz seferleri sırasında dünyayı tanıma fırsatı buldu. Mozart kadar rahatlıkla yazan, dini eserlerinde Franck kadar başarılı ifadelerle yaratabilen Rimsky-Korsakov, 1871'de St. Petersburg konservatuarına Kompozisyon öğretmeni olarak atandığı zaman, Balakirev'in öğütlerinden başka birikimi yoktu. Ne okutacağı hakkında da oldukça müphem bir kontrpuan ve fugue bilgisiyle pratik armoni dışında bir şey bilmiyordu. Büyük cesaret ve enerjiyle çalışarak bütün kuralları öğrendi. Beşler içinde bu zahmeti göze alabilen tek kişi oldu. En dikkate değer yanı, bu seçkin bilgisinden dostlarını yararlandırması ve onlara yardım etmesiydi. Rimsky-Korsakov, kendisinden sonra gelenlere de büyük bir orkestrasyon ustası olarak yol gösterdi. Müziğinin açık Slav karakterine karşın, dostlarından daha kozmopolitti. Bu yönüyle, Tchaikovsky ve Glazounov'a yakın oldu. Eseri, bütün müzik biçimlerini içine alır. Sadko, Çar Saltan, Altın Horoz Efsanesi gibi operaları. Üç Senfonik şiiri (Büyük Rus Bayramı, Noel Gecesi, Şehrazad), Senfonileri, bir Senfoniettası ve çok sayıda ezgileri vardır. Koral eserleri, kantatları, Oratorioları, Orkestra süitleri, az rastlanır renk zenginliği, tazeliği ve fantezi bolluğu ile seçilirler. Canlandırmada, Avrupa'lı bestecilerden çok daha başarılı olan Rimsky-Korsakov, beklenmeyen ritimleri orkestra süitlerine ustalıkla yerleştirir. Halk ezgilerinden yararlanmadığı durumlarda mutlaka ulusal ritmlere başvurur. Bu öğeler, armoni zenginliği içinde ustaca eritilirler.

Yalnız bestecilikle yetinmeyen Rimsky-Korsakov, içinde zengin İnşa örnekleri bulunan "Çalgılama Kursu" adlı bir kitap yayınladı. Ayrıca, dostlarının eserlerini gözden geçirmek ve düzeltmek için uzun saatler harcadı. Borodin, Prens Igor Operası ile 3. Senfonisini tamamlayamadan ölmüştü. Genç Alexander Glazounov her iki eseri de tamamladı. Ama, onlara orkestralamasıyla nefis renkler kazandıran Rimsky-Korsakov'dur. Zamanını dostlarının kompozisyonlarını düzeltmeğe, yalınlaştırmaya ya da orkestralamaya adanmış Rimsky-Korsakov'un bu özelliği, Moussorgsky'nin

Boris Godounov Operasını ele aldığı zaman acı eleştirilerle protestoları üstüne çekti. Çünkü yazarının karalamalarıyla bugün yorumlanan şekli hayli farklıdır. Doğal olarak bu çabalar olmasaydı, eser, orijinal haliyle hiç bir zaman temsil edilemez ve tanınmazdı. Yazarla orkestrasyonu yapanın karakterlerinin uyması kolaylıkla rastlanabilen bir durum değildir.

Rimsky-Korsakov, arkasında, çok değerli bir belge niteliğinde olan "Müzik Yaşamım" adlı otobiyografisini bıraktı. Burada herşeyi, işini, tutkularını, başarısızlıkları ve zaferleri paylaşan "Beşler"in olağanüstü öyküsünü öğünmeden uzak, büyük bir sadelik içinde anlatır.

Beşlerin amacı, dramda müziği sözlerden bağımsız kılmaktı. Müzik, sözlerden bağımsız olarak etkili ve seçkin bir anlatım taşımalıydı. Hepsi Wagner hayranıydılar ama onun taklitçisi olmamaya kararlıydılar. Alman klasik ve romantik bestecilerini inceleyerek öğrendikleri çalgılama, armoni, kontropuan ve biçim anlayışını, Rus ulusal müziğini yaratmada kullandılar. Başka ekollere yanaşmadılar, üsluplarına da yabancı ögeler karışmamasına özen gösterdiler.

Anton ve Nicolas Rubinstein

Beşler, St. Petersburg'da, yeni ve beklenmedik bir ortam yaratırken Rubinstein kardeşler ve Tchaikovsky, öteki Rus bestecileri arasında dikkate değer bir kişilik gösteriyorlardı. Bunlar, eserleri ve pedagojik etkinlikleriyle Beşlerden farklı bir anlayışı izleyerek bir grup genç besteciye yüreklendiriyorlardı.

Ağabey Anton Gregorievich Rubinstein (1829-1894), kendisini besteciliğe ve öğretmenliğe adanmadan önce dünyaca ünlü bir pianistti. Berlin'de Dehn'le kontr-puan ve armoni öğrendikten sonra, Orta Avrupa tekniğini Rusya'ya taşıdı. 1858'de yerleştiği St. Petersburg'da konservatuarı kurdu ve 1862-67 yılları arasında yönetti. Aynı görevi 1887-90 arasında da yerine getirdi. Rubinstein özellikle operaları ile tanınır: Dimitri Donskoi, Sibiryalı Avcılar, Kalaschnikov, Moskovalı Satıcı, Şeytan, Sulamith, Gorjschka, Nero gibi...



ANTON GREGORIEVICH
RUBINSTEIN
(1829-1894)

Rus müziğinde batı geleneğinin ve anti-nasyonal düşüncenin temsilcisi olan Anton (Gregorievich) Rubinstein, Liszt'in kuramlarını "Üç müzikal Portre" (Faust, Korkunç Ivan, Don Quixote) gibi

bir çok orkestra eserine uyguladı. Ancak, eserlerinin çoğu, müzik tarihinde yer tutacak kişisel nitelikleri her zaman taşıyamadı ve senfonik eserleri, oratorioları, sütünleri, uvertürleri, oda müziği eserleri, piano parçaları unutulup gitti.

Onun gibi, Berlin ekolüne göre yetişen ve bu tekniği yayma gayretlerinde başarılı olan Nicolas Rubinstein (1835-1881) da, Senfonik Konserler Birliği ile Konservatuarın yöneticiliğini üstlendi. Pianist, Orkestra yöneticisi ve besteci olarak kendisini pedagojik çalışmalara adanmıştı.

Bu iki paralel öğreti, Balakirev'in kurduğu Beşlerin ilerici, halkçı ve anti konformist eğilimlerine bir tepki niteliğindeydi. Formalizm, akademizm, Avrupa gelenekçiliği ve klasik Germen kültürünün sentezi ve simgesiydi aynı zamanda.



PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY
(1840-1893)

Piotr Ilyich Tchaikovsky

Büyük bir teknik kusursuzluğa ve inşa ustalığına sahip olan Anton Rubinstein, giderek popülaritesini kaybedip unutulurken, Tchaikovsky'nin ünü büyüyordu. Rubinstein'in kuralları içinde yetişen çok sayıda Rus bestecisi ve vitüozu arasında en karakteristiği kuşkusuz Piotr Ilyich Tchaikovsky'dir. (1840-1893) Bugün özellikle Baleleri ve son üç Senfonisi ile halkın çok iyi tanıdığı Tchaikovsky, uzun süre ülkesi dışında yaşadı ve Rus müziği ile uluslararası teknik, slav ruhu ile batı uygarlığı arasında bir bağ oluşturdu.

7 Mayıs 1840'da Vuralların uzak bir köşesinde Votkinsk'de doğan Piotr Ilyich Tchaikovsky, küçük yaşta müzik yeteneklerini sergiledi. Kısa bir Hukuk öğrenimi ve Adalet Bakanlığında memuriyetten sonra bütün Rus bestecilerinde görüldüğü gibi birdenbire

müziğe yöneldi. 1862'de, yeni kurulmuş olan Konservatuara yazıldı. Orada, Anton Rubinstein'la çalıştı ve o kadar parlak bir diploma aldı ki, hemen Nicolas Rubinstein'ın yeni kurduğu Moskova Konservatuarına öğretmen atandı (1866)

İlk eserleri başarı kazanamadı. Güçlüklerle karşılaştı, büyük moral çöküntüleri ve 1876'ya kadar da yokluk içinde yaşadı. O tarihte mesenine rastladı: Nadejda von Meck... İkisi arasında ilginç bir anlaşma yapıldı. Bestecilik yeteneklerine hayran olan von Meck, maddi ihtiyaçlarını yüklenerek kendisini besteciliğe adanmasına fırsat verecekti. Tek şartı, ikisinin hiç bir zaman karşılaşmamasıydı. İlişkileri yazıyla sürecekti.

Tchaikovsky ile Nadelda von Meck arasındaki yazışmalar 3000 sayfadan fazladır. Bunlar, Tchaikovsky'yi gün ışığına çıkarır; kişiliğini ve eserini açıklar. O, pek çok garipliğine, egzotizm zevkini doyurma olanaksızlığına karşın Rusya'daki bestecilerin çoğundan daha Rustur. Yalnızca Batı formasyonu almıştır ve klasik biçimlere bağlıdır.

"Beşler"in üyeleri, Rus karakterli temalar icadediyor, onları ulusal bir kalıp içine akıtıyor ve egzotik bir hava veriyorlardı. Tchaikovsky ise aksine "otantik" halk temaları kullanıyor, ancak onları batı tekniğine göre işliyordu. Kendi kuşağı içinde doğuya gitmemiş tek büyük Rus bestecisidir. 1848'de tahilsiz bir evlilikten ve bir intihar girişiminden sonra geçmişe bağlanmadan yaşadı. Aklına esen yere uzun yolculuklar yaptı, neresi hoşuna giderse orada durdu. Eserleri birbirini izledi. Bazen onları seslendirmek için Rusya'ya dönüyordu. Bu konserleri uzaktan dinlemekle yetinen ve bu karmakarışık varlığı tutkuyla destekleyen Madame von Meck, ilerde, Debussy'nin yaşamında da daha az önemde bir rol üstlenecekti.

Tchaikovsky, sık sık gözü yaşlı ve aşırı duygulu bir romantik olmakla suçlanır. Kuşkusuz müziğinde bu öğelere rastlanır. Ancak, inanıldığının aksine, la minör triosunda olduğu gibi, hiç bir yüzeysel ifadeye yanaşmamayı bildiği de gerçektir.

1885'de Tchaikovsky, kesin olarak Rusya'ya döndü. 6 Kasım 1893'de bestecinin bizzat yönettiği ve 6. Senfonisinin seslendirildiği konserinden 8 gün sonra St. Petersburg'da kolera'dan öldü.

Çok duyarlı, oldukça şaşırtıcı ve biraz nevrozlu bir kişiliğin, olağanüstü verimlilikte ortaya koyduğu dikkate değer eserleri, ona uluslararası ve hayli parlak bir ün kazandırdı. Beşlerin ulusal estetik anlayışına kıyasla fazla Avrupalı görünen Tchaikovsky'nin estetik görüşü, Rusya'dan çok Fransa'da ilgi çekti. Ancak, Tchaikovsky'nin partiyonları Batı kulağı için kolay bir duygululuk ve zaman zaman aleladelige kaçan tatsızlıklar sergiler. Bu yargılama Stravinsky ve Diaghilev tarafından çok haksız bulunmuştur. Onlar için Tchaikovsky, kendi kuşağının üstünde bir bestecidir ve müziği Slavizmin, Avrupalının gözünden her zaman kaçmış olan gizlerini içinde taşır.

Bütün repertuarı, klasik biçimlere oturtulmuştur. Eserlerinin ana konusunu, Schumann'a has kaderci anlayış oluşturur. O kadar ki, müziğinin genel planı- özellikle konçerto ve senfonilerinde -alın yazısına karşı savaşının bir özeti gibidir: İlk bölümde derin bir karamsarlık; ikinci bölümde, dingin, zarif bir hüznün; üçüncü bölümde dans ritimlerinden yararlanan bir neşe; son bölümde bir Kermes'i düşündüren taşkın bir canlılık sergilenir. Yalnızca 6. Pathétique Senfoni'nin dördüncü bölümü, bu şemanın dışındadır.

TCHAIKOVSKY'NİN "MAÇA KIZI" OPERASININ LIBRETTO'SUNDAN. ELYAZISININ YANINA BESTECİ MÜZİKAL ÖRNEKLER KARALAMIŞ.

Maça Kızı

Maça Kızı

Maça Kızı

Maça Kızı

Maça Kızı

Tchaikovsky'nin temaları çoğunlukla geniş, süslü ve çarpıcıdır. Zaman zaman Liszt'in yaptığı gibi Leitmotiflerden (kılavuz temalardan) yararlanır. Bunlar, Beethoven'e çok şey borçlu olduğu hissedilen bir kurala uygun olarak birbirini arkasından gelen dalgalar halinde ve uzun kreşendolar içinde görünürler. Bu tarz, Beethoven'de ilk kez ortaya çıkan, Liszt'te gelişen, Wagner'de aşırılıkla ve aynı zamanda bir kişiliğin simgesi haline dönüşecek kadar da ustalıkla kullanılan "Sonsuz Ezgi" anlayışıdır. Müzik cümlesi bir kararla sona ermez. Cümle sonu askıda kalır ve cümleler, biri ötekinden doğuyormuşcasına birbirini izler.

Tchaikovsky'nin eserleri, Rimsky-Karsakov'unkilerden daha geniş bir yer tutar. Orkestrasyonu zengindir. Ama, gözlemle ilgili hiç bir etki, hiç bir arayış yoktur onlarda. Chostakovitch'e göre Tchaikovsky'nin bir eserini dinlemek, bir orkestrasyon dersiyile eşdeğerdedir. Nefis bir orkestralama ürünü olan ustaca ritimli, saf dans nitelikli Baleleri, bu biçimin temel eserlerini oluştururlar. Fındık Kıran, Kuğu Gölü, Ormanda Uyuyan Güzel baleleri, türlerinin en seçkinleri sayılmağa hak kazanmıştır.



MOSKOVA KONSERVATUARI

Tchaikovsky'nin sezgileri onu hep baleye ve senfoniye itti. Ancak, uygulama ile ilgi bazı nedenler, aynı değerde olmayan on kadar opera yazmasını gerektirdi. Bunlar arasında üç gerçek baş eser vardır: Demirci Wacula (1874, Gogol'un Noel Gecesinde); Yevgeni Onyegin (1878); La Dame de Pique (Maça Kızı, 1889). Ayrıca, Sihirbaz, Mazzeppa, Orlean Bakiresi, Yolanthe Operaları dramatik heyecan yüklü dikkate değer sayfalara içerirler. Tchaikovsky'nin oda müziği eserleri de yine birbirinden farklı değerler ortaya koyar. Tchaikovsky'nin yazdığı her şey, onun aşırı duyarlılığının, Slav ırkına has büyük heyecanların, tutkuların, acıların, sevincin ve delice coşkunlukların bir görüntüsüdür. Yedi senfonisinden altısı "saf" senfonidir. Bunlar, 1866,72,75,77,88,93 yıllarında bestelenmiştir. "Manfred" başlıklı yedincisi ise, 1885 tarihlidir. Bu eser, Berlioz ve Liszt tarzında gerçek bir romantik senfonidir. Tchaikovsky'nin piano için 3 konçertosu; 1 keman konçertosu, Romeo ve Juliette (1869-80) ve Francesco da Rimini (1877) gibi senfonik şiirleri, renkli ve duyarlı yazısının seçkin örnekleri arasındadır. Altı orkestra süiti; üç yaylılar dördlüsü; piano ve yaylılar için üçlüsü; bir altılısı; keman parçaları hemen her zaman bir duyguya, bir anıya ya da bir düşünceye bağlanmıştır. Bu, bazı eserlerinin başlıklarından anlaşılır: "Aziz bir yerin anısı", "Büyük bir sanatçının anısına", "Floransa anıları" gibi... Bunlar, somut çerçeveler içinde soyut öğeler taşırlar. Bütün bu eserler ve onların yanında koroları, kantatları, vokaller dördlülükleri ve ezgileri, biraz uyumsuz, biraz çelişkili, ama çağında ön planda yer alan tartışılmaz bir müzisyeni ortaya koyarlar.

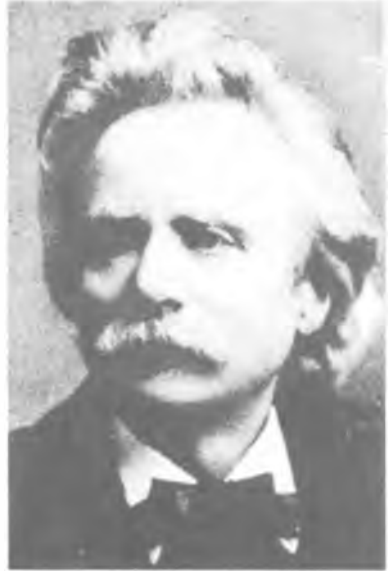
Ondokuzuncu Yüzyıl İskandinav Müziği

İskandinav halk müziği dünyanın en eski müziklerinden biridir. Öbür uluslarca varlığının hissedilmesi, denizlere açılmak için kuzeyi terketmeleriyle başlar. Bu denizci ulusların müziğinin izlerine Amerika kıyılarında da rastlanır. Kazılarda bulunan Lur adlı enstrüman, çok uzak bir geçmişe aittir. Bu müzik aleti, İskandinav toprağında müzik üretildiğinin kanıtıdır. Fiordlarıyla, dağlarıyla, olağanüstü görünüşleri ve efsaneleriyle özellikle Norveç'te ilginç bir folklor doğmuştur.

Ondokuzuncu yüzyıla kadar, müzik tarihine geçebilecek nitelikte bir İskandinav bestecisi çıkmadı. İlki, Danimarkalı Niels W. Gade (1817-1890) oldu.

Norveç folkloru, özellikle dans alanında gelişti. Besteciler, Slater'in çeşitli biçimlerini üretmekle yetindiler: 2 zamanlı Halling, 3 zamanlı Springar, 6/8 lik Gangar... gibi. Bilgince yazılmış müzik ancak 19. yüzyıl başlarında görüldü. Kemancı Ole Bull (1810-1880) ülkesinin ilk Orkestra yöneticisi oldu. Onu izleyen kuşaktan gelen besteciler romantik okula bağlı kalan ve belli bir kişilik ortaya koyamayan bir kaç eser vermekten öteye gidemediler. Bunlar arasında seçilen Rikard Nordraak (1842-1866) güzel ezgiler ve bir de ulusal marş bıraktı. En büyük önemi ise, Edvard Grieg'e izleyeceği yolu sezdirmesidir.

Bugün, 19. yüzyıl İskandinavıasının müzik ünü özellikle tek bestecide yoğunlaşır: Edvard Grieg... 1843'te Norveç'in kuzeyinde Bergen'de doğan ve 1907'de aynı kentte ölen Grieg (Edvard Hagerup)'in eserleri ülkesinin hayranlık veren kalıtının zarif ve akıcı bir tarzda işlenmiş muhteşem bir uygulamasıdır. Grieg'in gücü, tekniğin ötesine ulaşır. Müziği, bu uzak toprağın romantizmini, melankolik fiordlarında, karla örtülü tepelerinde yansıtır. Tanrılar, kahramanlar, ecinniler, kuzey efsaneleri, ezgilerinde, danslarında kendisinden önce kimsenin başaramadığı biçimde yaşarlar. En önemli eseri, vatandaşı Henrik Ibsen'in dramı için yazdığı sahne müziği Peer Gynt'dür. Anitra'nın dansı, Solveg'in şarkısı, Ase'nin ölümü gibi eskiz tablolardan oluşan eser yaygın bir ün kazanmıştır. Piano konçertosu, türünün en parlaklarından biri olmasına karşın daha az tanınır. 1781'de Grieg, Christiana da (bugünkü Oslo), bir müzik birliği kurdu. Norveç Hükümeti ona, aralıksız yazmasına fırsat veren bir de pansiyon tahsis etti.



EDVARD HAGERUP GRIEG
(1843-1907)

Bergen'de yaşayan ve aynı yerde 73 yaşında ölen Edvard Hagerup Grieg'in dingin ve gürültüsüz yaşamının ürünü olan aydınlık ezgi-

leri, kuzeye has nüanslar taşıyan derin bir şiirle yüklü armoniler, zarafet ve güzelliğin henüz kusur sayılmadığı bir dünyada büyük heyecan uyandırdı.

Grieg'in lirizmi Chopin'le hatta Schumann'la benzerlik gösterir. Öte yandan Debussy ve Ravel, Grieg'in dilinin inceliklerine çok şey borçludur. Slaater'lerin modal yapısından esinli armonileri, genç Debussy üzerinde iz bırakmıştır.

İskandinav okulu bestecilerinden Norveçli Johan Svendsen (1840-1911), usta bir kemancı ve Kopenhag Saray Orkestrası şefiydi. Sağlam bir işçiliğin ürünü olan 2 senfoni, 4 Norveç rapsodisi, konçertolar ve oda müziği eserleri besteledi. Çağdaşı Christian Sinding (1856-1941) üç senfoni, üç konçerto, 2 opera, çeşitli orkestra ve oda müziği eserleriyle ondan daha verimli bir besteci ol-duysa da ne Svendsen ne de Sinding, Grieg çapında bir kişilik gösteremediler. Richard Nordraak'ın heyecan dolu dünyasından ise günümüze sadece Ulusal marşı kaldı.

On dokuzuncu yüzyıl Danimarka bestecileri arasında, bulunduğu görevlerle ülkesinin müzik yaşamında etkin bir rol oynayan Niels W. Gade (1817-1890), 8 senfoni, konser uvertürleri, oda müziği, piano eserleri ve ses müziği yazmasına karşılık ulusal bir varlık ortaya koyamadı. Eserleri zaman içinde unutuldu. Adı, Mendelssohn'un yanında orkestra yöneticisi olarak seçildiği Leipzig Gewandhaus konserlerinin yıllık programlarında kaldı yalnızca...

İsveç'te on dokuzuncu yüzyılda, dahiyane yetenekleriyle seçilen Franz Berwald (1796-1868), ülkesinin boyun eğdiği Alman akademizminin ve İtalyan operasının etkilerinden sıyrılıp ulusal bir varlık ve dikkate değer bir kişilik ortaya koyamadı. İsveç ulusal okulunun kurucularından biri olan Johann-Andreas Hallen (1846-1925), Wagner romantizminden ve dilinden ulusal geleneğe dönüşte örnek sayılır. Ancak Hugo Aflven'e (1872- 1960) gelinceye kadar besteciler ulusal dili ve üslubu yaratabilecek dikkate değer bir liyakat gösteremediler. 1910'da Upsala Üniversitesi müzik direktörü olan Alfven, çeşitli formlarda yazdı. 3 senfoni, iki senfonik şiir, koro ve orkestra için müzik, solo ses ve orkestra için müzik ve bir çok kısa parça... Alfven uluslararası üne kavuşan ilk önemli İsveç bestecisi oldu.

Finlandiya'da ise, ulusal üslup, Jan Sibelius'un müziğinde yoğunlaştı. Orijinal olduğu kadar zengin bir folklorun beşiği olan Finlandiya'da halk, öteki kuzey ülkeleri gibi Germen Kökenli değil Finno -Ugrien'dir. Antik Fin ezgileri, asimetrik periyodik yapıları, çokça beş sesli ezgisel materyalleri ile Asya kökenlerini açıklarlar. Öte yandan Rusya ile komşulukları da bu ülkenin müziğinde izler bırakmıştır.

Finlandiya'da ulusalcılık akımı 1835'de ulusal destanların ve şiirlerin yayınlanmasıyla başladı. İlk ulusal opera Kral Charles'ın Ayrı 1852'de bestelendi (Yazarın Alman kökenli olmasına rağmen). Fredrick Pacius (1809-1891) Fin ulusal okulunun kurucusu oldu. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ilk Finlandiya senfonisi görüldü. Aksel Gabriel Ingelius (1822-1868) bu senfoniye tamamlamadan bıraktı ama çok sayıda şarkı besteledi. Bunu, Pihlilip von Schantz'ın ilk kez bir destandan (Kalevala'dan) yararlanarak, 1860'da seslendirilen Kullervo uvertürünü bestelemesi izledi. Martin Wegelius (1846-1906) ülkenin ilk Konservatuarını kurdu. Seçkin eğitimci Wegelius, Sibelius'un da öğretmeniydi. Yetenekli bir orkestra yöneticisi ve besteci Robert Kajanus (1856-1933), korolu senfonisi ve Kullervo'nun Ölümü için Kalevala'dan yararlandı. Kajanus, Finlandiya Rapsodilerini yazarken de aynı destana başvurdu.

Eserlerinin ustaca işçiliği ve sağlam biçim anlayışıyla haklı bir ün kazanmış olan Jan Sibelius (1865-1957), daha çok 20. yüzyılda yaşamasına karşın, klasik, romantik ve empresyonist öğeler taşıyan müziği ile 19. yüzyıla bağlıdır.

Kuzey ülkeleri ve Anglo-Saksonlar onu, Beethoven'den sonra gelen en büyük senfonicilerden biri olarak kabul ettiler. Katalogundaki 118 esere 1929'dan sonra tek satır eklemeyen Sibelius, Alman etkilerine boyun eğmedi. Ne Wagner, Brahms kadar ilgisini çekti, ne de Debussy'nin dilindeki kromatizme sempati duydu. Başlangıçta Borodin, Grieg hatta Tchaikovsky etkileri gözlenen eserlerinde daha sonra tamamen kişisel bir dil yaratmayı bildi. Stilindeki yabancı elemanlardan arınmasına karşın, armonisinin taşıdığı özellikler, 10. senfonisinden ya da Tapiola senfonik şiirinden dolayı ona "Kuzeyin Debussy'si" denmesini engelleyememiştir. Artılmış usta yazısı, klasiklere has ağırbaşlılığı ve romantiklerin yoğun şiirselliğini birleştirir.

Son senfonicilerden biri olarak kabul edilen Sibelius'un yalnız programlı müziği değil, gerçekte elinden çıkan bütün müzik sayfaları, ülkesinin görünümünü, karlı tepeleri, loş bataklıkları, uzun kışları, kısacık yazları dile getirir gibidir.

Vals Triste'i hemen herkesçe bilinir. Orkestra eserleri, Oda müziği çok sayıda piano ve seçkin koro eserleri, org müziği, şarkıları, solo ya da piano eşlikli keman ve çello eserleri, senfonik şiirleri, Orkestra için dört efsanesi (Lemminkainen ve Maiden'ler, Lemminkainen Tuonela'da, Tuonela'nın Kuğusu, Lemminkainen'in dönüşü) ile Sibelius, yetkin bir besteleme sanatının örneklerini vermiştir.



KALEVALA'DAN BİR GÖRÜNTÜ

JAN SIBELIUS
(1865-1957)



GEORGE BIZET'İN "CARMEN"
OPERASININ PARTİSYONUNDAN
BİR SAYFA

Bölüm VIII

ONDOKUZUNCU YÜZYILIN İKİNCİ
YARISI - OLGUNLAŞMA VE
GELENEK

Operanın Olgunlaşması

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında dramatik müzik sanatı tarihi, iki büyük bestecinin etrafında döner: Wagner ve Verdi... Her iki besteci de ülkelerindeki öteki opera yazarlarının ününü gölgelemişlerdi. Almanya'da Wagner'in etkisi o kadar büyüktü ki, hemen bütün çağdaşları onun tarzını taklide çalışıyorlardı. Belki de bu nedenle Wagner çağından bu güne kalabilecek kadar uzun soluklu Alman opera bestecilerine rastlanmaz. Yalnızca Bağdad Berberi opera-komiğinin yazarı ve doğal olarak Wagner etkisine bağlı Peter Cornelius (1824-1874) ile Shakespeare'in metni üzerine Ehlilemiş Cadı sahne müziğinin yazarı Hermann Goetz (1840-1876) bu durumun dışında sayılabilir.



GEORGE BIZET
(1838-1875)

Avrupa'nın öteki ülkelerinde ise opera, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov ve Smetana ile parlak günlerini yaşıyordu. Onlara, Halka operasının yazarı Polonya'lı Stanislav Moniusko (1820-1870) ile aralarında Saba Melikesi'nin de bulunduğu operalarıyla ünü ülkesinin sınırlarını aşan Macar Karl Goldmark (1830-1915) eklenebilir.

Fransa'da da durum hayli zengindir. Büyük yetenekli bestecileriyle seçilen bu ekol, günümüze kadar yaşamayı başarmıştır. Bu dönemin ürünü olan Carmen, Wagner ve Verdi'nin başeserlerinin hemen yanında yer alır. 1875 yılının 3 Martında sahneye konan eseri halk, tam bir ilgisizlikle karşıladı. Ömründe bir kez bile Iberik yarımadasına geçmemiş olan George Bizet'nin, bu renkli operasıyla İspanya'nın tablosunu bu kadar ustaca çizmiş olması şaşırtıcıdır. Bizet, Fransız operasını, İtalyan operasının ve Fransız bestecisi Meyerbeer'in tekdüze etkilerinden kurtarmayı başarmıştır. Carmen'in Librettosu, Prosper Mermée'nin aynı addaki tutku dolu öyküsünden alınmıştır. George Bizet (1838-1875), şans pek de ondan yana görünmediği halde çok sayıda eser vermiştir. Bununla birlikte, La Jolie Fille de Perth (Perth'li Güzel Kız-1867), Djamilah (Cemile-1872), Les Pecheurs des Perles (İnci Avcıları-1863), bir besteciye sanat yaşamının daha başında ün kazandırabilecek güçte eserlerdir. Alphonse

Daudet'nin Arlesienne'i için yazdığı sahne müziğine gelince, son derece pitoresk, renkli ve zarif bir eskizin nüanslarını taşıyan bu tablolar demeti Bizet'nin buluş gücünün ve orkestrasyon ustalığının örnekleri arasındadır. (1872) Bizet, Carmen'in temsilinin karşılaştığı fiyasko'dan tam üç ay sonra 3 Haziran 1875'de, geleceğin bu yanlış değerlendirmeyi düzelttiğini ve Carmen'in bütün dünya dinleyicisinin sevgisini kazandığını göremeden 37 yaşında öldü.

Bizet, Charles Gounod (1818-1893)'yu Fransız opera besteci-

lerinin en yeteneklisi sayıyordu. Müzik tarihi, onu haklı çıkardı. Gerçekten de Gounod'nun Faust'u unutulmayacak ezgilerle doludur. Eserin başarısı Fransa'da olduğu kadar bütün dünyada sürüp gitmekte. Oysa ilk temsilinde yalnızca Siebel'in ariası ve askerlerin marşı beğenilmişti (1859) Romeo ve Juliette (1867) ise uzun süre opera repertuarının en başarılı eserlerinden biri olarak kaldı.

Gounod, Paris Konservatuarında Halevy ve Lesueur'ün gözetiminde yetişti. 1839'da Roma büyük ödülünü kazandı. Roma'daki sanat atmosferinden fazlaca etkilenen Gounod, orada eski kilise bestecilerini inceledi. Özellikle de Palestrina'yı. Bu etkiyle yazdığı üç eşit ses ve büyük orkestra için Missa'sı 1841'de Roma'da seslendirildi. Paris'e Avusturya ve Almanya yoluyla döndü ve Paris'te yabancı misyonların kilisesinde koro şefi ve orgcu olarak çalıştı. Gençlik yıllarında bir ara papaz olma düşüncesine kapılmış ve ömrü boyunca dikkate değer dini eserler vermişse de Gounod asıl, Fransız Tiyatro Müziğinin yaratılmasına katkısıyla önemlidir. Oratorioları, sahne müzikleri, piano eserleri ve çok sayıda çeşitli parçalarıyla seçilen Gounod'nun iki senfonisi ustaca yazıları ve taze anlatımlarıyla daha iyi tanınmaya hak kazanmıştır. Gounod, Faust'un başarısını öteki operalarında tekrarlayamadı. Ne Romeo-Juliette (1867), ne Saba Kraliçesi (1862) ne Mireille (1864)... 1878'de seslendirilen Polyeucte ve 1881'de seslendirilen Le Tribut de Zamora da Faust'un çizgisine ulaşamadılar. Yine de trajik ve komik öğelerin yanyana durduğu operalarında armonik zarafet, her türlü tatsızlıktan uzak duran ezgisel güzellik etkileyicidir. Yapay ve esinsiz pek çok sayfaya karşın kendisini çağındaki değersiz örneklerden sıyırmayı bilen Gounod'nun, geleceğin Fransız bestecileri üzerinde önemli etkileri oldu.

Alman filozofu Goethe, Gounod'nun Faust'u gibi daha pek çok operanın da esin kaynağı oldu. Ambrois Thomas (1811-1896) da Mignon operasının ana fikrini Goethe'ye borçludur. İyi bir müzisyen ve seçkin bir ezgici olan Thomas'ı, unutulmaktan Mignon operası kurtarmıştır.

Romantik çağın önemli bestecilerinden biri olmasına karşın Camille Saint-Saëns (1835-1921)'da klasik eğilimlere de rastlanır. Özellikle Orglu senfonisinde... Saint-Saëns, 1871'de Bizet ve ünlü "Senfoni Espagnol" un bestecisi Eduard Lalo (1823-1892) ile işbirliği yaparak Paris Ulusal Müzik Birliğini kurdu. Birliğin amacı, Fransız müziğini korumak ve geliştirmektir.

Saint-Saëns'in eserlerinde mantık-duygu dengesinin, mizah, güzellik, incelikten yana ve düşünce yararına bozulduğu söylenebilir. Kompozisyon öğrenmek için Halevy, Weber ve Gounod'dan yararlanan Saint-Saëns'in felsefe, şiir ve resim sanatına da eğilimi vardı. Bağımsız çalışma olanağı bulan besteci, sanatı bir mesaj



CHARLES GOUNOD
(1818-1893)

vermek için kullanmadı. Fransa'da, büyük opera döneminden sonra, klasik biçimlere, senfoni, konçerto ve oda müziğine yeniden dikkatleri çeken bestecilerden biri oldu. Romantizmin aşırılaştığı bir dönemde bütün yapmacıklardan ve abartılardan kaçınarak biçimci, net bir sanattan yana oldu. Dengeli ve aydınlık anlatımı ondaki klasik eğilimi ortaya koyar. Bununla birlikte, incelediği besteciler arasında en çok Liszt'i ve Berlioz'u kendisine yakın bulması doğaldır. Çünkü her iki besteci de kendisinden sonra gelenlerin yolunu aydınlatmış, onlara zengin olanaklar bırakmıştır.



CAMILLE SAINT-SAËNS,
GAVEAU SALONUNUN ESKİ
ORGUNDA.

Saint-Saëns'ın eserlerin arasında ön sırayı doğu etkisini ince bir zevkle özümlemiş, ustaca çalgılamasıyla seçilen Samson ve Dalila Operasına (1877) vermek gerekir. 12 Opera yazmasına karşın sayıları 200'ü bulan eserleri arasında başlıca yeri orkestra müziği alır. 5 piano, 3 keman konçertosu, 3 senfoni, Marche Heroïque, Suite Algérienne, jota Aragonèse, Nuit à Lisbonne, Allegro Appassionato, Piano ve orkestra için Afrika, keman ve orkestra için Havanaise, Carnaval des Animeaux, iki trio, dördü, beşli, yedili; romanslar, valsler, etüdler, mazurka ve benzeri küçük parçalar, Korolar, kantatlar, lirik sahneleri, solo sesler, koro ve orkestra için Missa, Noel Oratoriosu, psaume'lar motetler, Requiem, org parçaları, iki ciltlik Prelude ve Fugue'ler dışında repertuara girmemiş eserleri de vardır.

Saint-Saëns senfonik şiirleriyle Fransızların Liszt'i oldu: Rouet d'Omphale, Paëton, Danse Macabre, La jeunesse d'Hercule bu türün renkli örnekleri arasındadır. Samson ve Dalilah operası dışında Princesse Jaune (1872), Phryne (1893), Le Timbre d'Argent (1877), Etienne Marcel (1879), Henry VIII (1883) gibi operaları anılmaya değer.

Saint-Saëns, kolayca yazan ustalardan biriydi. Zekası ve ince duyarlılığı eserlerinden sezilir. Orglu senfonisi, hiç bir şeyi rastlantıya bırakmayan düzenleyici bir kafanın ve teknik bilginin ürünüdür. Eserin yapı özellikleri, soylu çizgileri, dinleyeni etkiler. Saint-Saëns bu bakımdan klasiklere yakındır. Do minör senfonisinin Andantesi için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

Saint-Saëns'ı zayıflatan husus, Wagner'e gösterdiği tepki yüzünden Fransız operasının yapay ve gerici formüllerine yanaşması ve kendisini Meyerbeer'in (1791-1864) özentili, ağıdalı ve sıradan stiline tutsak etmesidir.

Leo Delibes (1836-1891)'in ince bir yazısı ve çok esnek bir tekniği vardı. Lakme operasında hafif soprano'lar için ustalık gösterilerine elverişli aryları bunun örneğidir. Orphée'nin ölümü lirik sahnesi, sonradan Massenet tarafından tamamlanan Kassya

Operası, koro parçaları, Missası, ezgileri, Delibes'i müzik tarihinde Fransız süslü üslupçularının başlangıç noktasına yerleştirmiştir. Delibes, Gounod'yu Fauré'ye bağlar. Coppelıa ve Sylvia Balelerinin partiyonları, tarzına model olacak niteliktedir. Konusunu halktan alan Lakmé (1883) operasının asıl seçkinliğı ise akor sıralanışlarındaki pervasızlıktan, modülasyonlarından ve yenilikler taşıyan usta orkestrasyonundan ileri gelir. 1883'de yazılan eser, son derece hassas bir kulağı olan bestecinin zarif, renkli, kendine özgü diliyle üslubunu sergiler.

Tekniğı ile daha yeni olmakla birlikte, romantik kalmakta direnen Jules Massenet (1842-1912), iyi bir renkçi, gerçek bir tiyatro bestecisi olarak seçilir. Paris Konservatuarında Bazin, Reber, Ambroise Thomas'ın sınıflarında parlak öğrencilik yıllarından sonra Roma Büyük ödölünü kazandı. İtalya'da Medici Villasında yeteneğinin olgunlaştığını kanıtlayan bir senfonik uvertür, yaşamının en anlamlı eserleri arasında sayılan Marie Madeleine Oratoriosuyla onun kadar kusursuz bir Requim verdi. Fransa'ya döndükten sonra Büyük Hala adlı 1 perdelik opera-komiğı ile Paris Operasının kapıları ona açıldı. Bundan sonra opera-komikler, orkestra süitleri, Phèdre uvertürü, Papaz Prevost'un romanı üstüne Manon (1884), Goethe'nin gençlik eserine dayalı Werther (1892), Notre-Dame'ın Hokkabazı (1902), Le Cide, Thaïs, Don Cesare de Bazan, Cleopatra, Arian Roi de Lahore operaları gibi çok sayıda ürün verdi. Oratorioları, orkestra eserleri, konçertoları, baleleri, piano parçaları, oda müziğı, koroları, şarkıları,ezgisel buluşları kadar etkileyici nüanslarıyla da değer kazanırlar.

Massenet Paris konservatuarındaki öğretmenliğı sırasında önemli müzisyenler yetiştirdi. Öğretmenlerinin ezgisel dehasından yararlanan bu öğrencilerden her biri belirgin bir kişiliğı korudu ve geleceğın bestecilerini etkileyen usta birer renkçi oldular: Gustav Charpentier, Gabriel Pierné, Paul Vidal, Gustay Dorét, André Bloch, onlardan sadece bir kaçıdır. Massenet, komple bir müzisyendir. Eserlerinde zaman zaman görölen yüzeysellikler hoşagıtme kaygısına yenilmesinden kaynaklanır. Massenet, operalarından birini, don Quichote'yi ölümsüz Rus bası Fedor Ivanovich Chaliapın için bestelemiştir.

Dönemin sonunda daha çok baleleri, orkestral ve koral eserleri, oda müziğı, piano parçaları, şarkılarıyla ün kazanan Florent Schmitt (1870-1958), Nancy'de Lavignac'la, Paris'te Massenet ve Fauré ile çalıştı. 1900'de Roma ödölünü kazanan besteci 1922-24



FLORENT SCHMITT
(1870-1958)

1. Jules Emille Frédéric Massenet, yarım ücretli bir inmparatorluk subayının 21. çocuğuydu.
2. Massenet'nin aralıksız yazdığı 1867-1912 yılları, Fransız ulusal opera stilinin gelişiminde önemli bir basamak sayılır.

yıllarında Lyon Konservatuarını yönetti. 1938--58 arasında ise Ulusal Müzik Derneğinin başkanı olarak etkinlik gösterdi.

Yazısı, Wagner'in görkemli orkestral yazısı ile Debussy'nin cesur tınılarına yakın durur. Çok sayıda müzik eleştirisi yazan Schmitt, bugün, başarılı bir senfonici olarak anılır.

Cesar Franck ve Öğrencileri

Materyalizmin yaygınlaştığı bir çağda, ayrı ülkelerden iki müzisyen, aynı duyguları paylaştılar. Zamanın dışında ve birbirinden habersiz, tanrıya yönelik sakin inançları içinde, dünyayı heyecanlandırma umuduna ve onaylanma tutkusuna kapılmadan aralıksız çalıştılar. Fransız César Franck, Alman Anton Bruckner ölümlelerinden sonra tanındılar ve hayranlık uyandırdılar.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Beethoven'den sonra, büyük çalgısal biçimlerin ikinci kez doğuşunu hazırlamada Fransız besteci César Franck'ın önemli rolü oldu. Erken ölseydi belki bugün adı bile anılmıyacaktı. Çünkü, Bruckner gibi eserlerini kağıda dökmeden önce yıllarca olgunlaşmaya bırakan Franck, büyük çapta ürünlerini elli yaşından sonra verdi.

CÉSAR AUGUSTE-FRANCK
STE-CLOTILDE ORGUNDA



César Auguste-Franck (1822-1890), Liège'de doğdu. Annesi Belçikalıydı. Sade yaşamının büyük bölümünü Paris'te geçirdi. Müzik dersleri vererek güçlüğüle geçindiği için günde ancak iki saatini bestelemeye ayırabiliyordu: Sabah saat 05:00'den 07:00'ye kadar... Şaheserlerini sessiz sedasız ve sabırlı yarattı. Bu, geceyle şafak arasındaki yalnızlık saatlerinde ve minör senfoni, Ruth (1846), Redemption (1872), Beatitudes (1880) Oratorileri yüksek bir moral atılımın, alabildiğine geniş bir kavrayışın ürünleri olarak doğdular. Org eserleriyle piano için büyük parçaları da aynı özelliklere sahiptir: Prélude Choral et Fugue; Prélude Aria et Final; Variations Symphoniques,

piano tekniğinde gerçek devrim niteliğindedir. Bütün bu eserler, oda müziği eserlerinde olduğu gibi, korkusuz fakat mantıklı modülasyonlar ve kromatizmin çok orjinal bir uygulaması ile yeni bir "cyclique" sistem üzerine oturtulmuştur. Bunlar, ayrıntılardaki serbestiye karşın genel birliğin sağlanması yönünden cyclique yani devri bir karakter taşırlar. Tıpkı Wagner operalarında karşımıza çıkan bütünlük gibi... Sonat, birbiriyle kaynaştırılan çeşitli parçalardan oluşturulmaz. Eser, baştan sona aynı temaların işlenmesiyle inşa edilir. Devri Temanın bir baştan ötekine eseri dolaşması, organik elemanların çıkacağı birinci sayfadan başlayarak serpilen bol tohumun, daha sonraki devölopmanların zengin hasadını hazırlamasını sağlar. Franck'ın müziği ciddi mistisizmi, arı duygu ve düşünceleriyle hem nahif, hem güçlüdür. Anlayışının yüksekliği, esin genişliği, sürekli olarak ayrıntıdan kaynaklanan araştırmayla bir arada yürüyen toplu hat kaygısıyla ortaya çıkan yapı, "sesli bir Katedral" gibidir.

Çok sayıda eseri arasında bütün dünyada tanınanlardan biri, La Majör keman-piano sonatı, ezgisel ve armonik zenginliği, dramatik gücü ile etkileyicidir. Eseri adadığı kemancı ve besteci Eugène Isaye, sonatı, dünyanın her yanında seslendirerek tanıttı. Franck ise Notre-Dame de Lorette ve daha sonra da Saint-Clothilde'deki orgunun başında kalmayı yeğledi. Bu icralardan birini dinleyen Liszt, uzun süre sustuktan sonra heyecanla: "Johann Sebastian Bach'ı dinlediğim duygusuna kapıldım" demişti.

Bir romantik olan, bununla birlikte Beethoven ve Wagnerin üslubu ile Büyük Bach'ın düşünce dünyasına ve anlayışına yakın duran César Franck'ın etrafında öğrencilerden bir grup oluştu. Bu dengeli müzikçiler, daha sonra, bir evliyayı ulular gibi eserlerini yaymağa çalıştılar. Bunlardan en önemlisi Schola Cantorum'un kurucusu Vincent d'Indy oldu.

Henri Duparc (1848-1933), Franck'ın onda bestecilik mesleğine karşı uyandırdığı ilgiyle Hukuk çalışmalarını tamamladıktan sonra müziğe yöneldi. Fransız Ulusal Müzik Birliğinin kurucularından olan Duparc, hastalık nedeniyle müzik yaşamından erkenden çekilmek zorunda kaldı. 37 yaşında geçirdiği felçten sonra ancak bir kaç sayfa besteledi. Bunlardan bazıları, Franck ekolünün zirvesini oluşturan eserler arasında sayılır. Duparc'ın hatırı sayılır bir müzik kültürü ve incelmış bir değerlendirme gücü vardı. Belki de bu nedenle acımsız bir eleştirmendi. Ancak bu gücü Franck'ın eserleriyle kendi eserleri hakkında kullanmazdı. Wagner ve Alman romantizmi için derin bir hayranlık besliyordu. 1870 savaşının arifesinde duyguları, vatan sevgisiyle dramatik bir biçimde çatıyordu. Bu ikilem, melodiler albümünde hissedilir: Extase (1872)'de olduğu gibi lied etkileri ile, Chanson Triste (1870)'de olduğu gibi Romance etkileri birbirine karışmadan soluklarını



HENRI DUPARC
(1848-1933)

duyururlar. Yolculuğa Davet (1870), İç Yaşam (1884), Phidile (1882) bu özellikleri belirgin olan usta işi eserlerdir.

Duparc, Wagnerciliğe tutkusundan örürü -Chabrier dışında- bütün öteki Fransız bestecilerinden çok ve bilinçsizce acı çekti. Fakat, en iyi ezgilerinde bu doktrin dili ile, onunla çatışan Gounod ve Berlioz etkilerini bağlamayı, ciddi ve parlak bir sentez yapmayı başardı. Bu sonuç, "Hiç bir ekole girmemeğe büyük özen gösterdim" diyen Duparc'ı doğrulamaktadır.

Arthur Coquard (1846-1919)'ın asıl mesleği Avukatlıktı. Müziğe yeterince zaman ayıramadığı için ilginç ve verimli bir repetuardan yoksun kaldığı düşünülür. Lirik ve enstrümantal eserleri bugün unutulmuş görünen Coquard'ı müzik yaşamında saygın kılan Eduard Lalo'nun Jacquerie'si ile César Franck'ın Ghisèle'ini o kadar içtenlikle tamamlamasıdır. Lirik eserlerinden L'Épée du Roi (1884), Le Marie d'un Jour (1886), L'oiseau bleu, Jahel (1900), La troupe Jolicoeur (1902); Jeanne d'Arc oratoriosu, ses ve orkestra eserleri, koroları, ezgileri, enstrümantal parçaları ondaki duyarlı kişiliği ortaya koyar. Le Monde gazetesine müzik eleştirileri de yazan Coquard 1852'den sonra Körler için Ulusal Enstitü'de öğretmenlik yaptı. "Rameau'dan başlayarak Fransa'da Müzik" adlı kitabı güzel Sanatlar Akademisi ödülünü kazandı.

Alexis de Castillon (1838-1873) (Vicont de Saint-Victor), Asıl mesleği olan subaylıktan 1868'de ayrılarak yalnızca müziğe yöneldi. 1872'de ilk kez Saint-Saëns tarafından seslendirilen piano konçertosunda, oda müziğinde ve şarkılarında dönemin Fransız üslubunu korumaya büyük özen göstermişti. Fransız Ulusal Müzik Birliğinin (1871) kurucularından olan de Castillon, Birliğin Genel Sekreteriydi.

Charles Bordes (1863-1909), Marmontel ile piano, César Franck'la kompozisyon çalıştığı Paris Konservatuarını bitirdikten sonra 1887'de Nogent-Sur-Marne'da koro yöneticisi ve orgcu oldu. 1890'da Paris St. Gervais Kilisesine atandıktan iki yıl sonra "St. Gervais Şarkıcıları" adıyla kendi topluluğunu kurdu. Bunlar daha sonra eski polifonik kilise müziği ve Gregor Şarkısında hayranlık verici yorumlarıyla ün kazandılar. Çok sayıda Rönesans bestecisinin dini ve din dışı eserlerini yayınlayan ve bunları icra eden Bordes, Bach'ın kantatlarını da Fransız halkına tanıttı.

Bordes, Vincent d'Indy ve Guilman ile birlikte Schola Cantorum Birliğini 1894'te kurdu. Bu tarihten iki yıl sonra Birlik, aynı adı taşıyan Okulun kuruluşunu gerçekleştirdi. Yöneticilerden biri de Bordes oldu. Bozuk sağlığı, besteci olarak seçkin verilerinden gereği gibi yararlanmasını engelledi. Çok güzel ezgilerin yazarı olan Bordes, Fransa'da folklora tutkun ilk bestecilerden biriydi. Orkestra, piano ve orkestra, piano ve çeşitli enstrümanlar için eser-



CHARLES BORDES
(1863-1909)

leri, bazı kilise müziği ve şarkılarıyla olduğu kadar, Milli Eğitim Bakanlığı ile işbirliği sonucunda "Archive de la tradition Basque" da yayınlanan Basque şarkılar derlemesi ve "Anthologie des Maîtres Religieux Pirennais" başlıklı eski kilise müziği koleksiyonu ile tanınır.

Ernest Chausson (1855-1899), Hukuk öğrenimi görmüştü. Ciddi, derin düşünceleri olan bir mistik, huzursuz, kuruntulu bir insandı. Besteciliği seçmek için gerekli duyduğu moral güvenliği César Franck'ın yanında buldu. Zengin, mutlu,debdebeli bir ortamda, seçkin sanatçılarla çevrili olan Chausson'un anlaşılabilir bir melankolisi vardı. Belki de sırf bu nedenle bir gün, bir Scherzo bestelerken birdenbire kalkıp bisikletine atlayarak dolaşmaya çıkmış ve kendi evinin parkında, bir duvarın önünde, randevuya koşmuşçasına ölümle buluşmuştu. Daha ilk denemelerinden başlayarak benzerleri arasında büyük bir itibar kazanan Chausson 44 yaşındaydı, her şey kusursuz gidiyordu ve gelecek gülümsüyordu.



ERNEST CHAUSSON
(1855-1899)

Chausson'un Viviane senfonik şiiri (1882), Si bemol majör senfonisi (1890), kemancı ve bes-teci Ysaye'nin turnelerinde tanıttığı keman ve orkestra için Poème'i (1896), keman, piano ve yaylılar için konçertosu (1889), pianolu dördlüsü (1897), estetik anlayışının ve dünya görüşünün seçkinliğini ortaya koyan melodileri (Héb , 1879; La Chanson P rpetuelle 1898), kontralto ve orkestra için Po me de l'Amour et de la Mer (1893), beklenmedik şekilde kesilen kısa yaşıamının başarılı ürünleridir.

Joseph Gui Ropartz (1864-1955), Konservatuara girebilmek için Hukuk Fakültesini bıraktı. Massenet ve Th odore Dubois'nın kompozisyon öğrencisiyken Franck'la çalışabilmek için onların sınıfından ayrıldı. Br ton olan Ropartz'ın doğduğu toprağa bağlılığı eserlerinden ozanca,  zlem dolu ve mistik bir atmosferin yansımasını hazırladı. İncelmiş esprisi, bağımsız kişiliği, seçkin sanatçılığı ve al akg n ll ğ  ile az bulunur yetkinlikte bir san'at anlayışını ölümüne kadar izledi. Burada    etkinin izleri sezilir: Ustası Franck'tan aldığı eğitim, Debussy Impresionisme'i ve  lkesi Bretagne'in folkloru.⁽¹⁾

1. Tarihte D kalık olarak yönetilen bu yarı bağımlı toprak, Fransa'nın en batı kesimini oluşturur. Zengin olduğu  l de eski bir folkloru saklayan Bretagne, coğrafi bakımdan da çeşitlilik gösterir.



JOSEPH GUI ROPARTZ
(1864-1955)

1894'de Nancy Konservatuvarı, 1919'da Strasbourg Konservatuvarı Direktörü olan Ropartz'ın en önemli eseri 1913'de Nancy'de seslendirilen Le Pays lirik dramıdır. Çok sayıdaki senfonilerinden birincisi "Bir Breton koralı üzerine" başlığını taşır. Üçüncüsünde solo ve koro vardır. Senfonik şiirlerinden Breton pazarı (1893), À Marie Endormie (1912), La Chasse de Prince Arthur (1912), La Sérénade Chamgêtre (1932) önemlidir. Oda müziği eserleri, yaylılar ya da üflemeler için küçük biçimde parçalar, org ya da piano parçaları, şarkıları, altı tane yaylılar dördlüsü, Psaume'ları, renkli sayfalar içeren Requim'i, bütün öteki eserleri gibi bağımsız, içten, bilinçli ve dengeli kişiliği ile 91 yaşına kadar ideallerine hizmet eden Ropartz'ı yansıtır.

Pierre de Breville (1861-1949) de Ropartz gibi Breton'du. Geç te olsa Hukuk fakültesindeki çalışmalarını müziğe yönelmek için bırakan ve ailesinin düşlediği diplomatlık mesleğinden vazgeçen Pierre Onfroy de Berville, konservatuarda önce Theodore Dubois ile çalıştı, sonra Franck ve öğrencilerine katıldı. Grubun aktif bir üyesiyken d'Indy safına geçmeyi yeğledi. 1889'dan sonra Schola Cantorum'da öğretmenlik yaptı. Savaş sırasında da Konservatuvarın oda müziği sınıfından sorumlu oldu.



PIERRE DE BREVILLE
(1861-1949)

Pierre de Breville'in eserleri, d'Indy'ye yabancı duran bir zarafeti yansıtır. Jean Lorrain'in metni üzerine Eros Vainqueur (1910), Maeterlinck'in eseri üzerine Yedi Prenses ve Sacountala anılmaya değer. Ses müziği arasında, soprano solo ve kadınlar korusu için St. Rosse de Lime, iki ses, üflemeler ve arp için Venüs İlahisi, 1 missa, şiirler ve duaları da içeren bir çok şarkı albümü; orkestra eserleri arasında İstanbul, Aralık Gecesi, Çatlak Çan sayılır. Ayrıca keman sonatı (1920) pianolu trio, obua ve piano için sonatin (1924), Çello ve piano için dramatik şiir (1924); piano için Prélude ve Fugue, Fantaisie, Sonat, Eskizler; org için çeşitli parçalar yazmıştır. Bütün bu çalışmalar, Franckçi okulun en zarif ve

anamlı kompozisyonları arasında yer alır.

Guillaume Lekeu (1870-1894), Belçika Verviers doğumludur. Ailesi bir süre sonra Fransa'ya yerleşen Lekeu müziğe yönelmeden önce şiirle ilgilendi. Mallarmée ile dostluk kurdu ve edebiyat doktorasına hazırlanırken César Franck'la çalışmaya karar verdi. Olağanüstü verileriyle müzikte kendisini hemen kabul ettirdi. Geleceği üstüne büyük umutlar bağlanmışken 24 yaşında tifüsten öldü. Eserlerinin üstün değeri, düşlerini gerçekleştirmeye zaman

bulamayan bir sanatçının kaybını daha da acı kılmıştır. Özgün esinleri, yoğun heyecanları ve ezgisel güzellikleriyle seçilen kompozisyonları arasında 2 Etude Symphonique (1889-1890), Üfleme çalgıları için Introduction ve Allegro (1891), Piano Sonatı (1891) Koro ve Orkestra için Lirik Şarkı (1891), Keman ve Piano Sonatı (1892), Ses ve piano için üç şiir (1892), Angevins'den iki halk havası üzerine Fantezi (1892), Piano ve Çello Sonatı, Yaylılar Dörtlüsü, genç bestecinin üstün yeteneklerini kanıtlar. Son iki eseri, bir zamanlar öğrencisi olduğu Vincent d'Indy tamamlamıştır.

Gabrielle Pierné (1863-1937), 8 yaşında girdiği Paris Konservatuvarında César Franck'la org, Marmontel ile piano, Massenet ve Ernest Giraud ile kompozisyon çalıştı. 12 yaşında yazdığı serenade'la yeteneklerini ortaya koyan ve öğrenimi boyunca okulun birincilik ödüllerini kazanan bu parlak müzisyen, yirmi yaşına geldiği zaman katologunda 1 intermezzo, 15 piano parçası, 25 melodi, Org için 1 fugue, Oda müziği ve koro parçaları, 1 konser süiti, 1 kantat (Edith), 1 komik opera (Le Chemin de l'amour) gibi eserler vardı. Pierné, bütün türlere aynı heyecanla yaklaştı ve başarılı oldu. Bütün teknikleri inceledi. Onları incelik, zarafet ve espiyle kavradı. César Franck, öldüğü sırada St. Clotilde'in Orgcusuydu. Boşalan yeri, öğrencisi Pierné'ye teklif edildi. 1890'da devraldığı görevi Pierné, 8 yıl boyunca sürdürdü. Daha sonra ünlü Colon konserlerinde yardımcı yönetici (1903-1910), sonra 1. yönetici (1910-1932) görevleri yaptı. Buradan, Paray konserlerini yönetmek için ayrıldı.

Eserleri, ustalara has çok yönlü bir dikkatin, incelmış bir üslubun ürünü olduğunu kanıtlar. Cydalise et le Chèvre-Pied (1923) balesi ile Croisade des Enfants (1902) oratoriosunun özel bir yeri vardır. Büyülü Kadeh (1895), Satılmış (1897), Tabarin'li kız (1901) Aşkla Alay Edilmez (1910) gibi operalarının seçildiği 40 kadar lirik dramı, Francesca da Rimini ve Ramountcho'nun yer aldığı sahne müzikleri, konçertoları, senfonik şiirleri, çeşitli enstrümanlar için konser parçaları, kentet, trio, sonat ve piano parçalarıyla, çok sayıda şarkıları; koral, orkestral ve enstrümantal yazı kolaylıklarını sergiler.

Vincent d'Indy ve İzleyicileri

Dünyaya gelirken annesini kaybeden ve babası Kont d'Indy'nin ikinci kez evlenmesiyle büyük annesinin gözetimine verilen Vincent d'Indy, (1851-1931), ilk müzik derslerini piyanist olan büyük annesinden aldı. Bu çalışmalar, konservatuarda Marmontel, Dicmer ve Lavignac ile sürdürüldü. Henri Duparc ise d'Indy'nin meslek yaşamını etkileyen iyi bir dost oldu. Büyük partisonları birlikte incelediler. Duparc'ın rehberliği ile tanıdığı Wagner ve

J.S. Bach'ın eserleri görüş alanını genişletti. Onun etkisiyle 1873'de Konservatuara girerek Franck'ın Org sınıfına devam etti. Bununla yetinmeyen César Franck, onun kompozisyon eğitimi ni de üstüne aldı.

Franck'ın öğrencilerinden çoğu erken ölmüştür. Alexis de Castillon (1838-1875), Guillaume Lekeu (1870-1894), Charles Bordes (1863-1909) gibi Henri Duparc'ın etkinliği ise erken gelen bir felç yüzünden durmuştu. Bu türlü şanssızlıklardan uzak olan Kont Paul-Marie Théodore Vincent d'Indy, rahat bir yaşamın ona sağladığı bütün boş saatleri, 80 yaşına sadır bestelemek, görüşlerini serbestçe ortaya koymak, müzik anlayışını ve inançlarını kuramsal olarak düzenlemek, kitaplar yayınlamak, bütün girişimlerini iyiye yöneltmek için kullandı.



VINCENT D'INDY
(1851-1931)

Franck öldüğü zaman öncülük görevini Charles Bordes ve Alexander Guillemin ile birlikte yüklenen Vincent d'Indy, parasal sorunların çok uzağındaydı. Bu durum onun yaşamını çalışarak kazanmasını engellemedi. Mesleğe, St. Leu Kilisesi orgcusu olarak başladı. Bundan sonra Almanya'da Liszt ile tanışması, Ulusal Müzik Birliğinde Başkanlığa getirilmesi, Konservatuarda ona teklif edilen Profesörlüğü reddettikten sonra Schola Cantorum'u kurması d'Indy'nin dengeli ve düz çizgili yaşamındaki önemli noktaları oluşturur.

Vincent d'Indy, Schola Cantorum'u kurma hazırlıkları içindeyken Konservatuar direktörü Ambrois Thomas gitmiş, yerine Théodore Dubois gelmişti (1896-1905). Yönetim, çok alışılmış bir anlayış içinde dar görüşlü enstrümanlılar yetiştiriyordu. Kompozisyon eğitimi ise Roma esprisi içinde lirik eserlere yönelik ticari tiyatro formülleri ile oynanıyordu. Vincent d'Indy'nin bu resmi kuruluşun karşısına getirdiği özel bir enstitü olan Schola Cantorum'da oda müziği ve senfoninin büyük biçimleri üzerinde çalışılacak, müzik sanatının en saf kaynaklarına inilecekti. Yalnız Alman klasiklerine değil, artık unutulmuş olan Monteverdi, Carissimi, Palestrina, Lalande, Charpentier, Rameau gibi ustalara dönülecek, onların sanatında yeni kaynaklar aranacaktı.

Vincent d'Indy, dikkate değer bir ideal ve akılcı metodlarla kesin bir savaşıma girerken, Konservatuarda da yeni gelişmeler oluyordu. Dogmatizmden uzak, peşin yargıları, önceden onaylanmış teorileri ve tanımlanmış pedagojik sistemleri olmayan Massenet, Guiraud, Pessier, Fauré gibi profesörler tamamen orijinal ve gelecekte çağın estetiğini biçimlendirecek bir besteci kuşağı yetiştiriyorlardı. Oysa d'Indy'nin sıkıca uyguladığı metodun kusursuzluğunu iki öğrencisi dışında kalanların tam anlamıyla doğruladığı söylenemez. Schola Cantorum'dan çıkan sanatçılar, çağdaş

müzikte etkin bir rol oynamadılar. Her şeyden önce teknik eğitimleri çok şekilciydi. Bu eğitimden hemen hemen birbirinin aynı olan bir müzik yazısı doğuyordu ve doğal olarak Fauré, Debussy, Ravel gibi bestecilerin yarattığı saf armonik yenilikleri şiddetle kınanan besteciler yetişiyordu. Ulusal Müzik Birliği temsilcilerinin yeni müzik eğilimlerine karşı bu tavrı Société Musicale Indépendante (Bağımsız Müzik Birliği)'nin kurulmasını hazırladı. Bu birliğin başkanı Gabriel Fauré oldu. Böylece muhafazakarlarla ilerici-ler, yatay yazıdan yana olanlarla dikey yazının savunucuları, Katakliklerle Panthéiste'ler arasında büyük polemikler sürüp gitti.

Prensiplerinde ciddi olan Vincent d'Indy, empresyonistlerin devrimi karşısında duygularını saklamadı. Bazı iddiaların aksine D'Indy, Debussy'nin ilk savunucularından biri değildi. Çünkü Pelléas ve Mélisande'ı dinlediği akşam, böyle bir müziğin kalıcı olduğuna inanmadığını söylemiş, bir kaç hafta sonra bir makalesinde "Bu eserde heyecan müzikten ileri gelmiyor. Pelléas'ta müzik çoğu kez ikinci derecede bir rol oynuyor." diye yazmıştı.

Debussy ile d'Indy'nin anlayışı öylesine zıttı ki, birbirlerini onaylamaları düşünülemezdi. Debussy de d'Indy'nin savunduğu bilgece yazının inşa inceliklerinden nefret ediyordu. Bunu, "Kulak için değil, gözler için, kağıt için yazmak..." şeklinde niteliyordu.

Vincent d'Indy'nin çalışmaları, yaşamı boyunca birleştirmeye uğraştığı pedagoğu ve besteciliği etrafında dönmesine karşın, bu iki alanı, birbirini destekleyecek biçimde kullanamadı. César Franck'daki doğa sevgisi onda da güçlüdür. Hareketli ve duygulu romantik üslubu ulusal nitelik taşır. Türü ve biçimi ne olursa olsun dramatik bir yapıya sahip olan eserlerinde duygular ve inançlar ön plandadır. Bunlar, açık ve saf bir mantıkla beslenirler.

100 Opus numarası içinde sahne, orkestra, piano, org ve oda müziği, şarkıları ve diğer ses müziği başlıkları altında toplanan eserleri arasında Fervaal (1897), L'Etranger (1903), St. Christoph Efanesi (1920) gibi operaları; Wallenstein (Trioloji-1882), Istar (1896), Jour d'été à la Montagne (Dağda yaz günü-1905), Souvenir (Anı-1906) gibi senfonik şiirleri; Orkestra ve obua için fantezisi (1888); piano, flüt, çello ve yaylılar orkestrası için konçertosu; üç senfonisi, yaylılar dördlülere, beşlileri, çeşitli gruplar için üçlülere ön planda yer alır. Vincent d'Indy'nin geniş yer tutan teorik çalışmalarından iki kitap ve üç bölüm halinde 1897-1933 yılları arasında yayınlanan Cours de Composition Musicale'den başka Beethoven (1906), César Franck (1911), Wagner ve Fransız müziğine etkisi (1930), Wagner'in Parsifali üstüne bir inceleme (1937) başlıklı nazari çalışmaları yayınlanmıştır.

Vincent d'Indy'nin öğrencisi ve çalışma arkadaşı olmadan önce Massenet ve Théodore Dubois ile öğrenim gören Alberic

Magnard (1865-1914), Schola Cantorum'un inşa ve kontrpuan disiplini eserlerinde büyük içtenlikle uyguladı. Büyüklük ve soy-luluk idealine uyan ağırbaşlı, biraz sert bir stili benimsedi. Bunun-la birlikte, yüceltmek gibi bir tutkuya kapılmadı. Yolande ve Guercœur operalarından sonra 1911'de sahnelenen Berenice Operasının önsüzünde, "Partisyonum Wagner stiline yazılmıştı. Yeni bir form yaratmak için gerekli olan dehadan yoksun olarak, var olan tarzlar arasından çok klasik zevkime ve tam anlamıyla geleneksel kültürüme en uygun olanı seçtim," şeklindeki açıklama-sı, bir bestecinin bilinçli ve samimi tutumunu göstermesi bakımından ilginçtir.

1914'te bir Alman askeri tarafından evinin önünde vurulan Mag-nard, 4 senfoni, Eski Tarzda Süit, Chant Funebre, Adaletle İlahi, Venüse İlahi gibi orkestra eserleri, oda müziği, piano parçaları ve ses müziği bestelemiştir.



ALBERT ROUSSEL
(1869-1937)

Vincent d'Indy'nin skolastik duvarını aşmayı başa-ran öğrencilerinden ilki Albert Roussel (1869-1937) oldu.

Deniz subaylığı mesleğini kompozisyon çalışmaları için bırakan Roussel, Schola Cantorum'da d'Indy'nin kurslarını izledi. 1902'de aynı yere pro-fesör oldu ve 12 yıl, kendisinden sonra gelenlere kontrpuan kurallarını öğretti. Doğal olarak biçimci-liği ağır basan başlangıç eserleri, ne tını ne de yazı olarak yeni bir şey getirmezler.

Roussel'in 1904-06 yılları arasında bestelediği pi-ano parçası Roustique, bağımsızlığa doğru atılmış ilk adım niteliğindedir. Bu dönemin en önemli eseri Symphonie Le Poème de la Forêt (Ormanın şiiri)'dir. İlk çalışmalarında izlenimci okulun etkisi hissedilir. İlk piano parçalarından Jardin Mouillé (ıslak bahçe)'de olduğu gibi... Bu melodinin De-bussy'nin Yağmur Altında Bahçeler'i ile bir çok or-tak yanı vardır. Ancak biçim yönünden ilerde daha da belirginle-şecek keskinliği ile empresyonistlerden ayrılır. Nitekim daha son-ra yazdığı bir çeşit Serenad sayabileceğimiz asabi ritimli Le Bache-lier de Salamanque (Salamank Kayıkçısı)'nın empresyonizmle hiç bir ilgisi yoktur.

Deniz subaylığı sırasında uzak doğuyu tanıyan Roussel'de bu et-ki önce Les Évocation (anımsamalar-1910-11) başlıklı orkestra eserinde görülür. Bunda biraz da çağın ekzotik zevkinin zorlama-sının rolü vardır. Bu eser, Roussel'in pek incelmış ritmik duyarlı-ğını ortaya koyar. Roussel, Ravel ya da Poulenc gibi bir büyücü değildir. Yapmacılıktan alabildiğine kaçınmış, hemen hemen

klasik bir dengeye ve ağırbaşlılığa doğru geliştirmişti müziğini.

1909'da yine kısa askerlik döneminde katıldığı Hindistan seferinin etkilerinden biri de 1912'de yazdığı *La Festin d'Araignée* (Örümceğin Şöleni) adlı balesinde kendini gösterir. Hindistan seferinin en önemli sonucu, 1914'de başladığı ve araya Birinci Dünya Savaşının girmesiyle yarım bırakmak zorunda kaldığı *Padmavati Balesidir*. 1918'de sağlık nedeniyle Fransa'ya geri dönen Roussel, bir süre sonra eseri tamamlayabildi. *Padmavati Balesi* 1923'de Paris'te sahneye kondu. *Padmavati*, modern Fransız okulunun en önemli lirik-dramatik eserlerinden biridir.

Roussel'in eserlerinde pek çok etkinin sentezi hissedilir. D'Indy'nin ve Debussy'nin izlerine karşın Roussel'in yaratıcı kişiliği bu senteze kendi damgasını kesin olarak vurmuştur. Orijinal düşünceler, tonal konstrüksiyondan ziyade kontrapuntal zemine dayalıdır.

En güçlü ve karakteristik yaratılarını yaşamının son döneminde verdi. 2,3 ve 4. senfonilerini elli yaşından sonra yazdı. Boston Senfoni Orkestrasının 50. kuruluş yıldönümü için 1930'da bestelediği 3. senfonisinin seslendirilişi dolayısıyla orkestranın şeref konuğu olarak Amerika'yı ziyaret etti. Son eseri, üç perdelik bir komik opera idi. *Le testament de la tante Caroline* (Karolin halanın vasiyetnamesi) 11 Mart 1937'de Paris'te Opera-Komik'te seslendirildi. Geleneksel Fransız Opera-Komik stilinde yazılmıştı.

1920'de Varengeville'de bir Malikane satınalan ve son yıllarını Normandiyanın huzuru içinde geçiren Roussel'in mezarı, Saint-Malo'da yatan Chateaubriand gibi, Varengeville'de denizi gören bir tepededir. Çünkü deniz Roussel'in müzikten sonra en büyük tutkusudur.

Arkasında bıraktığı çok sayıda eserini sahne, orkestra, oda müziği, piano, ses ve piano ile çeşitli ses müziği olarak sınıflayabiliriz. Roussel'in öğrencileri arasında en önemlisi Eric Satie'dir.

Gabriel Fauré

(1845-1924)

Kendisinden sonra gelen kuşaklar içinde César Franck'dan etkilanmemiş ilk Fransız bestecisi, Camille Saint-Saëns'in öğrencisi Faurédur. Onda da öğretmeni gibi, klasik eğilimler güçlüdür. Eğitimini konservatuarda değil de Niedermeyer'in açtığı dinsel müzik okulunda tamamlamasına karşın Fauré, armoniyi ve kilise makamlarını, çeşitli müzik tür ve dillerini esnek bir anlayış içinde kullanmıştır. bu nedenle de Paris Konservatuarındaki öğretmen-

liği sırasında Fransız müziğinin geleceğini olumlu yolda etkilemiştir.



GABRIEL URBAIN FAURÉ
(1845-1924)

Gabriel Urbain Fauré, Pamiers'de 12 Mayıs 1845'de doğdu. 4 Kasım 1924' de Paris'te öldü. Bir öğretmenin oğluydu. Müzik eğitimini 1854-66 yılları arasında Niedermeyer Okulunda Niedermeyer, Dietsche ve Saint-Saëns'ın gözetiminde yaptı. 1866'da Rennes'de kilise orgculuğu görevini elde etti. 1870'de Paris'e döndükten sonra sıra ile St. Sulpice, Saint-Honore Kiliseleri orgcusu, 1877'de Madelein Kilisesi koro yöneticisi, 1886-1905 yılları arasında aynı yerde Baş Orgcu olarak çalıştı. Güzel Sanatlar Müfettişliğini 1892'de Giraud'nun bıraktığı yerden başlayarak sürdürdü. 1896'da Paris Konservatuarına kompozisyon öğretmeni atandı. 1905'de Konservatuar Direktörlüğünü Dubois'den devraldı ve 1920 yılında kendiliğinden çekilinceye kadar bu görevi yerine getirdi. 1909'da Güzel Sanatlar Akademisine Üye seçildi. 1910'da da Legion d'Honneur nişanının Cammandeur rütbesini kazandı. 1922'de Sorbon'da "Nationale Hommage" a layık görüldü.

1873 yılına kadar dikkati çekmeyen besteciliğinin tanınmasında en önemli rolü, şiirsel duyarlılığı, müzikal orijinalitesi, ince ve etkileyici güzelliği ile şarkıları oynadı. İlk pianolu dörtlüsü 1879'da görünür. Onu, uzun Oda Müziği serisi izler. Bu eserlerde Fauré, sanatsal yönden klasik zarafet ve denge ile, korkusuz fakat her türlü zorlamadan uzak armonik buluşlarını en iyi biçimde birleştirmiştir. Fauré'nin kişiliği, eseri, karakteri, hatta adı ona özgü bir seçkinliğin belirtisi gibidir. Müziği, ancak duyurmak istediğini söyler. Orada, hiçbir özentî, hiçbir taşkınlık, trajik hiçbir şey yoktur. En ateşli duyguları abartmasız, alçak sesle mırıldanır. Yine de bunlarda çok ince duyarlılığının benzersiz tadı ve özel ilhamı seçilir. Fauré, Wagner, Franck, Debussy gibi isimlerde yoğunlaşan müzik akımlarının ortasında olağanüstü kişisel bir müzik dili kullanmayı başarmıştır. Niedermeyer Okulunun bu en ünlü üyesi, Gregorien Mode'larını kullanma alışkanlığını sürdürmüş, ancak onun ciddi esprisine sırt çevirmiştir.

Bütün öteki ezgiler arasında kendilerini belli eden Fauré'nin ezgileri, Franck'inkiler gibi kromatiktir. Ancak, tarzı ayırdır. Franck'da açılma, Fauré'de kapanma, gizlenme vardır. Tam anlamıyla romantik sayılmaması gereken, Schumann ve öteki romantik bestecilerde olduğu gibi psikolojik bir döküman ya da subjektif bir iç dökmesi niteliği taşımayan ezgilerinin, tasviri, popüler ya da folklorik bir yanı yoktur. Onlar, saf müzik esprisinin yeniden canlanması gibidir. piano parçalarının başlığı da onları tasviri

müziğin uzağında tutar. Fauré, çeşitleme tekniği dışında, geleneksel biçimler için herhangi bir tercih göstermemiştir. Yalnız bir kez, 1897 tarihli Tema ve Çeşitlemelerinde, bu formu muhteşem bir şekilde kullanmıştır.

Fauré, küçük parçalarıyla 20. yüzyıl bestecisi adına hak kazanmıştır. Bunlar, renk aramasına gitmezler. Hüzünlü hatları vardır ve Fauré'nin sevdiği antique mode'lara dayanırlar. Piano stilindeki yalınlaştırma, dikkati çekecek niteliktedir. Ancak buradaki yalınlık modülasyonların zenginliği ile şaşırtıcı bir ifade gücü kazanır. Orkestrasyonla pek ilgilenmeyen Fauré'nin tek senfonisi basılmadan çekmecelerde kaldı. Müzik düşüncelerini orkestraya bağlı olarak geliştiren Berlioz'un aksine Fauré'de müzik düşünceleri sanki hiç bir mekanda doğmazlar. Onlar hiç bir enstrümana bağlı olmadan kendiliğinden oluşurlar.

Fauré, bir kaç kısa eseri ve Messe'i dışında tek dini eser yazmıştır. Ülkesi dışında da iyi tanınan ve yazısı tam anlamıyla öteki eserlerine benzeyen Requiem'i, 19. yüzyılın gerçekten dini nitelikli nadir eserlerinden biri sayılır. 1886-87 yıllarında bestelenmesine karşın armonisiyle, tarzı ve anlatımıyla çağımızın dilini haber verir.

Piano ve orkestra için Ballade'ı (1881) senfonik repertuarda önemli bir yer alır. Lirik dramı Pénélope (1913), 1900'de bestelediği Prométhée'yi geride bırakarak Fransız modern sahne eserlerinin ilk sırasına geçmiştir. Lirik dramları; sahne müziği; orkestra müziği; arp müziği; solo, koro ve çeşitli gruplarla ses müziği; yaylılar dörtlüleri, pianolu kuartetleri, pianolu kentetleri, pianolu tritosu, keman sonatı, cello sonatından oluşan oda müziği; 5 impromptu, 13 nocturne, 13 barcarole, 9 prélude içeren piano müziği ile birlikte 121 opus numarası taşıyan eserleri Fransız Klasiklerine yöneliktir. Kesin çizgili net ezgileri, dikkatli, özenli üslubu, bunu kanıtlar. Dili ılımlı ve ağırbaşlıdır. Bir dönemecin yanibaşında olması, onun yenilikçi yanını gözlerden saklar. Oda müziği, lirik müzik ve ses müziği alanındaki ustaca ve olağanüstü ilhamlı eserleri, edebiyatla yakınlığı, Debussy'nin gelişini hazırlar.

Fauré'nin yaşadığı dönemin şiir sanatı, duyuların verileriyle yetinmiyordu. Bilinç dışını anlatmak için sembollerden yararlanıyordu. Fauré de, müziği için Verlaine'den yararlanırken bu eğilime yabancı kalmadı. Eserlerinin zarafeti ve aydınlığı ile Fransız ulusal müziğinin temsilcisi olduğu kadar buluşlarıyla da geleceği hazırlaması Fauré'nin önemini açıklar. Özgürce kullandığı müzik dili ve kendine özgü önemli buluşlarıyla Çağdaş Fransız müziğinin oluşumunu Louis Aubert, Nadia Boulanger, Georges Enesco, Gabriel Grovez, Charles Koechlin, Paul Ladmirault, Raoul Laparra, Maurice Ravel, Roger Ducasse ve Florent Schmitt gibi öğrencilerinin çalışmalarında yönlendirdi.

Die Fische am Müritzersee
Vom Berg

Erst spät und für die (e. prächtig hervor leuchtend)
Geg. 7 92

The image shows a handwritten musical score on five staves. The title 'Die Fische am Müritzersee' is written in a large, cursive script at the top. Below it, the composer's name 'Vom Berg' is written. The second staff contains the lyrics 'Erst spät und für die (e. prächtig hervor leuchtend)'. The third staff has the lyrics 'Geg. 7 92'. The fourth and fifth staves contain musical notation, including notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style.

HUGO WOLF'UN "MÜMMEL
GÖLÜNÜN RUHLARI"
LIED'İNDEN BİR SAYFA

Bölüm IX

SON ROMANTİKLER

Gustav Mahler

(1860-1911)

Bohemya'da, Moravia'nın küçük bir kasabası olan Kalist'de, 7 Temmuz 1860'da doğan ve 18 Mayıs 1911'de Viyana'da ölen Mahler'in ilk izlenimleri, bölgenin yalın ve sıcak halk şarkıları oldu. Ölünceye kadar kendisini bırakmayan yalnızlık duygusunu şu sözlerle anlatıyordu: "Yeryüzünde üç kez yabancıyım: Avusturyalılar arasında Bohem asıllı, Almanlar arasında Avusturyalı ve bütün dünyada Yahudi olarak..."



GUSTAV MAHLER
(1860-1911)

Müzik eğitimini Viyana Konservatuarında Anton Bruckner'in gözetiminde edebiyat eğitimini de Viyana Üniversitesinde tamamladı. Eserlerinde Wagner ve Bruckner etkileri hissedilir. Bu eserler, aşırılığın sınırındaki Wagner kromatizminden öğrencisi ve hayranı Arnold Schoenberg'in uyguladığı atonal sistemin sınırına kadar dayanır.

Dönemin önemli bir müzik merkezi olan İmparatorluk kentinin görkemli görüntüsü kompozisyonlarına yeni bir temel hazırladı. Böylece, Barok ihtişamı ile Moravya ovalarının hüznü, yadırganmayacak biçimde yanyana geldi.

Mahler, Müzik mesleğine kusursuz bir orkestra yöneticisi olarak başladı. Cassel, Prag, Leipzig, Budapeşte, Hamburg, Viyana ve New-York'da gerçek bir Kapelmeister olarak karşılandı. Müzik söz konusu olduğu zaman fanatikleşen genç yönetici, Viyana Operasını hiç bir zaman ulaşamadığı bir düzeye çıkardı. Bürokratik engellere son verdi. Üstünde çalışan eser kusursuzluğa erişinciye kadar provaların bitmeyeceğini sanatçılara kesinlikle öğretti. Mahler'in yöneticiliği ile Viyana, "Müzik Başkenti" ünvanına gerçekten layık oldu. Bu sonuç kuşkusuz, olağanüstü

müzisyenlik verilerine dayalı tartışılmaz ustalığından kaynaklanır. Bu parlak uzmanlık, besteciliği için tehlikeli sayılmakla birlikte Mahler besteciliğini de yorulmadan sürdürmüştür. Yılın dokuz ayında Opera ve Philharmonie Orkestrasının başında görev yaptıktan sonra bestelemek için ona ancak üç ay kalıyordu. Yazın, Avusturya'nın sakin bir göl kıyısına çekiliyor ve orada Dev Senfonilerini yazıyordu. Bu eserlerde bölümlerin sayısını Mahler istediği biçimde çoğaltmış, Beethoven'in 9. senfonisinde olduğu gibi ona korolar eklemiştir.

Bunlardan 1. senfoni, Titan başlığını taşır (1885-1888) Solist ve Koroya yer veren 2. ise Résurrection (Yeniden Dirilme) adıyla

anılır (1894). Nietzsche'nin metninin yer aldığı re minör üçüncü senfonisinde ise Alto solo, kadınlar korusu ve çocuk korusu kullandı (1896). Sol majör tonundaki dördüncünün son bölümüne bir soprano solo koydu (1900). Mi minör yedinci senfoni (1905), Le Chant de la nuit (gecenin şarkısı) başlığını taşımasına karşın yalnız orkestra için yazılmıştır. Bu başlık, Nacht-music adını taşıyan ikinci ve dördüncü bölümlerinden ileri gelir. Mi bemol majör sekizinci senfoni (1907), Binlerin Senfonisi başlığını taşır. Eser, iki orkestra, üç koro, iki vokal dörtlü ile toplam bin icracı gerektirir. Sekizinci ile 1909 tarihli re minör dokuzuncu arasında Mahler'in en etkileyici eserlerinden biri yer alır: Das Lied von der Erde (Yeryüzü şarkısı)... Mahler, sekizinci senfonisini bitirdikten sonra, bir dokuzuncusuna başlamaktan kaçındı. Bu davranışını, Beethoven'e duyduğu saygıya bağlayanlar kadar, bir çeşit kadercilikle bunun belki de son olabileceği duygusunun verdiği tedirginliğe bağlayanlar da oldu. Böylece Mahler, Dokuzuncu senfoni yerine Yeryüzü şarkısını yazdı. Yeryüzü şarkısı Çin şiirlerinden esinlidir. Ölümünden sonra büyük dostu Bruno Walter yönetiminde 20 Kasım 1911'de ilk kez Münih'te seslendirilen eser, altı epizod'dan oluşmuştur. Burada bir kontralto ile bir tenor, sırayla senfonik icraya katılırlar. Yazdıklarının en safı ve en güzeli sayılan eser gerçek anlamda bir senfonidir.



MAHLER'İN BİYAZISI İLE IV. SENFONİSİNİN PARTİSYONUNDAN BİR SAYFA

Mahler, Yeryüzü şarkısının hemen arkasından 9. Re majör Senfoniye başladı. 1910'da tamamlanan Senfoninin ilk seslendirilişi ölümünden sonra 26 Haziran 1912'de Viyana'da yapıldı. 1910'da başladığı 10. Senfonisini ise bitiremedi. Elinden çıkan Andante-Adagio bölümü 14 Ekim 1924'te Viyana'da dünyaya tanıtıldı.

Mahler'in Lied'lerini belki de eserlerinin en çekici bölümü saymak yerinde olur: Bir yol arkadışının şarkıları; Harika korno (12 Lied); Gençlik zamanımın şarkıları; Ölü çocuklar için şarkılar... korkusuz bir armonik yazı ile derin bir duyarlılığın ürünü olan daha pek çok sayfa... Olağanüstü bir düzeye çıkan heyecansal anlatımı yanında müziğinin oldukça karmaşık stili zaman zaman düzensizlik ve bulanıklıkla nitelenmesine neden olmuştur. Oysa o, tematik materyali, armoni anlayışı, biçim ve orkestra uygulamasındaki kişisel tutumu ile romantizmin el değmemiş son kaynaklarına kadar ulaşmayı başarmıştır. Mahler'in eleştirildiği noktalardan biri de müziğinin çok edebi eğilimlerle ağırlaştırılmasıdır. Ancak bu da, ciddi bir edebiyat eğitimi alan yazarın bu yönde

keskinleşen beğenisinin ve duyarlılığının yarattığı doğal bir sonuç olarak görülmelidir. Bununla birlikte Mahler, Brahms'ın seçkin disiplinden de Bruckner'in yalınlığından da çok uzaktır.

Mahler'in az sayıda fakat çok anlamlı eserleri yalnız konser dinleyicisine seslenir. Parlak bir tiyatro yönetcisi, Budapeşte ve Viyana Operası Direktörü olmasına karşın bir iki gençlik eseri dışında sahne eseri yazmadı (Argonantlar; Rübezahıl-masal). Derin bir şekilde lirik olan dehasının şarkılı tiyatroya rağbet etmemiş olması bazılarını şaşırtır.

Dönemin en büyük orkestra yöneticilerinden biri olan Mahler'i entrikalar 1907'de görevden ayrılmağa zorladı. Bir konser turnesi sırasında gittiği New-York'da Filarmoni Orkestrasının başına geçmesi için yapılan teklifi kabul ederek 1907-11 yılları arasında çok başarılı bir çalışma ortaya koydu. Kızının ölümü, ciddi kalp rahatsızlığı, Yeryüzü Şarkısının dünyayı aşan güzelliği ve sersemletici hüznü, aynı dönemde yaşananı bütün çarpıcılığı ile açıklar.

1911'de Viyana'ya dönen Mahler, aynı yıl 18 Mayıs'ta orada öldü. Senfonileri, tamamlanmamış olan Onuncusu ile birlikte yavaş yavaş, çok uzun sürede, giderek daha büyük sayıda dinleyici kazandı. Ancak, Latin ülkeleri onlara karşı oldukça duyarsız kaldılar. Ezgileri ise, özellikle Kindertotenlied (Ölü çocuklar için şarkılar); Lied eines fahrenden Gesellen (Bir yol arkadaşının şarkıları); 12 Lied -Des Knaben Wunderhorn ve Friderich Rückert'in şiirleri üzerine beş şarkı, anlaşılacak için daha fazla şansa sahip oldu. Yirminci yüzyılın eşiğinde, Son Romantiklerin umutsuz ve karamsar görüşlerini yansıtan ve Alman matem madrigali stili denebilecek olan bu şarkılar, yazarlarının yarattığı düş, sevgi ve acı dolu bir evrende, bu dünyaya ait olmayan boyutlar içinde şekillenirler. Bu şarkılarda sade güzellik, kaçış ve ölüm içiçedir.

Tanrı, doğa ve güzellik kavramlarından uzaklaşmadan çağında kendisini ifade eden son sanatçıdır Mahler. Eseri, modern adamın, romantizmin güzel düşüne son selamı gibidir.

Richard Strauss

(1864-1949)

Kuralcı, net, disiplinli ve bilinçli bir ağır-başlılıkla düşsel bir dünya yaratan Richard Strauss'ın eserleri Mahler'inkilerden ayrılır. Çok klasik bir başlangıçtan sonra çağın anlayışını izleyen ve romantizmin son sınırını da aşarak geleceğe ulaşan ürünler veren Strauss sanat yaratışlarının alışlagelmiş heyecanlarıyla içli dışlı olmandan Operalar, Senfonik Şiirler, Lied'ler yazdı. Hepsini de aynı kolaylıkla...

Richard Strauss, Almanya'nın yeni müzisyen devler yetiştiremediği bir dönemde, Bavyera'da Münih'te 11 Haziran 1864'de doğdu. Münih Saray Orkestrasında çok ünlü bir kornocu ve Konservatuarda Profesör olan babası Franz Joseph Strauss'ın vals kralları Strauss'larla hiçbir akrabalığı yoktur.

Evlerine Haydn, Mozart ve Beethoven'in partiyonlarından başkası girmemişti. Mendelssohn, Schumann ve Brahms'a tolerans gösteriliyordu. Ancak, Liszt ve Wagner ile yeni ekole ait bütün besteciler çok katı bir veto ile karşılanıyordu. Genç Richard, bu şartlar altında Münih Saray Orkestrası Yöneticisi Friedrich-Wilhelm Meyer'in gözetiminde çok klasik çalışmalar yaptı. Başlangıç eserleri arasında büyük bir sonat, bir yaylılar dörtlüsü, bir korno ve orkestra konçertosu, piano ve orkestra için Burlesque seçilir.

Babasının, Wagner'in disonanslı ve kromatik yazısına duyduğu dehşete karşın, gençlik yıllarında rastladığı Hans von Bülow ve Richter'in etkisiyle Richard Strauss kendisine konan yasakları unuttu. Önce Liszt'in müziğini tanıdı, sonra Bayreuth'da Wagner'in müziği ile altüstü oldu. Kısa bir süre sonra da sağlık sorunuyla İtalya'ya gitti. 1892'ye rastlayan bu son tanışıklığı, Akdeniz iklimi ve görünümleri, müzik dehasını geliştirmesinde hatırı sayılır etkiler yaptı. Kendi deyimi ile "daha derin, daha güçlü, belki daha şeytani, daha sırlı bir müzik" düşlemeğe başladı.

Almanya'ya dönüşte, dikkate değer bir orkestra yöneticisi olarak kendisini kabul ettirdi. Sırayla, Münih'te, Bayreuth'da, Berlin ve Viyana Operasında parlak yeteneklerini sergiledi. Bu çalışmalar, kolay kazanılmış başarılarının başlangıcı oldu.



RICHARD STRAUSS
(1864-1949)

Fransız besteciler, kendi eserlerini bile yönetmekten kaçınırken, bütün büyük Alman ustalar gibi Richard Strauss da muhteşem bir orkestra yöneticisiydi ve yaratıcılıkla profesyonel Kapelmaysterliği bir arada yürütüyordu.

Strauss, en büyük orkestralarla Milano, Paris, Moskova, Amsterdam, Londra, Madrid, Barcelona'da konserler verdi. İlk eserleri arasında yer alan re minör ve fa minör senfoniler, serenad, konçertolar, sonatlar, dörtlüler, liedler, piano parçaları, Haydn, Mozart, Beethoven ve Brahms'tan esinlidir. Seslendiriciler için güçlükler taşıyan bu eserler genç bestecinin polifonik ve enstrümantal arayışlar konusunda anlayışını ve beğenisini göstermesi bakımından çok ilginçtir. Piano ve Orkestra için Burlesque'ini yazdığı zaman 21 yaşındaydı. Dönemin ustaları, esere "Çalınamaz" damgasını vurdular. 22 yaşında Aus Italien başlıklı senfonik şiirini yazdı. Aşağı yukarı aynı dönemin ürünleri sayılan Macbeth (1888) Don Juan (1888), Tod und Verklarte (Ölüm ve Değişim-1891) adlı senfonik şiirlerinden aynı biçimcilik ve disiplin eğilimi yansır. Özellikle son iki eseri yazdığı zaman ne kadar genç olduğu düşünülünce yalnız teknik ustalığına değil, olgun esprisine ve felsefi kültürüne hayran olmamak mümkün değildir.

Strauss, Don Juan'ın ilk seslendirilişini Weimar'da 24 yaşındayken yönetti. Nicolas Lenau'ın şiirine oturtulan eserde müzikle konunun sıkı bir ilişkisini aramak yanlış olur. Orada, kahramanın gerçekte mariz bir tutkudan başka bir şey olmayan karışık ve dağınık aşk isteğini buluruz. Karakteristik bir tema, Don Juan'ın karşı konulmaz kişiliğini simgeler. Sonra düşleri, bulanık yürek sızıları, zevk susuzluğu ve bir türlü doyum bulmayan kadın idealinin sürüp gitmesi anlatılır. Başarıları tehlikeli tarzda büyüyen Don Juan'ın tutkuları ölümle son bulur. Eser, bilinen bir konuya Strauss'ın getirdiği felsefi ve psikolojik boyutları göstermesi bakımından önemlidir. 1895'de Köln'de seslendirilen Till Eulenspiegel senfonik şiiri ise, Charles Decoster'in romanından esinlidir. Strauss burada, Flandre'in masal kişilerinden biri olan bu fantastik kahramanı az rastlanır bir yazı ustalığı, göz kamaştırıcı bir orkestrasyon, neş'eli ve sevimli bir canlandırma ile şaşırtıcı bir rö-lief halinde yaşatır. 1896 tarihli Also Sprach Zarathustra (Zerdüşt böyle dedi) senfonik şiirini altı ayda tamamladı. Ertesi yıl Don Quixote'yi yazdı. Ein Heldenleben (Bir Kahramanın Hayatı-1898) gerçekte kendi yaşamına paralelliği ile otobiyografik bir eser gibidir. Sinfonia Domestica'da (Ev Senfonisi- 1904) kendisini, karısını ve çocuğunu canlandırdı. Yarı şaka yarı ciddi şöyle söylemişti: "Kendime dair bir senfoni yapmamak için bir neden göremiyorum. kendimi, Napoleon ya da Büyük Alexandre kadar ilginç buluyorum." Strauss bu eseri 1904'de New-York'da ilk kez yönetti. Son senfonik şiiri Eine Alpensinfonie (Alpler senfonisi-1915), Alplerin görünümünü canlandırmak için orkestra

çalgılarında büyük değişiklikler gerektirdi. Bu eser, tam anlamıyla senfonik şiir olmamakla birlikte, bestecinin önceki senfonik şiirleri gibi terimin en kesin anlamı ile programlı müzik türüne girer. Strauss'ın Senfonik Şiirleri, Liszt için hayranlığını belli etmekle birlikte "Les Préludes"ün yazarının bu tür eserlerinden felsefi anlamları, içe dönük anlatımları ve programla çok sıkı ilişkileri ile ayrılırlar. Bütün bu eserlerde ortaya konan son derece hassas ayrıntı endişesi, başarılı bir bütünlük anlayışı ve biçim sağlamlığı ile renk zenginliği onları birer başyapıt haline getirir.

Richard Strauss, senfonik şiir türü için olduğu kadar sahne eserleri için de ilgi duydu. 29 yaşındayken Guntram ile tiyatro alanına girdi. Metni'de kendisine ait olan eser, Mısır ve Sicilya'da geçirdiği bir tatilde doğdu. Guntram'ın Weimar'da seslendirilişi (1894) o kadar zahmet ve sıkıntıya neden oldu ki, eser Münih'te yeniden sahnelenmek istendiğinde orkestra müzisyenleri ve şarkıcılar, icranın imkansız olduğunu ileri sürdüler: Bir uzmanın, "eserdeki baş rol süresinin eserin tümünün 5/6 ine eşi olduğunu ve kahramanın sonu gelmez monologlarının oluşturduğu şarkılardan yalnızca bir tanesinin 30 dakika tuttuğunu" hesaplayarak kendilerine hak verdiğini söylediler. Bu tarz yargılamadan incinmesine karşın Strauss hemen arkasından orkestra açısından birbirinden yüklü operalar bestelemeyi sürdürdü: *Feuersnot* (1901), *Salome* (1904), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911), *Arian auf Naxos* (1912, revizyonu Viyana 1916), *Die Frau ohne Schatten* (Gölgesiz kadın-1919), *Intermezzo* (1917-23), *Die Ägyptische Helena* (Mısırlı Helena-1928), *Arabella* (1933), *Die Schweigsame Frau* (Sessiz kadın-1935), *Friedenstag* (Barış günü-1937), *Daphne* (1938), *Cappriccio* (1942), *Die liebe der Danae* (1952)... Strauss iki de bale yazdı: *Josephlegende* (Josef efsanesi-1914), *Schlagobbers* (1924)... Operalarının başarısında Librettist Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) ile ideal işbirliğinin önemli payı vardır. Müzik eleştirmeni Claude Rostand, Strauss'ın, Barok operasının rönesansını gerçekleştirdiğini söyler. Çünkü, artık geçersiz olduğuna inanılan eski biçimin çerçevelerini ödünç almış ve bu çerçeveyi doldurmak için 19. yüzyılın bütün anlaşmalarına ve olanaklarına çağrı yapmaktan çekinmemiştir. Richard Strauss'ın lirik dramları bir geriye dönüş değildir. Mozart ve Wagner'i bağlamak yoluyla operalarında Avusturya ve Alman sanat zevkinin bir sentezini oluşturan Strauss, Mozart ve Wagner bileşimi ile müzik tiyatrosunun en göz kamaştırıcı formüllerinden birini yaratmıştır. Bu eserlerde müzik ve sözler bakımından pek çok öge yanyana durur. Ancak dikkate değer olan, Strauss'ın verismo'yu (doğacılığı) iyi kullanan dehasının, Alpler Senfonisinde izlenimciliği, *Elektra*'da anlatımcılığa giren ileri bir yazıyı denemiş olmasıdır.

Oda müziği ve piano eserleri dışında 150 Lied'i, Schubert, Schumann ve Brahms'tan köklenirse de Hugo Wolf ve Mahler'e de

yabancı durmaz. Strauss'ın şarkıları, ciddiyetleri, duru yapıları, huzurlu anlatımları ve Akdenize has gülümseyişleri ile seçilirler.

Hugo Wolf

(1860-1903)

Romantizmin gündönümü diyebileceğimiz bu çağda Gustav Mahler'le birlikte Avsturyalı besteci Hugo Wolf, Germen müzik mirasının zenginleşmesine önemli katkılarda bulundu.

1860'da Windischgrätz'de doğdu. Viyana Konservatuarında başladığı müzik eğitimi ancak 1875-77 yılları arasında sürdü. Disipline uymaması nedeniyle okuldan atıldı. Yaşamını çok güçlük ve çeşitli işleri deneyerek yürütmesine karşın ömrü boyunca disiplini sevmeyi. Besteciliği büyük sıkıntılara katlanarak hemen hemen kendi kendine öğrendi. Etkinliğinin bir bölümünü pek parlak sayılmayan Orkestra Yöneticiliğine ve müzik Eleştirmenliğine (Wiener Salonblatt) ayırdı. Bu görevde bir hayli ilginç yazılar yazdı.

Wolf'un eserlerinin büyük çoğunluğunu liedleri oluşturur. Sayıları 230'u bulan bu eserleri inanılmaz çabuklukta, 1888-1891 yılları arasında bestelemiştir. Ayrıca, pi-

ano parçaları ve oda müziği de yazmıştır. Hatta bir de opera... Ancak, yaylılar dördlüsü için İtalyan serenadı (1892), Pénthésilée başlıklı senfonik şiiri (1883) ve unutulmuş bir opera Corregidor (1896) dışında bu eserlerin büyük çoğunluğu tamamlanmamıştır.

Hugo Wolf, ilk Lied'lerini Lenau'ın, Hebbel ve Heine'nin şiirleri üzerine (1878) yazmıştır. Büyük albümler ise, 20 şarkılık Eichen-dorflieder (1888), 53 şarkılık Mörike Lieder (1888), 51 şarkılık Goethe Lieder (1889), 44 şarkılık Spanisches Liederbruch (1890), 46 şarkılık Italienisches Liederbruch (1891) ve daha sonra Michel Ange'nin şiirleri üzerine üç lied (1897)... şeklinde gruplanır.

Lied'in Wagner'i diye anılan bu verimli besteci hiç bir zaman bir taklitçi olmamış, Wagner'in bazı teorik kuramlarını uygulamış, şiiri daha iyi aktarabilmek için onlardan kendi tarzına göre yararlanmıştır. Wolf'ta melodik hat ve müzik cümlelerinin kesilişi artık, kendinden önce gelenlerde olduğu gibi, dizelerin ölçüsünü



HUGO WOLF
(1860-1903)

izlemez. Yalnızca konuşulan dilin aksanlarını ve metnin anlamını izler. Bu, biraz, recitativo arioso stilini andırır. Metnin her şeyden önce gelmesine rağmen şurası da açıktır ki Wolf, piano partisini hiç bir şekilde feda etmez. Bu, albümlerine koyduğu başlıktan da bellidir: Ses ve piano için... San'at eserindeki bütünlük düşüncesi de Wagner'den aldığı prensiplerden biridir. Ses ve çalgı bir bütün olmalıdır. Çalgı, ek bir öge değil, bileşimin asıl öğelerinden biridir. Sesin ezgisel bükülmeleri, (Schönberg'in Sprechgesang'ına yakın olan) hemen hemen konuşma tonunda şekillenirler. Bu bakımdan ezgi hattı, dilin plastiğine feda edilmiştir. Oysa piano partisi, aynen Wagner Orkestrasında olduğu gibi ifadeyi yüklenmiştir. çok zengindir ve şiiri açıklamak konusunda inanılmaz inceliklere başvurur. Hugo Wolf, kromatik alanda, Wagner tekniğini çok iyi taniyordu. Bu tekniği çok kişisel tarzda kullanması, gelecekte Viyana Ekolünün buluşlarını önceden hissettirecek biçimdedir.

Böylesine gelişmiş, yeni ve kişisel tekniği ve onu deliliğin çıkmazına götüren olağanüstü hassasiyeti ile Hugo Wolf bütün psikolojik nüansları Goethe'nin entelektüel lirizmini, Eichendorf'un şakacılığını, Mörike'nin ince ayrıntılarını, Michel-Ange'ın ciddi itiraflarını, İspanyol ve İtalyan şarkılarının değişken mizacını müziğinde kusursuz biçimde anlatabilmiştir.

Çok anlamlı bir duyarlılığı ve birinci sınıf müzikal kaliteleri ortaya koyan bu 230 lied'in ve yukarda anılan eserlerinin dışında Koro ve Sahne müzikleri de yazdı. Açık yürekli, korkusuz ve duyarlılığından kaynaklanan heyecanlı yapısıyla toplumun sorumsuzluktan, adaletsizliğinden ve çıkarıcılığından çok acı çekti. Evrensel ikiyüzlülüğe duyduğu öfke onu bir kaç kez, yaratıcılığını tamamen durduran nevrasteniyeye itti.

Wolf 1897'de bir kompozisyonu üzerinde çalışırken bilincini kaybetti ve Viyana'da götürüldüğü bir Psikiyatrik Barınak'ta geçirdiği felç nedeniyle öldü.

Dostlarının gizli yardımcılarıyla yaşayan Wolf'a başarı, benzer durumlarda olduğu gibi, ölümünden sonra geldi. Meslekten kişiler, eleştiriciler ve Devletin eli, onun dehasını ortaya koydu, "anlatım gücünün büyüklüğünün ancak Beethoven ve Schubert'le kıyaslanabileceği" kabul edildi.

Max Reger

(1873-1916)

Buluştan ve düş gücünden yana Wolf'tan daha geride olmasına karşın saf müziğe yönelmesiyle özellik kazanan Reger, ihmal edilmiş bir ustadır. Önemi, preklasik polifoni mirasını canlandırmasıdır.

Max Reger, 1873'de Bavyera'da Brand'da doğdu. İlk müzik derslerini öğretmen olan babasından aldı. Daha sonra Org icracılığında ustalaştı. Müzik çalışmalarını 1895'e kadar sürdüren sanatçı, 1896'da Wiesbaden Konservatuarına profesör, 1905'te Münih Müzik Akademisine, 1907'de Leipzig Konservatuarına profesör oldu. 1911'de ise Meiningen Saray Şapel (Chapel) ustalığına getirildi. 1914'de sağlık nedeniyle bu görevden ayrıldıktan iki yıl sonra Leipzig'de kalp rahatsızlığından öldü.

Reger'in eserleri çoğunlukla enstrümantaldır. Yalnız keman ve yalnız viyolonsel için sonatları tarzının örneği sayılır. Fantezi, Korral ve Çeşitlemelerden oluşan Org eserleri, 6 yaylılar örtlüsü, 2 piyanolu dörtlü ve birkaç orkestra eseri seçilir: Özellikle, Johann Adam Hiller'in neş'eli bir teması üzerine Op. 100 Variation ve Fugue ile bir "Sihirli Flüt" teması üzerine Op. 132 Variation ve Fugue...

Reger ilhamlı bir sanatçı idi. Brahms'ın dehasının kaynaklarına indi, Bach'dan ve Brahms'dan beslenerek Neo-Klasik'ler arasında yer aldı. Kontrapuntik yazının karmaşık mekanizmasını ustaca bileşimlerde kullanarak kendi yaradılışına uygun dili buldu ve böylece yalnız müzik dilinin gelişmesine katkıda bulunmakta kalmadı. J.S. Bach'ın rehberliği altında Wagner kromatizminin sonuçlarını da geliştirdi.

ameau

1st Series, Pft.

print granted

e, Paris.

, Inc.

pyright Owners.

Goldfish)

2nd Series, Pft.

print granted by Durand

an-Vogel Co., Inc.

pyright Owners.

print granted by Jean

an-Vogel Co., Inc.

pyright Owners.

1st Theme

2nd Theme

1st Movement

1st Theme

2nd Theme

1st Movement

1st Movement

4th Theme

1st Movement

Movement

Theme

1st Movement

2nd Theme

3rd Theme

CLAUDE DEBUSSY'NİN
"TEMALAR"INDAN BİR SAYFA

Bölüm X

WAGNER SONRASI YENİ YÖNELİMLER

Debussy ve Impressionisme

Avrupa, 20. yüzyılı, iyimser bir güven ve evrensel barış rahatlığı içinde selamladı. Burjuva uygarlığı zirvesindeydi ama, bütün sanatlar büyük değişimlerin eşliğinde ölüm çanlarını çalıyorlardı. Bütün ülkelerde Dostoievsky'ler, Ibsen'ler, Zola'lar, suçlayıcı tavırlara sırt çevirmiş, insanoğluna daha dikkatli bir bakışla eğilmişlerdi. Ressamlar, tuallerini yeni renklerle, yarı gölgeli ışıklarla, heyecan verici perspektifle örttüler, Müzik sanatına gelince, onun hangi yana yöneleceği bilinmiyordu.

Wagner'in ölümü, müziğin Bayreuth'un bu büyük ustasının peşinde düş evrenine doğru izlediği yol üzerinde gerçek bir sınır, bir dönüm noktası sayılmaktadır. Wagner'den sonra, onun müziğine bir tepki meydana geldi. Bu karşı durma eğilimleri, Wagner'in leitmotif'lerinden, başlangıcı ve sonu yok gibi görünen ezgilerinden, dev orkestralarından, bütün bu müzikal sembolizmden yüz çevirme olarak nitelendirilir. Anti-Wagnerizm, Yirminci yüzyılda

Neo-Klasisizm, Impressionisme, Expressionisme adı verilen ve gerçekçi olma endişisiyle davranan yeni akımlarla ortaya çıktı. Sert anti-Wagnercilerin yanında aşırı çıplak gerçeklerden sakınarak romantizmin kaynaklarına çıkmak isteyenler, Impressioniste'ler (izlenimciler) oldular.

Resimde empresyonizm, sınırı ortadan kaldırıyor, perspektifle oynuyordu. İnsanı, her şeyle karışmış bir etki topluluğu karşısında bırakmıştı. Mallarmé, Baudlaire ya da Verlaine'in şiirlerinde her şey, renkli, uçucu empresyonlara (izlenimlere) dönüşmüştü. Müzikte, ezgi, armoni, ritm gibi temel öğeler giderek karışıyordu. Tıpkı, yeni bir anlatım aracı arayan Renior ya da Monet'nin tualindeki temel öğelerin karışması gibi... İzlenimcilerin müziği, uzak ve düşsel bir

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY
(1862-1918)



dünyanın malı gibiydi. Melankolik akışları içinde elle tutulamayan bir kumaş gibi hafif ezgiler, armonik yumuşaklıklarının üstünde taşıdıkları disonanslara karşın tüm kesin karakterlerini kaybetmişlerdi.

Empresyonizmin (izlenimciliğin) en saf ve en kusursuz örneklerini veren Claude-Achille Debussy, bütün öteki yenilikçiler içinde gerçekte Warner'e bağımlı olmaktan tamamen kurtulmuş tek bestecidir. Çünkü o, tonalciliğe pek sakin ve pek doğal bir tarzda sırtını döner. Oysa Atonalcilerin davranışında her şey, Wagner'e benzememek, onun yaptığından farklı davranmak içindir. Onu izlemeliklerini ve bunun için bağımsız olduklarını söylerken gerçekte onun zıddına bağımlı kalmışlardır. Debussy, modern Fransız ekolünün yolunu açarken tonalciliğe, tonalci kuramlara sırt çevirir ama tonaliteden yararlanmayı sürdürür. 1918'den sonraki bütün yeni akımların kaynağı Debussy'dir. 1912 tarihli *Jeux* (Oyunlar) başlıklı orkestral şaheseri olan balesinde çatışan kromatikler, tonalite bağlarından uzaklaşma yolunda atılan ilk adımdır. Debussy, Anton Webern'den çok önce müziği bir tını olayı olarak ele almış, sesleri birbirinden bağımsız sunmuş, ses-renk kavramını müziğe getirmiştir.

Debussy, Fransız müziğini Fransızlara veren besteci olarak anılır. Bunu anlamak için 19. yüzyıl Fransa'sında müziğin duruma bakmak gerekir. Gerçekte, 19. yüzyıl Fransa'sında Berlioz, bir istisnadır. Çünkü 1870'de Fransız müziğinin durumu acıklıdır. İhtilal döneminde bütün büyüler kırılmış, anlaşmalar, kuramlar altüst olmuştur. Ancak, o sırada bir César Franck çıkarak ulusal müziğe yönelir. Vincent d'Indy ve Charles Bordes'la birlikte Schola Cantorum'a emek veren César Franck, Wagner yoluyla Beethoven'den gelir ve bu nedenle Fransız müziğini Alman müziğine bağlayarak etkin kılar. İşte bu yüzden Fransız müziğini Fransızlara veren besteci Debussy olmuştur.

1862'de Saint-Germain-en-Laye'de doğan Claude-Achille Debussy'nin babası orta halil bir tabak tüccarıydı. Bir kız, üç de erkek kardeşi vardı. Bunlardan Eugène'in erken ölümü, o sıralarda yedi yaşında olan Achille'in yazgısını hazırladı. Bu üzücü olayla ne yapacağını şaşırان aile, onu bir süre için evden uzaklaştırıp, aynı zamanda süt annesi olan teyzesinin yanına gönderdi. Cannes'da oturan bayan Roustan, Achille'e piano dersleri aldırarak istiyordu. Bunun için gerekli olanak da vardı elinde. böylece, yaşlı bir İtalyan olan Cerutti, Achille'in öğretmeni oldu. Bir süre sonra baba Debussy, daha geçerli bir durum için ticareti bıraktı. Achille döndüğü zaman aile Pigalle sokağında oturuyordu. Sonra Clapeyron'a taşındılar. Burada günler birbirlerine benziyordu. Katı yaşantı, yüzü gülmez anne, az sevgi, sık azar... Her zaman siyah kadifeler giydirilen çocuk bir sandalyeye oturur, piano

çalışmalarından ve oyundan uzak, düşüncelere daldardı Geniş alının sakladığı düşleri kimse bilmezdi. Doğduğu zaman herkesi şaşırtan bu alın öylesine genişti ki, evde ona çift alın adını takmışlardı. Bu mutsuz çocuk, her şeye ragmen ilgiden yoksun kalmadı. Chopin'in eski bir öğrencisi ve Verlain'in kayınvaldesi bir raslantıyla Achille'i pianoda birşeyler tıngırdatırken duydu. Hemen ilgilendi ve onu yetiştirmeyi iş edindi... Baba Debussy oğlunu denizci yapmak isterdi. Bu isteğin hiç bir elle tutulur nedeni yoktu. Belki de onu masa başında ömür tüketmekten alıkoymak istemişti. Achille üç yıl sonra, 10 yaşındayken Konservatuara girdi. O zaman da babası onu geleceğin tanınmış piano ustası olarak görmeye başladı.

Achille'in ilk gençlik yılları müzikle yıkandı. Bu tarihten başlayarak kişiliğinin belirtileri, aynı zamanda onun güçlüğü oldular.

Konservatuardaki genç solfej öğretmeni onun verilerini pek çabuk farketti. Albert Lavignac, onu uzun süre otorite yapan usta- ca eserlerin yazarıydı. Öğretmenle öğrenci arasında hemen hemen suç ortaklığına benzer bir anlaşma vardı. Bir gece Tannausen'i dinlerken zamanı unutmuşlar, okulun gece sorumlusu tarafından azarlanmışlardı. Fakat Lavignac'ın değer biçme gücü başka öğretmenlerde yoktu. Örneğin bir Emile Durand, her alanda orta halli bir kişiliği aşamamış olan bu armoni profesörünün Achille ile konuşmasının, sağır- la dialogdan kalır yanı yoktu. Bir melodi ya da bas üstüne yapılacak olan geleneksel armoni ödevleri söz konusu olduğu zaman bu ideal kurallar, bu kalem armonisi Achille'e hiç bir şey söylemiyordu. O zaman Durand, "etkiyi duymuyor musunuz?" diye soruyordu. "Hayır" diye cevap veriyordu Achille, "Kendi armonimi çok iyi duyuyorum, ama sizinkini değil."

Piano dersleri de pek parlak değildi. öğretmenin, parmakları yavaş akorlara giden Achille'in elleri üzerine pianonun kapağını indirdiği çok olurdu. Babası böylece, "parlak pianistik kariyeri" düşlerinden de vazgeçmek zorunda kaldı.

Debussy, 22 yaşında Roma ödülünü kazandı. Ancak, Medicis Vil- lasında besteleyerek Paris'e gönderdiği uvertür bu saygıdeğer mü- zisyenleri şaşkına çevirdi. Debussy, korkusuz armonik kombine- zonlarla yeni bir dil arıyordu. Bu yüzden uvertürü icra edilmedi. Genç müzisyenle de kimse ilgilenmedi. 1892'den 1902'ye kadar en uzun eseri olan Pélleas ile Mélisande adlı müzikli dramına ça- lıştı. Belçikalı Maurice Materlinck'in şiirinden esinli olan bu dram, tiyatro ile empresyonizmi -birbirine tam anlamıyla zıt iki kuramı- başarıyla birleştirmesi bakımından benzersizdir. Debussy bile bu başarısını tekrarlıyamadı. Benzer amaçla yazdığı Martyr de Saint Sebastian, bir çeşit orta çağ Mystère'i olmaktan öteye gi- demedi.

Sis altında kaybolmuş düşsel görünüm, bulutlar, tepeler ve su, Debussy'nin esinlendiği konulardır. Özellikle su, besteci üzerinde hemen hemen mistik bir etki yaratır: Suda akisler (Reflets dans l'eau), Yağmur altında bahçeler (Jardins sous la pluie), Sirenler, Bulutlar, Sular altında Katedral ya da Batık Katedral (Cathédrale Engloutie) ve büyük senfonik şiir: Deniz (La Mer)... Debussy, bu akıcı etkiyi verebilmek için sonsuz bir değişimin renklerini ve ak-sanlarını yaratır.

Debussy'nin en karakteristik eserlerinden biri, Prélude à l'après-midi d'un Faune'un 1899'da Paris'in konser salonlarından birinde ilk seslendirilmesinden sonra halk eseri bir kez daha dinlemek isteği gösterdi. Heyecandan çok meraktan. "Bir kır tanrısının öğleden sonrası için müzik" şeklinde çevirebileceğimiz başlık, Fransız empresyonist ozan Stéphane Mallarmé'nin bir şiirinden alınmıştır. Eser, bu şiirin müzikli bir canlandırması değil, şiirin havasının serbest bir tarzda müziğe aktarılmasıdır. Bir konudan çok bir dekordur ortaya konan: Renkli ve durgun bir Sicilya görünümü... Yarı insan, yarı hayvan, keçi ayaklı, boynuzlu, tüylü kır tanrısı Pan, yakıcı Akdeniz güneşi altında keyfince eğlenir. Kamışların ve hatmi güllerinin arasında, flütünden çıkardığı ezik seslerle su perilerini ve orman tanrılarını çağırır. Taa akşam karanlığı ininceye kadar... Bu atmosferin müzikle canlandırılması, insanın imge gücünü alabildiğine başı boş bırakır. Prelüdü kendine has müzikal bir yapısı vardır. Başlangıçta flüt, titreşim, salıntılı bir ezgiyi adeta fısıldar: Birkaç nota... sonra hemen hemen hiçbir şey... Bununla birlikte bu, büyümlü bir başlangıçtır. Sessizlikten örölmüş bir arka plan üstünde ses, yalın ve duygusal bir güzellikte tınlar. İki kez triton aralığın kutupları arasında salınan bu zarif arabesk, klasik kuramların gerektirdiği gibi yapıcı hücre olarak değil de, pek kişisel bir tarzda kullanılarak ve tınlarla renklendirilmiş olarak geliştirilir. Flüt, motifi tekrarlar sonra obua alır daha sonra klarinet... Bu motif, değişen renk oyunları içinde her çeşit varyant ortaya koyar. Müzik, kısa parçalarla ilerler. Yine arabesk tipinde yeni bir motif obua tarafından sunulur ve kemanlarda devam eder. Motifler, Debussy'den önce sahip oldukları melodik üstünlüğü elde tutmazlar ve sık sık renk fonksiyoncusu olarak kullanılırlar. Eserin ilk seslendirilişini yöneten Gustav Doret, Debussy'nin Prélude'ü, provalar sırasında orkestra üzerinde etüdü ettiğini ve çalgılamadaki ayrıntıları değişikliğe uğrattığını söylemiştir. Çalgılamayı en aza indiren besteci, bakır üfleme olarak yalnız kornoyu kullanmıştır. Çünkü tını sıkışıklığından kasıtlı olarak kaçmaktadır.

Debussy orkestrasının kişisel tınısı, iki kuramdan doğar: Önce, orkestrada çalgı serbestliği, sonra da romantiklerin kitlesel ve yoğun orkestrasyonunda bulunmayan tını serbestliği... Burada artık, bütün tınların oluşturduğu tutti'leri ile Schumann hatta

Wagner'de rastlanan ve bazen flütü trompetten ayırdetme olanağı bırakmayan sıkışık ve ağırlı orkestrasyonu bulamayız.

Son bölümünde kapalı ağızla söyleyen kadınlar korusu ile yenilik getirdiği Üç Nocturne -Bulutlar, Bayram, Sirenler- (1893-99); yapı sorununu inanılmaz biçimde çözümlediği ve bölümlerinden her biri büyümlü bir tablo oluşturan Deniz (1903-05); ömründe Pirene-leri aşmamış bir bestecinin elinden çıkması olanaksız gibi görünen tam anlamıyla İspanyol Iberia (1906-12), Image'lar (1905-1907) Estampe'lar (1903) seçilirler. Debussy, yaşamı boyunca, büyük ressamların desenleriyle aynı anlamı taşıyan eskizlerini kısa sayfalar halinde pianoda geliştirdi. "piano'nun siyah beyazından, çok çeşitli renkler elde ettiğini" söylüyordu. Suite Bergamasque (1890-1905); Arabesque (1888); Prélude'ler (1910-13); Çocukların Köşesi (1906-08) bu renk ustasının hayranlık verici ürünleridir. Yazdığı 60'dan fazla şarkıyla, Wagner, Borodin, Mousorgsky, Gounod, Lalo, Massenet, Fauré ve Chahrier etkilerinden uzak olmamakla birlikte bu alandaki en kişisel bestecilerden biridir. Şarkıları, marazi duygulardan uzak, zarif ve duyarlı iç dökmeleleriyle anlatılabilecek en iyi şeyi söyler. Baudelaire'in beş şarkısı, Unutulmuş küçük aryalar (1888), Fêtes Galantes (iki seri), Lirik Nesir, Şiir resitasyonlarıyla metni de kendisinin olan Chansons de Bilitis (1900), François Villon'dan üç Ballade bunlar arasında seçilir. Ballade'lardan biri, kontrpuana yaklaşan yatay hatları, hafif armonileriyle orta çağ sadeliği içinde parıldar. Mallarmé'nin şiirleri de Debussy'yi çeken şarkı metinleri arasındadır. 1912 tarihli Jeux Ballet ve Khamma Ballet ile 1913 tarihli Oyuncak kutusu Balesi; Images (İmajlar) başlıklı orkestra eseri (1- Giggues, 2-Iberia, 3- Rondes de Printemps); Solo piano ve orkestra için Fantaisie (1889), Saxophone ve Orkestra için Rapsodie (1903-15); Arp ve yaylılar için Danse Sacrée et Danse Profane (Kutsal dans ve dünyasal dans- 1904) gibi orkestra eserleri, Printemps (1887), Prélude à l'après-midi d'un Faune, Nocturne'ler ve La Mer (Deniz)'in yetkinliğine yabancı durmaz. Çeşitli enstrümanlar ve enstrüman kombinezonları için bıraktığı oda müziği eserleri dikkate değer anlatımlarıyla önemlidir. Piano eserlerinin sayısı hayli kabarıktır: 2 Arabesque (1888), Estampe'lar, eskiz defterleri, İmajlar (iki seri 1905 ve 1907), 12 Etude (1915), Masque'lar (1904), 12 Prélude 1- (1910), 12 Prélude-11 (1910-13) Fransız müziğinin en renkli sayfaları arasında sayılır.

Romantiklerin "büyük tema" anlayışının dışında kalan Debussy, kısa ve kaçıcı izlenimleri yakalayıp göstermeğe çalışır. Böylece, duygulara doğrudan yönelir, düşünce aracılığı ile değil... Romantiklerin çok gelişmiş devlopman kuramına da karşıdır. Zevkin tam olması için sınırlaması gerektiğine inanır. Bu nedenle dinleyicinin sabrını yormadan söyleyeceğini kısaca (anlık etkilerle) söyler, çekilir. Böylece sayısız parçacıkla eserinin olağanüstü

bütünüğini oluşturur. Armoniye ezgiden daha büyük önem verdiği için eserleri, yanyana dizilmiş ses lekelerinden oluşuyor duygusunu verir. Bu özellik, yaşadığı dönemde Debussy'nin biçim ve çizgiden yoksun olmakla eleştirilmesine neden olmuştu. Oysa, isteyerek belirsizlik, kapalılık, gerçek dışılık etkisini yaratırken gerçeğin sert ve somut yüzünü göstermekten dikkatle kaçınan Debussy'de biçim ve düzen, anlatımının arkasına ustalıklı gizlenmiştir.

Gençlik eserlerinde Massenet ve Chabrier'nin etkileri hissedilir. Öte yandan Wagner'in onda da iz bıraktığını görürüz. Debussy, Wagner'in etkilerinden biraz geçce kurtulmuştur. Tanıdığı teknikleri ifade aracı olarak yeterli bulmayan Debussy, bir ara Rus ekolüne yöneldi. Moussorgsky'nin eserlerinin Debussy üzerinde olumlu etkileri oldu. Onu daha serbest bir dil aramağa ve bağımsızlığa itti. Rimsky-Korsakov ile Borodin ise eski çağ tonlarını araştırmasında ve yeni orkestra renkleri aramasında ona öncü oldular. Bütün bunların dışında söylenecek şey ise Debussy'deki teknik değişikliğin birden ve hızla oluştuğudur. Bu değişiklikler şöyle özetlenebilir: Alışılmış majör ve minör gamları yanında beş notalık (beşinci derecesi tizleşmiş veya pesleşmiş) gam ile tam seslerden bileşik gam kullanması, bütün akorları uyumlu sayması (konsonans, dissonans ayrımı yapmaması); armonide çözüm, ya da zincirleme hareket gibi teknik özellikleri bırakması; yaşadığı dönemin yasak aralıklarından yapılmış akorlara sıkça yer vermesi; akorlarının, klasik armoninin tersine paralel ilerlemesi, paralel dörtlü ve beşli kullanması; vertikalizm (dikeycilik) üslubunu yaratması...

Debussy'den önce melodik hareket önemliydi. Oysa Debussy'de renk çizgiden, yani armoni ezgiden önemlidir. Dikey olarak yarattığı bu müziğin dikey okunması, öyle düşünülmesi gerekirse de, daha dikkatle ele alınınca bu dikey, ayrı ayrı tasarlanıyor gibi görünen öğeler arasında ustaca düzenlenmiş etki ilgileri olduğu anlaşılır. Bunlar, başlangıçta eleştiricilerin gözünden kaçtı. Gerçekte Debussy, bütün yeniliğine karşın gelenekle ilgisini kesmemiş ve kendisinden önceki kaynaklardan gereğince yararlanmıştı.

Armoninin kazandığı öneme karşın Debussy'de ezgi hattının da psikolojik etkiler yaratmada başarıyla kullanıldığını görürüz. Armonik öz, bu psikolojik durumları ifadede kesin rol oynar. Debussy'nin ince, anlam ve heyecanla yüklü çokses yazısında tek bir akor bazen bir ruh durumunu anlatmak için yeterli olur. Dokuzlu akorları, acı, ölüm ve benzeri olumsuz etkileri vermek için kullanılır. Tını anlayışıyla Stravinsky'nin Petruşka'sının habercisi olan Debussy'nin eserleri diatonik sistemden çok semitonal sistemle daha kolay açıklanabilir.

Birinci Dünya Savaşının başındaki kargaşalık, gelecek için, bütün

sanatçıları dehşete düşürüyordu. Debussy, İspanyol sınırına yakın, deniz kenarındaki villasına çekildi. Çalışmalarına yeniden başlayabileceği anı bekleyerek günlerce denizi seyretti. Tamamlanmamış eserleri onu üzüyor, huzurunu kaçıırıyordu. çalıştığı zaman da her şey çok yavaş yürüyordu. Hazır düşünceleri onaylamağa yanaşmayan ve o kadar bağımsız görünen bu adam, olaylardan çok etkileniyordu. "Bu savaş beni endişelendiriyor, boğuyor", diyordu. "Bütün bunlar, bu ulusal dram, beni hem yoğun, hem karışık bir yaşamın içine itiyor. Orada, feci bir tufan tarafından sürüklenen zavallı bir atomdan başka bir şey değilim ben."

1915 tarihli Viyolonsel ve Piano Sonatı, bu duygularla yazılmıştı. Savaşın bunalımı, insanca yaşamın özlemi, insanlık adına acı ve utanç.

Paris'te 1918 Martında Alman topları Başkenti bombalarken ölen Debussy, Granados'tan sonra Savaş sonrasını göremeyen ikinci bestecidir. Rusya'da Scriabin, Almanya'da Max Reger, savaşın kurbanları arasındadır.

Debussy'nin gerçek bir ekol kurucusu olduğu söylenebilirse de o, çok kişiseldir ve bir hareketi yönetemeyecek kadar yalnızlık tutkunudur. Yine de Debussy'nin izlenimciliği bütün dünyaya yayıldı. Ancak yirminci yüzyılda baskın çıkan tek bir ekolden söz etmek mümkün değildir.

Maurice Ravel

(1875-1937)

Teknik yüzyılın çocuğu ve modern orkestrasyonun babası olarak anılan Maurice Ravel, Fransa'da St. Jean de Luz ile İspanyol sınırı arasında yer alan Cibour'da 7 Mart 1875'de Basque bir ana ile Savoie'lı bir babadan doğdu, 28 Aralık 1937'de Paris'te öldü. Soyunun etkileri sanatını ve eserini açıklamada yardımcı oldu.

Ravel, 14 yaşında girdiği Konservatuarda Beriot, Pessard, Gedalge ve Gabriel Fauré'nin öğrencisi olarak yenilikçi dehasını erkenden ortaya koydu. Bunun, öğretmenleri üzerindeki etkisi iyi oldu. İtalya bursunu kazanmak için girdiği yarışmada Roma ödülünü iki kez kaybetti. Su oyunları ve yaylılar dörtlüsünü yazdığı sırada bir üçüncüsünden oldu. Bugün, dünyanın hayranlığını çeken bu eserleri yazdığı dönemden başlayarak Ravel, bütün akademik savları bıraktı. Onu en büyük klasiklerden ve müzik tarihinin en büyük yenilikçi-lerinden biri yapan başeserlerle ilk adımları atarak mesleğini yarattı. Geleneksel diplomaları ve parıltılı ünvanları tanımadı. Çalışmaları, Ravel'i alıp götüren iyileşmez bir beyin hastalığı ile pek karamsar bir tarzda kesilinceye dek sürdü.

Gençliğinde Faure, Chabrier ve Satie'nin etkisinde kalan Ravel'in ilk eserleri Debussy ile düşünce akrabalığını ortaya koyar. Ancak, empresyonizmden çabucak uzaklaşarak Debussy'nin etkisinden kurtulmuştur. Empresyonist bestecilere kıyasla yazısı daha kişisel, eserlerinin yapısı daha net ve belirgin oldu.

Basque toprağında doğan Ravel, zıtlıkların şiirini iyi tanırdı. Bu bakımdan eserlerinin yoğun bir müzikal zenginliği vardır. İlk ürünlerinde bile büyük klasiklere has sağlam bir işçilik ve kusursuzluk kendini duyurur. Parçalarla bütün arasındaki denge; form, melodik anlatım, çokses yazısındaki yetkinlik, zarafet, çoğu kez serbest bir akış; ve bütün bunların yanında az rastlanır bir netlik, özellikleri arasındadır.

Rus Koreografı Sergei Diaghilev ile işbirliğinden doğan nefis dans havaları Daphnis et Chloe (1912), Ma Mere l'Oye (Kaz Ana - 1915) Baleleri; La Valse Senfonik Şiiri (1920); tek temanın akıl almaz bir kreşendo içinde çılgın bir sona doğru geliştirildiği ünlü Bolerosu (1928)... Bu kadar küçük bir gerekle böyle bir eser yazmak, ancak Ravel gibi bir orkestrasyon sihirbazında gerçekleşebilir yargısı, Boleronun yaygınlığı ile doğrulanmaktadır. İspanyol Saati (1907) ile Colette'in Librettosu üzerine L'enfant et les Sortilèges (1925) adlı operaları; İspanyol Rapsodisi (1907); Piano ve orkestra için konçerto (1931); Piano (yalnız sol el) ve Orkestra için Konçerto (1931), Yaylılar Dörtlüsü (1903); Arp, yaylılar dörtlüsü, flüt ve klarinet için Introduction ve Allegro (1906); Pianolu Üçlü (1915); Çello Sonatı (1922); Keman Sonatı (1927); Piano için Su Oyunları (1901), Aynalar (1905); Sonatine (1905), Gaspard de la Nuit (1908), Ma Mere l'oye (piano düet-1908), Soylu ve Duygusal Valsler (1911), Copuperin'in Mezarı (1917), çeşitli gruplar için seçkin şarkıları, Ravel'in büyüklüğünün açık kanıtlarıdır.

MAURICE RAVEL
(1875-1937)





PAUL DUKAS
(1865-1935)

Paul Dukas

(1865-1935)

Yeteneklerine karşın, ilgi görmemiş bir besteci olan Paul Dukas, 1 Ekim 1865'te Paris'te doğdu ve 17 Mayıs 1935'te aynı yerde öldü. Öğrenimini Paris Konservatuvarında tamamladı. Kısa bir süre Konservatuvarın Orkestra Sınıfının eğitimini üstlendi ise de, hemen Ecole Normale de Musique'de Kompozisyon öğretmenliğine başladı. Bunun yanı sıra, çeşitli gazetelerde eleştiriler yazdı. Bu konuda başarılıydı. Ayrıca Dukas'ın kendi kendini eğitmek gibi önemli bir yeteneği de vardı.

Empresyonizmden çok etkilenmekle birlikte, stilinin önemli bir özelliği olan netliğinden hiç bir şey kaybetmemiştir.

Eserleri arasında en fazla tanınan La Péri Balesi (1912) ile Apprenti Sorcier (Acemi Sihirbaz-Çıracı Sihirbaz 1897) adlı Orkestral Scherzo'su, dehasının yalnızca bir bölümünü ortaya koyarlar. Aynı önemdeki piano parçaları virtüözlerca gereği gibi seslendirilmiş, operaları

seyircisini bulabilmiş değildir. Dukas, bestecilik tekniğinde kullanılabilen bütün kolay etkileme öğelerinden, tını gösterilerinden arınmış bir bestecidir. Yeteneklerini sergileyen La Péri Balesi, Richard Strauss'ın Till Eulenspiegel Senfonik Şiiri ile aynı espridedir ve Debussy'den edindiği bilgileri hissettirir. Piano eserleri ise, dikkatle inşa edildiklerini ortaya koyacak niteliktedir. Mi bemol minör sonatı (1900), Beethoven'in son sonatlarının devamı gibi kabul edilir. Ancak eserin büyük teknik güçlükler içermesi, seçkin gelişim bölümünün ise pek uzun oluşu, onu icra alanlarından uzak tutmuştur. "Rameau'nun bir teması üzerine çeşitlemeler. Ara müziği ve Final" (1901) başlıklı eseri, Fransız piano başyapıtları arasında birinci sırayı alır. Debussy'nin etkilerine, Cesar Franck ve Vincent d'Indy ile yakınlığına rağmen Dukas bütün bu ustaların doğrudan etkilerinden kurtulmuş gerçek bir bağımsızdır. Eserlerindeki kusursuz biçim endişesi, çelişkili gibi görünse de, gösteriştten kaçtığı başyapıtları için seçtiği sesli gerecin her şeye karşın göz kamaştırıcı oluşu, arılığı, parlak renkleri, söz zenginliği ve bir yaratıcı olarak iradeli soğukkanlılığı, onu edebiyattaki Parnasyen okula yaklaştırır.

Debussy'nin anısına adadığı La Plaine au Loin du Faune (1921) ve Haydn için yazdığı Prélude Elégiaque (1909), anılmağa değer eserleri arasındadır. Müzikli tiyatroya da el atan Dukas'ın Ariane ve Mavi Saka (1907) Operası, anlatım ve orkestralama yönünden övgüye değer pek çok sayfayı içerir. Kendisini eleştirmek ve

değerlendirmek konusundaki olağanüstü tutumu, eserlerinin sayısının artmasını engellemiştir.

Erik Satie

(1866-1925)

17 Mayıs 1866'da Honfleur'de doğan Satie, müzik eğitimine 13 yaşında girdiği Paris Konservatuarında başladı. 1905-08 yılları arasında da Schola Cantorum'da d'Indy ve Roussel'in gözetiminde çalıştı. 1890'da Debussy ile arkadaşlığı, izlenimci bestecinin stili üzerinde bazı etkiler yarattı. Gerçekte romantizme ve empresyonizme zıt olan Satie'nin cür'etli yazısı, küçük parçaların görüntüsü ile maskelenmiştir. Orijinalite merakı ise onu geniş dinleyici kitlesinden uzak tutmuş, daha çok bestecilerin ilgisini çekmiştir. Bu bakımdan Gymnopédie'si (1890), Armut Biçiminde Parçalar'ı (1903), çeşitli yorumlara yol açmıştır. Bu yeni armonik yazı tarzının Debussy ile Ravel'i bir süre esinlendirdiği bilinir. Bu korkusuz sayfalar kuşkusuz dinleyicinin öfke ve nefretini uyandırmaktan da geri kalmamıştır. Duygusal arıktıktan sıyrılmış olmasına karşın "Fakirlerin Messe"i (1895), dikkate değer yaratıları arasındadır. Cocteau'nun bir çalışması üzerine yazdığı (Picasso'nun dekorları ile sahnelenen) Parade Balesi, Erik Satie'nin estetik anlayışının somut örneği sayılabilir. Satie Burada, Caz ve Chanson (Fransız şarkısı) öğelerine yer verdi. Gerçekte stili, dönemin müzik tarzı olan empresyonizmle tam anlamıyla zıttır. Dünyaya satirik bir açıdan bakma çabası piano parçalarının başlıklarında belli olur: Soğuk parçalar, Sağda Solda Görülen Şeyler, Zevksiz Düşünceler (Nahoş mülahazalar)... vb.. Operetleri ve Platon'un (Eflatun'un) metni üzerine yazdığı Sokrat (1918) Senfonik dramı ile de anılan Satie, 1 Temmuz 1925'de Paris'te öldü.



ERIK SATIE
(1866-1925)

Altılar Grubu

Satie'nin etkisinde kalan bazı besteciler, Schoenberg ve Stravinski'den de uzak olmayacak bir anlayış içinde Altılar adıyla toplandılar. Amaçları gerçekçi olmaktı. Gerçeği, yalın ve çarpıcı biçimde yansıtabilmek amacı ile alışılmış tonalite kurallarına sırt çeviriyor, ton dışı akorlar kullanıyor, kontrapuntik yazıyı yeğliyorlardı. Onlar için acı, sert, bayağı konular esin kaynağı idi. Bunu

gerçeklik uğruna yapıyorlardı. Bu grubun sözcüsü, Jean Cocteau idi. Grup, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, George Auric'den oluşuyordu. Satie'nin besteci olarak alaycı, bağımsız ve dağınık davranışları Altıları etkiliyordu. Gerçekte ise Satie'nin değişik anlayışı ve mizahı, müzikten çok Eserlerin ve ifade sözcüklerinin başlıklarında idi. Ancak, bu gariplik merakı, o dönemde yeni ve dayanılmaz bir şeydi.

Bu bakımdan Altıları toplayan güçlü bir ideal, bir merkez düşünce, kısaca ortak bir yan yoktu. Nitekim, grup uzun ömürlü olmadı, dağıldı ve herbiri kendi yoluna gitti. Ancak birlikten doğan güçleri ile, bu arada çevrelerini oldukça etkilediler. Büyük soluklu olmayan bu bestecilerden yalnız Honegger ve Milhaud az çok belirgin bir kişilik gösterdi.



LEIF SEGERSTAM'IN 5
YAYLILAR DÖRTLÜSÜNÜN
PARTİSYONUNDAN BİR
SAYFA

~

Bölüm XI

YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞINDA YENİ
ARAYIŞLAR VE ULUSAL OKULLAR

İtalya

İtalya'da, Verdi'nin dostu ve librettisti, Mefistofele'nin de yazarı Arrigo Boito (1842-1918) hesaba katılmazsa, Verdi'den sonra dikkate değer ölçüde gerçekçilik (verismo) belirtilerinden söz edilebilir. Bu eğilimleri, Verdi'nin Alexandre Dumas Fils'in bir romanı üzerine yazdığı La Traviata'sında(1) bile görebiliriz.

Gerçekçiler, patetik ve dehşet verici durumları, teatral hareketleri haykırışları, gösterişli jestleri seviyorlardı. Gerçekçilerin en yeteneklilerinden biri sayılan Giacomo Puccini (1858-1924)'nin, operalarının tutunmasında önemli rol oynayan büyük bir tiyatro sezgisi vardır. Manon Lescaut (1893), La Bohème (1896), Tosca (1900), La Fanciulla del West (Batının Kızı- 1910), 1914-18 savaş yıllarında üstünde çalıştığı Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi, Ölümüyle final düetini tamamlayamadan bıraktığı Turandot(2) güçlü sahne sezgilerinin ve doğal melodi yeteneğinin kanıtlarıdır.

Opera edebiyatında belli başlı yer tutan bu eserler dışında hem ezgisel nitelikleri hem de armoni ve orkestrasyonları ile o kadar geçerli olmayan çok sayıda opera yazmıştır.

Adriana Lecouvreur (1902) ile ün yapan, Tilda, Gina, Arl'lı Kız (L'Arlésienne) Operalarının da seçildiği çok sayıda sahne eseri veren Francesca Ciléa (1866-1950); La Bohème (1897) ve Zaza'nın (1900) yazarı Ruggiero Leoncavallo (1858-1919); André Chénier Operası (1896), Fedora (1898) ve Madame Sans-Gêne (1915) operalarıyla akıllarda kalan Umberto Giordano (1867-1948); kalabalık bir dinleyici kazanmaktan başka endişesi yokmuşçasına besteleyen, Cavaleria Rusticana (1889) ve Küçük Marat'nın yazarı Pietro Mascagni (1863-1945)... Bütün bu besteciler, yalın kollar, tiyatroya aktarılabilecek olaylar aradılar. Seyirciyi kolayca etkileyebilecek bir yaklaşımla, sıradan, ilkel duyguları, yüzeysel heyecanları anlatmakta yetindiler. Puccini'nin Turandotunu Franco Alfano tamamladı ama müzik Puccini'ninki yanında çok donuk kaldı.

20. yüzyıl İtalyan gerçekçi (vériste) okulun gözde bestecileri arasında Gian Carlo Menotti (1911-) Konsolos (1950), Telefon (1947), Medyum (1946) Amahl ve Gece Ziyaretçileri (1951) operalarıyla seçilir. Amélia Baloya gidiyor (1934-37) adlı komik operasının librettosunu kendisi yazmıştır. Eser önce 1937'de



GIACOMO PUCCINI
(1858-1924)

1. La Dame aux Camélias (Kamelyalı Kadın) romanı üzerine dayılı olarak eserin librettosu Francesca Maria Piave tarafından hazırlandı. Eserin ilk temsili 6 Mart 1853'de Venedik'te verildi.
2. Eser, opera bestecisi Franco Alfano (1876-1954) tarafından tamamlandı ve ilk seslendirilişi 25 nisan 1926'da Milano'da yeraldı.

Amerika'da Curtis Enstitüsünde 1938'de New York Metropolitan Operasında temsil edildi. Menotti, Bleecker Sokağı Azizi (1954) ile Pulitzer ödülünü kazandı.

Yüzyılımızın başında Belcanto geleneğini reddeden ve senfoni yazımına yönelen İtalyan bestecileri çoğunluktadır. Bunlar arasında Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Francesco Malipiero (1882-1973), Alfredo Casella (1883-1947), Ottorino Respighi (1879-1937) dikkate değer. Pizzetti, sonatları ve seçkin ezgileri ile tanınır. Fransız empresyonizminden fazlaca etkilenmiş olan Malipiero, ayrıntılara inen bir zarafet, dikkatli bir işçilik ve müzik dehasının ürünü olan 9 Senfoni, çeşitli orkestra eserleri, Baleler ve Sahne Müzikleri, Oratoriolar, Oda Müziği eserleri, Piano Müziği ve Şarkılar besteledi. Yüksek san'at değerleriyle kendini kabul ettiren bu eserler yanında Malipiero'nun Orkestra adlı bir kitabı ile Stravinski ve Monteverdi üzerine iki denemesi yayınlandı.

Max Bruch ile Rimsky-Korsakov'un öğrencisi ve empresyonist okulun temsilcileri arasında sayılan Ottorino Respighi (1879-1937)'nin iki senfonik şiiri Roma Çamları ve Roma Çeşmeleri, ince lirizminin, zengin esininin kanıtlarıdır. Rossini'nin bir teması üzerine yazdığı La Boutique Fantasque adlı balesiyle öteki eserleri, renkli, özgün ve duyarlı bir besteciye ortaya koyarlar.

Eğitimi Paris'te Gabriel Fauré ile Diémer'nin yanında yapan Alfredo Casella ise yalnız parlak pianistliği ile değil, inanılmaz müzik belleği ile de dikkatleri çekiyordu. Dinlediği hemen herşeyi alabilmesi, onun orijinal kalmasını güçleştiren bir özellikti kuşkusuz. Büyük bir kolaylıkla Debussy, Ravel, Stravinsky, Mahler, Richard Strauss ya da Schoenberg dilinde ve üslubunda yazabiliyordu. Bu konudaki çalışmalarını " tarzında" başlıklı albümünde topladı. Bunlar hayli eğlenceli sayfalar olarak ilgi çektiler. Mussolini'nin diktatörlüğü zamanında İtalya'ya dönerek ateşli bir partizan olan Casella, değerli bir teorisyen, büyük bir pedagog, seçkin bir orkestra şefi ve pianist olarak, yaşamının bedelini bütün eski arkadaşlarından ayrılmakla ödedi.

Daha yeni kuşaktan Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) Vittorio Rieti (1898-), Goffredo Petrassi (1904-), son derece özgün eserleriyle varlık gösteren Luigi Dallapiccola (1904-1975) önemlidir. Bugünün deneysel müziğinin gözdeleleri arasında ise Bruno Maderna (1920-1973) Luciano Berio-(1925-) ve Luigi Nono (1924-1990) gibi besteciler anılmaya değer.

Yirminci Yüzyılda Rus Müziği

Moskova Konservatuarında Tchaikovsky'nin öğrencileri, anlayış açısından daha batılıydılar ve ister istemez öğretmenlerinin geç romantizminin etkisinde kalmışlardı. St. Petersburg Konservatuarında Rimsky-Korsakov'un gözetiminde biçimlenenler ise ulusal ve folklorik bir temeli koruyor. Ayrıca müzikle fantastik öğeleri, bir başka deyişle inanılmaz ve düşsel olanı birleştirmeyi seviyorlardı. Petersburg yanından, Beşlerin girişimini klasisizm anlayışına yakınlaştıran Alexander Glazounov, onun karşısında ise Moskova yanından Alexander Scriabine dikkatleri topluyordu. Scriabine, önce Chopin'e hayranlık duymuş daha sonra Richard Strauss'ın felsefi eğilimli senfonik şiirlerini keşfedince, partiyonlarını th  osphique bir mesaj ifade edebilecek noktaya dek yüceltmek istemişti.

Bilgin ve yenilikçi bu iki öğretmenin etrafında aynı kuşağın önemli bestecileri kümelenir: Bir tarafta Liadov, Gretchaninov, Nicolas Tcherepnine, Soloviev;   te yanda Taneiev, Arensky, Rachmaninov, Kalinnikov, Liapounov, Vasillenko, Ivanov gibi besteciler seçilir.

Alexandre Glazounov (1865-1936), ustası Rimsky-Korsakov gibi lirik dram alanına girmedir. Stenka Razine, Orman, Deniz, İlkbahar, Kremlin başlıklı senfonik şiirleri dışında gelenekleri koruyarak en güçlü klasik biçimlere ulaşmak için sekiz senfoni yazdı. Bunlardan yedisi önem kazandı. Senfonilerinde olsun, oda müziği ve konçertolarında olsun, partiyonlarında kullandığı dil her zaman taze ve sözcüğün en yalın anlamıyla güzeldi. Glazounov yalnızca zafer sevinçlerini anlatmakla yetindi. Zaferden   nceki sa  şım ilgisi dışında kaldı.

Rimsky-Korsakov'un öğrencilerinden bir başkası, Anatol Liadov (1855-1914) ise ustasının derslerine az bulunur bir zarafet, dikkatli bir zeka, daha ince ve arıtılmış bir orkestrasyon anlayışı, daha aristokratik bir zevk, şakacı bir arayış, Moussorgsky'yi animsatan bir canlılık eklemeyi başardı. Bununla birlikte verimli bir besteci olamadı. Rimsky-Korsakov'a göre "herbiri değerli bir mücevher olan" eserleri arasında Baba-Yaga, Kikimora, Sihirli G  l, Rumuzlu Sayfa gibi senfonik şiirleri, iki Scherzo'su, öteki senfonik eserleri, koroları, çeşitleme, mazurka ve benzeri küçük sevimli piano parçaları, şarkıları seçilir.

Rus bestecileri arasında Tchaikovsky'den doğrudan doğruya etkil  nmi   olanlar, Sergei Ivanovitch Taneiev (1856-1915) Antoine Stephanovitch Arensky (1861-1906), Michail Ivanov (1849-1927) ve best  ci olarak nitelikleri usta pianistli  inden hiç te geri kalmayan Sergei Rachmaninov (1873-1943)'dur.

Aynı dönemin sanatçıları arasında Alexandre-Nicolaievitch Scriabine (1872-1915) değişik bir kişilik gösterir. Moskova Konservatuarında, önce Safonov'un piano, Taneiev ve Arenski'nin de kompozisyon öğrencisi olarak çalışan Scriabin, 1898-1903 yılları arasında aynı yerde piano öğretmenliği yaptı. Müzik etkinliğini 1905'e kadar İsviçre'de, 1908'den 1910'a kadar Belçika'da sürdürdü. İlk eserleri (iki senfoni, piano konçertosu, 3 sonat, 7 prélude, piano parçaları) 1890-1903 yıllarının Rus müziği ile pek ilgili görünmez. Armonik incelikleriyle bunlar daha çok Chopin, Liszt ve Wagner etkilerini duyururlar. Bu dönemi izleyen kompozisyonlarında ise (ilahi şiir, Vecdin şiiri, 7 sonat, 8 prélude dizisi, 6 şiir, Aleve doğru ve son piano parçaları) mistik felsefenin derinlerine dalar ve théosophie ile ilgili anlayışını dile getirir.

Scriabin'deki bu dikkate değer değişim, Debussy ve R. Strauss'ın eserlerini dinlemesinden sonra ortaya çıktı. Özellikle Richard Strauss'ın Ölüm ve Değişim ile Zerdüşt Böyle Dedi senfonik şiirleri, metafiziğe yönelmesine neden oldu. Scriabin'in amacı empresyonizmle tasavvufu (Theosophie) birleştirmekti. İlahi Şiir (1903) Vecdin Şiiri (1907-08), Rométhée: Ateşin Şiiri (1909-10) gibi eserlerinde ya da piano sonatlarında müziğin özünü değiştirmek ve notalar aracılığı ile varlığın ve ruhun özünü anlatmak istedi. Sonuç, Scriabin'den otantik bir öncü yaratan yabancı ve oldukça garip etkili bir müzikal ortam oldu. Bütün bunların yanında, Poeme de l'extasse (Vecd'in şiiri) ile Stravinsky'nin Bahar Ayını arasındaki akrabalık çarpıcıdır ve Scriabin'in Bahar Ayininin yazarı üstündeki etkisinin hatırı sayılır ölçüde olduğunu ortaya koyar.

Başlangıçta Chopin, Liszt ve Wagner etkilerini hissettiren Scriabin'in armonik araştırmaları ve tını özellikleri atonale ulaşır ve bu bakımdan Schoenberg, Webern ve Alban Berg'le yakın düşer.

Tchaikovsky'nin manevi oğlu, Scriabin ile Rachmaninov'un öğretmeni olan Arensky, üç operası ve bir Balesiyle tanınır. Glazunov'un silah arkadaşı ve yakın dostu Nicolas Tcherepnin (1873-1945) farklı bir kişilik ortaya koyar. Müziği ile on sekizinci yüzyıl Fransız aristokrasisine ve zarafetine daha yakındır. En büyük ve tanınmış eseri 1943'te Paris'te bestelediği Notre-Dame Passionu'dur. Göçmen Rus bestecileri arasında en dikkate değerlerinden biri olan Alexandre Tcherepnin (1899-1977) ise eserlerinin yaşamı bakımından babasından daha şanslıdır. Üç tane piano konçertosu, baleleri, oda müziği eserleriyle anılmaya değer.

Arensky ve Taneiev'in öğrencisi olan, böylece her iki etkiyle de Tchaikovsky'ye bağlanan Sergei Rachmaninov (1873-1943), gerçekte on dokuzuncu yüzyıl Rus Romantizminin temsilcisidir.



SCRIABIN'IN OP. 43. 3. SENFONİ "LE DIVIN POÈME" DEN TEMA PARÇALARI

Eserleri arasında üç opera, beş senfonik şiir, iki tane pianolu süit, iki missa, yetmiş şarkı, dört tane piano konçertosu, üç senfoni, Paganini'nin bir teması üzerine bir rapsodi, duyarlı ve usta işi yazısının önemli örnekleridir. Tchisikovsky'den sonra en dikkati çeken Rus Bestecisidir. Bolşevik devrimi izleyen günlerde yurdunda bulunmayan ve ülkesine dönmeyi reddederek Amerika Birleşik Devletlerine yerleşen Rachmaninov'un giderek artan vatan özlemi, eserlerinde derin izler bıraktı.

Genç Rus Okulunda, Stravinsky gibi kişisel ve dinamik yazısıyla seçilen bir başka besteci de Sergei Prokofiev'dir. (1891-1953). Bestecilik verilerini daha 12 yaşındayken opera, senfoni ve piano parçalarıyla ortaya koyunca, ailesi onu St Petersburg konservatu-

SERGEI PROKOFIEV
(1891-1953)



arına gönderdi. Orada Rimsky-Korsakov, Liadov, Glazounov ve N. Tcherep-nin'in gözetiminde başlayan çalışmaları 1909 yılında tamamlandı. 1913'te kendi seslendirdiği piano konçertosuyla Büyük Ödül'ü kazandı. Stravinsky gibi Prokofiev de Koregraf Sergei Diaghilev tarafından keşfedildi ve Fransa'da tanıtıldı. Şut, Dahi Çocuk, Çelik Adım gibi Baleleri ise Rus Balesince temsil edildi.

Klasisizme tutkundu. Bununla birlikte yirminci yüzyılın en orijinal bestecilerinden biri olarak Sonat Formu'nun sınırlı alanında son derece rahat hareket etmesi şaşırtıcıdır. Prokofiev, Opera, Oratorio, Bale ve Senfonik şiirde de kişisel kalmayı başardı. Üç Portakalın Aşkı operası (1919), olağanüstü renkli orkestrasyonu ve dikkate değer esin gücüyle ortaya koyduğu canlı, özgün, hatta eğlenceli ayrıntılarla önem kazanır. Klasik Senfonisi (1916-17) ise, zarafet ve espriden doğan gerçek bir başyapıttır.

Senfonik Süitleri, 7 Senfonisi, Konçertoları (5 piano, 2 keman, 1 viyolonsel), Operaları (Simeon Kotko-1939, Savaş ve Barış-1942) sekiz piano sonatı, Alexander Nevsky Kantatı, Teğmen Kije (1934) adlı film müziği, Külkedisi, çocuklar için Peter ve Kurt (1936), Çeşitli oda müziği (dörtlüler, beşliler), şarkıları, dehasını açıklayan zenginliktedir. Bu deha Rus müzik tarihinin birinci döneminin en uç noktasında yer alır. Dissonansların kullanımında ölçülü olmağa özen gösteren Prokofiev, ezgisel canlılığı, heyecansal fakat abartısız anlatımıyla Scarlatti'yi düşündürür.

Avrupa'da yaşadığı onca başarı ve dostluğu bir kenara bırakıp Rusya'ya dönerek Batılı hayranlarını şaşırtan Prokofiev, geçmişle bağlarını kopararak yeteneğini Sovyet Politikasının hizmetine verdi, halktan özür diledi, bir kez daha aynı hataya düşmemek ve Stalinci müzik yazmak için halktan yardım istedi. Daha önce ülkesinde eserleri repertuardan kaldırılmış olan Prokofiev böylece Rusya'da yeniden göze girdi. 1953'te Moskova'da ölümünden sonra dünya yeniden Prokofiev'in eserlerine eğildi.

Totaliter hükümet disiplinine bağlı olan bu rejim sanatı, Rusya'dan hiç ayrılmamış olan Dimitri Chostakovitch (1905-1975) tarafından uysallıkla uygulanmasına karşın o da resmi sansürün hışmına uğramaktan kurtulamadı. İşçi kalabalığınca benimsenen Lady Macbeth operasının temsili (1936) protestolarla karışlandı ve Stalin tarafından sanatsal yetersizlikle damgalandı. Bundan sonra Chostakovitch yeniden senfonilerine döndü; ancak ülkesinin yakın tarihinin sosyal, politik ve askeri olaylarına daha dikkatli bir espri içinde yaklaşarak...

Aynı kuşaktan iki önemli besteci dikkatleri çeker: Fabrikaların, makinelerin seslerini, çalışanların ritmini, atılımların esprisini müziğinde duyurmayı amaçlayan Alexander Mossolov (1900-1973) çağın kuru ve mekanik uygarlığında gizli olan şiiri yakalamaya ve onu ortaya koymaya çalıştı. Ermeni asıllı Aram Khachaturian (1904-1978) ise, folklorla ulusalcılığın çok değerli bir ögesi olarak yaklaştı ama Rusya dışında pek büyük bir ilgi uyandırmadı.



PROKOFIEV, CHOSTAKOVITCH
(ŞOSTAKOVIÇ).
KHATCHATURIAN
(HAÇATURYAN)

İspanya

On Dokuzuncu yüzyılda kurulan ve Rus Okulu gibi kökü çok gerilere, Endülüs Krallarının saraylarını renklendiren Arap müziğine kadar dayanan İspanyol okulu, önemli ulusal okullar arasında yer alır. Kastilya Kralı Üçüncü Ferdinand, ülkeyi yeniden kazananların ilkidir (1236) İspanya'nın İspanyollarca yeniden fethi on beşinci yüzyılda tamamlandı. O sırada, uzak denizlere açılan gemiler Amerika kıtasından yalnız maddi zenginliği değil dans ve şarkıları da taşıyorlardı. Bunlar çabucak popüler oldular. Vihuela'dan çıkma Luth'leri, daha sonra da gitarlarıyla dolaşan gezgin şarkıcılar, kırlara doğru çekildiler.

Rönesans döneminde Kraliçe Vittoria zamanında dini müzik egemendi. On yedinci yüzyılda sokak müziği bir çeşit müzikli komedi olan Zarzuelaya girerek soyluların evlerine kadar sızdı. 1700'den sonra Beşinci Philippe, sarayı İtalyan ve Fransız zevkine göre yeniden düzenlemeğe girişti. Avrupa'lı sanatçılar saraya yerleşti. Bu dönemde, 1727-57 yılları arasında Domenico Scarlatti de İspanya sarayında çalıştı. Scarlatti'nin etkileri ileride Martin Y Solar (1754-1806) ve Mateo Albeniz (1760-1831) gibi seçkin bestecilerin yetişmesine neden oldu. Bu bestecilerin, folklorik müzik kültürü ve bilgisine dayalı ulusal bir müzik okulu yaratılması yolundaki sezgileri ve çabaları Isaac Albeniz, de Falla, Granados gibi bestecilerde ürünlerini verdi.

Müziğinde İspanya'yı en canlı biçimde dile getiren Isaac Albeniz (1860-1909) pianist olarak da olağanüstü bir emprovizatördü. Iberik yarımadasına has her şey ritmleri, ezgileri, danslarıyla Albeniz'in partiyonlarından yansır. Özellikle piano eserlerinden... Bunlarda piano, İspanyolların ulusal çalgısı olan gitar gibi kullanılmıştır.: Chant d'Espagne, Navarra ve Iberia'da olduğu gibi...

Manuel de Falla (1876-1946) Albeniz'in eserinden daha az gösterişli ama daha derin, yalın, net ve arı olan sanatının ürünleriyle kusursuz bir İspanyol bestecisidir. Ulusal renkler ve biçimler onda bütün zenginliklerini yeniden bularak evrenselleşirler. Albeniz, romantizmde daha ileriye gitmişti. De Falla ise sanatını daha büyük bir saflığa ulaştırmak için yoğunlaştırır. Kuşkusuz, Paris'te Debussy, Ravel ve Stravinsky'nin eserlerini tanınması, de Falla'nın yazısını etkilemiştir. Önce empresyonizme yönelen besteci, son eserleriyle neo-klasik düşünceye yaklaşır. Noches en Los Jardines de Espana-İspanya Bahçelerinde Geceler (1916) başlıklı eserinin içe işleyen şiiri, bu yoğunlaşma sonunda ulaşılan stil ve anlatım yalınlığına çok şey borçludur. El Amor Brujo-Büyücü Aşk (1915), El Sombrero de Tres Picos-Üç Köşeli Şapka (1919) baleleri, Klavsen ve Orkestra için Konçertosu (1926), La Vida Breve (1905) ve El retablo de maese Pedro (1923) Operaları , çok değişik özellik-

ler gösteren piano parçaları müzikal gereçlerinin zenginliği ve şiirsel gücüyle seçilir.

Bu iki ustanını hemen yanında Katalan ırkından Enrique Granados (1867-1916) yer alır. Eğitimini Barcelona ve Paris'te tamamlayan Granados'un sanatçı kişiliği son derece güçlüdür. Zarzuela'ları, operaları, senfonik şiirleri, çeşitli orkestra eserleri, org ve piano eşlikli eserleri tam anlamıyla toprağına bağlıdır. Oda müziğini ortaya koyarlar. Piano parçaları arasında Tonadilla'larının ve Goyesca'larının özel bir yeri vardır. İki ciltlik Goyescas, ünlü İspanyol ressamı Goya'nın goblen (halı) desenleri üzerine bestelenmiştir. Goyescas'ın müziği, aynı başlığı taşıyan ve 1916'da New York'da sahnelenen operasında da kullanılmıştır. Bu seslendirmeden dönerken Sussex'in torpillenmesi sırasında ölen Granados'un müziği hüznü ve etkileyicidir.

Önemli İspanyol bestecileri arasında yer alan Joachim Turina, Joaquin Cassado, Ernesto Halffter ve ünlü gitar konçertosunun yazarı Joaquin Rodrigo, kişilikli ve anılmaya değer ürünler verdiler.

İngiltere

Henri Purcell'den sonra uyuklayan İngiliz yaratıcılığı varlığını Frederic Delius (1863-1934), Edward William Elgar (1857-1934), Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912), Brahms'dan ve Alman son romantiklerinden oldukça fazla etkilenen Gustav Holst (1874-1934) gibi bestecilerle ortaya koydu.

Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Franck Bridge (1879-1941), Eugene Gossens (1893-1962) Debussy ve Ravel etkilerinden uzağı gitmediler. Saf bir İngiliz ekolünden söz edebilmek için Benjamin Britten'i (1913-1976) beklemek gerekti. Britten, Gençler için orkestra klavuzu (Purcell'in bir teması üzerine çeşitlemeler), Franck Bridge'in bir teması üzerine çeşitlemeler, Peter Grimes Operası, yaylılar dörtlüleri, şarkı albümleri gibi ulusunun estetik anlayışını simgeleyen eserler verdi.

Belçika

Yatay çokses yazısının beşinci sayılan bu ülkede, müziğin 19. yüzyıla kadar dayanan gelişim sürecini uzun bir durgunluk dönemi izledi. Ancak, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında yeni bir ekol gün ışığına çıktı. İki ayrı kültürün, Valon ve Flaman kültürünün yer aldığı ülkenin müzik ekolünde bu iki ayrı estetik eğilimi kendisini hissettirmekle birlikte, Orta Avrupa etkilerinin Latin

etkilerinden biraz daha ağır bastığı açıktır. Fransızların benimsemediği Cesar Franck'la onun izinden gelenler, Wagner diline yakın dururlar. Bu besteciler, müzik dillerinde kolayca farkedilen soylu ve geniş bir anlatım özelliğini korumayı bilmişlerdir. Peter Benoit (1834-1901) dini eserler, sahne müziği ve ezgileriyle varlık gösterdi. Benoit'nın öğrencisi Jan Block (1851-1912) Flaman ulusalcılığının savunucusu oldu ve senfoni, senfonik şiir, kantat, opera ve baleleriyle ilgi çekti. François August Gevaert (1828-1908), Paul Gilson (1865-1942), Orglu senfonisi ile dikkatleri çeken Joseph Jongen (1873-1953), Marcel Poot, Raymond Chevreuille, Jean Absil (1893) anılmaya değer varlıklar gösterdiler.

İsviçre

İsviçre'de, Alman kökenliler olsun, Latin kökenliler olsun, besteciler bol bol Koro müziği verdiler. Çünkü burada, dağ köylerine kadar her yerde korolarla müzik yapılır. Birinci grupta Othmar Sahoeck, Willy Burkhard, Conrad Beck, Emil Frey seçilir. İki Oratoryosu ile ün yapan, Kantatlar, Mes, Konçertolar, oda müziği yazan Franck Martin (1890-1974)'in başı çektiği besteciler arasında Gustav Doret (1866-1943), Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) önemlidir. Besteci ve eğitimci Jaques-Dalcroze, 1915'te Genevre'de kendi adını taşıyan enstitüyü kurarak ritmik öğrenimle ilgili çalışmalarını geliştirmişti. Operaları, koral eserleri, oda müziği, konçertoları yanında şarkıları ve piano parçaları ile de anılır. Ayrıca eğitim konusuyla ilgili iki kitap yayınlamıştır: Ritm, Müzik ve Eğitim (1921). J-Dalcroze'un öğrencisi Helvetya asıllı Ernst Bloch (1880-1959) esinli ve seçkin yetenekleriyle varlık gösteren bir besteci olarak verdiği eserlerin yanı sıra, Cenevre Konservatuvarında, New-York'ta, Cleveland Müzik Enstitüsünde, San Francisco Konservatuvarında öğretmenlik ve yöneticilik yapmıştır. Bloch, kendisini İbrani müziğini yaymağa adanmıştı.

Amerika Birleşik Devletleri

Müzik söz konusu olunca, Kuzey Amerika, değişik kültürlerin, uygarlıkların, eğilimlerin karışıp kaynaştığı uçsuz bucaksız bir potaya benzer. New-York halkını göçmenler oluşturur. Bunlar mahallere bölünmüştür. Zenci, Çin, Fransız, İtalyan mahalleleri gibi... Amerikan müziği de göçmendir, o da mahallelere bölünmüştür. Amerika'da iki çeşit yerel folklor vardır: Kızılderili folkloru ve zenci folkloru. Kızılderili folklorunun bütün sarıderililerinkilerle akrabalığı açıktır. Pentatonik gamın varlığı, ezginin sürekli tekrarlanan kıvrımları ya da haykırıştan doğan çok kısa motifler bunu düşündürür. Ritimler yalındır. Vurma çalgıları da öyle.

Zenci folkloru ise Afrika kökenlidir ve daha melodiktir. Uzun ve yalın sözlü yapının altında çoğu kez Do majör gamını bemolize ederek (mî, si) şarkılarında eski tutsaklık günlerini yaşamış bir ırkın dokunaklı hüznünü söylerler. Çalışırken söyledikleri Blues'larında, hatta spritual'larında bu böyledir ve Kızılderililerin aksine ritm aksak, senkope ve çok çeşitlidir.

Amerika'da, iki büyük koloni zümresi oluştu: Biri, altın arayıcılar, kovboylar, çiftçiler gibi işçiler, öteki görevliler, misyonerler... Birincilerin meslek (iş) şarkılarıyla ülkelerinden getirdikleri halk havaları vardı. İkincilerin dini ilahileri, koralleri ya da 1800 lerden beri dinledikleri klasik müzikleri... Bu dönem Amerikasında yoğun bir müzik yaşamından söz edilebilirdi. New-Orléans'da bir Fransız Operası, New-York'ta Garcia Tiyatrosu ve 1815'te kurulmuş olan bir Haydn Birliği.

İlk yerel besteci Hopkinson oldu (1738-1791). Ezgiler yazdı. Onu izleyen kuşaktan Stephen Forster (1826-1864), Schubert ve Bellini sentezi olan Etiyopyalılar operası ile vatandaşları arasında ün yaptı. Gerçekteyse, bir Amerikan ekolü yarattığı söylenebilecek ilk besteci Charles Ives'dır. (1874-1954) Müzikçi ve Akustikçi olarak yeni bir dil yaratan, klasik müziği kuralların dışına çıkarak üreten, öte yandan halk müziğinden esinlenen ve çeyrek seslerin kullanımı üzerinde çalışan Charles Ives, USA bestecilerinin kendi seslerini bulmalarında önderlik etti. Çünkü, Amerikan bestecilerinin çoğunda iki eğilim gözleniyordu: Bir yanda Eski Avrupa'nın özlemi (çoğu eğitimlerini Paris'te ya da Almanya'nın büyük müzik merkezlerinde tamamlamışlardı.) Öte yandan, duyma ile ilgili bir serüven ve kendilerini elektronik enstrümanlarla yeni akustik sistemleri araştırmaya iten teknik ilerleme zevki ve tutkusu... Ve nihayet, ulusal okul olduğunu iddia edenler. Bunlar her iki folkloru da yöneldiler: Zencilerin Folkloru (Gerswin gibi) ve Kovboyların folkloru (Aaron Copland gibi)

Rachmaninov, Debussy ve Jazz etkilerini müziğinde birleştiren George Gearshwin (1897-1937) ile Aaron Copland (1900-1990)'ın yanında Virgil Thomson (1896-1989), Walter Piston (1894-1976), Leonard Bernstein, (1918-1994), William Schuman (1910-1992), ve Samuel Barber'ı (1910-1981) anmak gerekir.

Latin Amerika

Latine Amerika ülkelerinde de durum aynıdır. Orada da bestecilerin bir bölümü yerel floklardan yararlanırlar. Bu, Amerika folklorundan daha çekici, belki daha yüzeysel fakat etkileyicidir. Macumba'ları, büyücü dansları ve mekanik ritimleri ile daha dünyasal, daha bedenseldir. Latin Amerika bestecileri, bu renkli folk-

lorik öğelerin arasına Debussy gibi Fransız empresyonistlerinin ya da Stravinsky'nin zengin etkilerini ve büyük Klasiklerin mirasını sokmuşlardır. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Güney Amerika bestecilerinin en büyüğü ve en etkileyicisidir. Kızılderili, Zenci, Portekiz folklor öğelerini, geçmişin büyük ustalarına has sağlam bir işçilikle kullanarak tam anlamıyla arı bir "Brezilya stili" yaratmayı bildi. Bachianas Brasileiras adlı orkestra ve oda müziği eserleri dizisi ve Choros (serenad)'ları, genç okulun bütün özelliklerini yansıtır. Operaları, Senfoniler, Senfonik şiirler, piano solo-ları ve şarkılardan oluşan değişik değerde 2000 civarında eser bırakmıştır. Ülkesinin ezgi ve Armonisi ile Büyük Bach'ı birleştirdiğini söyleyen Villa-Lobos'a göre Bach, evrensel, eskitilmez ve bütün ülkelerin halk müzikleriyle sıkı sıkıya bağlı bir folklorik kaynaktır.

Macaristan

Bin yılı aşkın bir kültürel geçmişi olan Macaristan'ın gerçek müziği ancak yirminci yüzyılda ortaya çıkarıldı. Asya'nın son, Avrupa'nın da ilk kalesi sayılan bu topraklar tarihte sürekli saldırılara uğradı: İmparator Augustus, Goth'lar, Vandal'lar, Hun'lar, Lombard'lar, Avar'lar ve son olarak da Ural-Altay bileşimi bir halk: (Fin, Lapon ve Kırgızlarla akraba olan) Macarlar tarafından ele geçirildi. Bu halk, miladi bin yılına doğru oymaklara bölündü. Daha sonra, Katolik bir Prens iken Papa tarafından Kral ilan edilen 1. Etienne, bu tribünleri birleştirdi. Bu tarihten sonra bir "Soylular sınıfı" yaratıldı ve putperest geleneklerine bağlı olan halka baskı yapıldı. Yöneten ve yönetilen sınıf arasında görüş ayrılıkları büyüdü.

Hint asıllı göçebeler olan Çiganların, bu renkli kent şarkıcılarının yerel müzikten de yararlanarak yarattıkları müzik, uzun yıllar yanlış olarak tipik Macar müziği sayıldı. Haydn, Beethoven, Schubert, Liszt ve Brahms, Macar müziği adı altında Çigan müziğinden esinli eserler verdiler. Bu yanlış, on dokuzuncu yüzyıl sonunda ve yirminci yüzyılın başında iki büyük bestecinin çalışmalarıyla düzeldi. Gerçek Macar müziği, otantik halk müziği gün ışığına çıktı.

Aslen Macar olan Liszt'in Almanya'nın müzik yaşamında ön planda rol oynadığı bilinir. Liszt'in çağdaşı opera bestecisi Fransız (Ferencz) Erkel (1810-1893) ulusal Macar müziği yaratma eğilimli bestecilerden ilkidir. Daha sonra vatani dışında da ün yapan Ernst von (Ernö) Dohnanyi (1877-1960), çağdaş Macar müziği yaratma çabalarına karşın, Brahms romantizminin hatırı sayılır etkilerinden kurtulamamıştır.

Daha Liszt ve Erkel'in ölümlerinden önce Macar müzik yaşamı ikiye bölünmüş, ciddi müzik, Lehar ve Kalman gibi bestecilerde temsilcisini bulan hafif müzikle bando müziği içinde kaybolmuştu. En iyi besteciler Fr. Robert Volkmann (1815-1883), Karl Goldmark (1830-1915), Jeno Hubay (1858-1937), E. Dohnanyi, Leo Weiner (1885-1960), batı müzik geleneklerine, özellikle Alman romantizmine yakından bağlıydılar. Doğal olarak Macar müziği, Almanlaşma tehlikesi karşısındaydı. Yüzyılın başında Bela Bartok ve Zoltan Kodaly bu gidişi değiştirdiler. Etnograf Beta Vikar'ın buluşlarını izleyerek ulusal bir müziğin oturtulacağı sağlam temelleri araştırmaya başladılar.

Yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan ve ulusal müziğin yaratılmasında ön planda yer alan Bela Bartok, Macaristan'da Tuna'ya pek uzak olmayan Nagyszentmiklos'ta 25 Mart 1881'de doğdu, New-York'ta 22 Eylül 1945'te öldü.

Bartok, bir çiftçi okulunu yöneten babasını kaybettiği zaman 8 yaşındaydı. Öğretmen olarak yaşamını kazanmağa başlayan annesiyle birlikte ülkenin çeşitli yerlerini dolaşması, ilerdeki çalışmaları için yararlı oldu. Bestelemeye 9 yaşında başladı. 10 yaşında ilk piano resitalini verdi. 1899'da Budapeşte Krallık Müzik Akademisine girdi. 1902'de kompozisyon çalışmalarına yeniden başladı. 1907'de bitirdiği konservatuara piano öğretmeni oldu. Dostu ve okul arkadaşı Kodaly ile birlikte Macar, Slovak ve Romen folkloru üzerine bilimsel, derin bir çalışmaya girişti. Çiğ havalara hiç benzemeyen Macar halk havalarını inceledi. Bartok ve Kodaly, bunu gerçekleştirebilmek için zamanın silindirli kayıt cihazlarıyla köy köy dolaşarak köylülerin en eski şarkılarını topladılar. Bu araştırmadan 16.000'den fazla silindirle döndüler ve bu ezgilerin her birinden kendi kompozisyonlarında yararlandılar.

Bartok'un başlangıç eserleri Liszt ve Richard Strauss'ı düşündürür. Buna zaman zaman Brahms ve Wagner etkilerini de katmak gerekir. Ancak, daha halk müziğinin kaynağına inmeden önce Bartok, bir yandan eskinin majör-minör anlayışını, öte yandan günün bazı ünlü bestecilerine has atılımları ya da aşırılıkları çabucak aştı ve hemen en eski Macar havalarından türemiş, asya kökenli, pentatonik gam üzerine kurulu, hem serbest hem de karmaşık yapı bir melodi biçimi ve içinde vurma çalgıların sivrildiği Macar halk çalgıları üzerinde çalışmağa başladı. Bu kaynak, şu ya da bu tarzda Bartok'un önemli eserlerinin temelini oluşturdu. İki piano ve vurma çalgılar için



BELA BARTOK
(1881-1945)

sonatı, konçertoları, altı yaylılar dörtlüsü Mavi Sakalın Şatosu operası, Yaylılar, Çelesta ve Vurma çalgılar için Müzik başlıklı benzersiz eseri, Yaylılar için Divertimentosu, Orkestra için Konçertosu, Tahta Prens Balesi, Akıl Almaz Mandarin Pantomimi hep bu temele dayanır.

Başlangıçta Bartok'un yazdıklarını dinleyici beğenmedi. Karamsarlığa düşen besteci çalışmalarına bir süre ara verdi. Sonra, Birinci Dünya Savaşı başladı. Savaşa katılamadığı için kendisini daha da yalnız hissederek Bartok yeniden yazmağa başladı.

Birinci Dünya Savaşının bitiminde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu dağılınca Macaristan büyük toprak kaybına uğradı. Savaşta çalışmalarını sürdüren Bartok'un Tahta Prens Balesi 1917'de Mavi Sakalın Şatosu Operası 1918'de temsil edildi. Komünist rejimin 1919'da kısa süre iktidardan uzaklaşması, durumunu güçleştirdi. Gerçekte, dışarıda ülkesinde olduğundan daha iyi tanınıyordu.

Bartok'un 1923'de Buda ve Peşte'nin birleştirilmesinin 50. yıldönümünde seslendirilmek üzere aldığı bir sipariş sonucunda 1. Orkestra süiti doğdu. Aynı yıl 1909'da evlendiği ilk eşinden ayrılarak yine bir öğrencisiyle evlendi. Halk müziği üstündeki çalışmalarını aralıksız sürdürüyordu. 1926'da Mikrokosmos başlığı altında yepyeni bir tarzı açığa çıkaran bir dizi piano eseri verdi. Aynı yıl, 1919'da yazdığı Akıl Almaz Mandarin Balesi (Pantomim) Köln'de temsil edildi. 1932'de Mısır'da, 1936'da Türkiye'da folklorik müzikle ilgili araştırma gezileri yaptı. 1935'de komünist yazar Balazs'ın adı anılmaksızın Tahta Prens, ertesi yıl da Mavi Sakalın Şatosu temsil edildi. Bartok, Macar halkının ilgisini çekmeyi başarmıştı. Ancak, katolik kilisesi ve resmi çevreler tutumlarını değiştirmediler. Macaristan'ın Nazi Almanya'sı ile anlaşması Bartok'un durumunu daha da güçleştirdi. Yahudi bestecilerin eserlerinin yasaklanmasına karşı çıktı ve Göbbels'e bir mektup göndererek kendi eserlerinin de yasaklanmasını istedi. Sonuç açıldı: Vatana ihanetle suçlandı. Giderek daha sıkıntılı bir yaşamı sürdürmeğe çalışmaktansa ülkesinden göç etmek ona tek çıkar yol gibi görünüyordu. Türkiye'ye yerleşme girişimi, Almanya yanlısı bazı Türk bestecilerin engellemesi nedeniyle başarısızlığa uğradı. O zaman Bartok 1940'da Amerika'ya göç etti. Orada Columbia Üniversitesinde Fahri Doktorluk ünvanını ve Üniversitenin halk müziği arşivini düzenleme görevini aldı. Verilen ücret geçimini sağlamağa yetmiyordu. Eşiyle birlikte konser vererek yaşamlarını sürdürmeğe çalışıyorlardı. Onurlu bir insan olan Bartok kimseden yardım istemedi ama zor koşullar sağlığını bozdu. Bununla birlikte bestelemeye sonuna kadar ara vermedi. 1945'de New York'da öldüğü zaman, 3. piano konçertosunun eksik kalan son bir kaç ölçüsünü öğrencisi Tibor Szerli tamamladı.

Halk müziğinin kaynağına inerek eserlerini kuran Bartok bir halk bestecisi değildir. Dünyada onu böyle görme eğilimi de yoktur. Bartok halk müziği öğelerini doğrudan almaz. Bu yola nadiren başvurur. Böyle yaptığı zaman da onları soyutlaştırır. Bartok'un Liszt, Rus Beşleri, Grieg ve daha bir çoklarının yaptığı gibi folklorik tarzda bestelediğini söylemek yanlış olur. Gerçekte Bartok, tam anlamıyla orijinal, kişisel, bilgece olduğu kadar heyecan verici bir müzik yazmak için halkın yaratma tavrından esinlenir.

Bartok'un başlangıç yılları, romantizmi yansıtan ulusal işaretler taşırsa da Richard Strauss'ın orkestrasyon anlayışı, Liszt'in besteleme tekniği henüz kendisini sezdirmektedir. Gerçekte en büyük modeli Liszt olmuştur. Çünkü Liszt çigan müziğine Macar folklorik müziğini karıştırarak bu müziğin varlığını duyurmuştu. Bartok'un Kodaly ile birlikte 1905'de başlayan inceleme gezilerinde, yalnız kendi ülkesinden değil, dağ bayır dolaşarak komşu ülkelerden de topladığı 8000 saf ezgi ve bunlar üstündeki çalışmaları onun klasik armoniden, simetrik ritmden ve ölçü çizgisinden kurtulmasını hazırlamıştır. Gerçekte Liszt bu gelişmeleri önceden hissettirir. Yine de Bartok, bütün geleneksel bağlardan kurtulmasını 1907'de Paris'te Debussy'yi tanınmasına borçludur. Orada Pélleas ile Mélisande'ı dinledikten sonra doğu-batı sentezini gerçekleştirme eğilimi büyür. Ve böylece açık, dikkatle düzenlenmiş, gelişmeye uygun ve daha 1910'larda onu bütün bestecilerden ayıran müzik dilini yaratır. Bu dili inşa ederken Bartok'un önce yalın halk müziğine yabancı olan majörlü minörlü tonal sistemden uzaklaşması gerekti. Bunun için eski modlara döndü. Bunlardan ilki Pentatonik diziydi. Böylece klasik armonide yüzyıllarca kaçınılan dörtlü ve beşli bileşimlere yol açıldı. Halk sanatı modal yapısının renkliliği ve orijinalitesi bakımından kilise modlarını aşar. Simetrisi olmayan ritmik yapısı ise Bartok'un yaratıcı dehası ile birleşince geleceğin ürünlerinin asimetrik yapısına yolu açan önemli sonuçlar doğurur.

Bartok'un müziği hiç bir yapay sisteme dayanmaz. Çoksiz tekniği olarak kontrapuntik yazıyı kullanır ama kuralların dışına çıkar. Ezgi hattı bilinen biçimlere uymaz, yepyeni bir tarzda geliştirilir. Bartok'un bu çalışmaları 20. yüzyıl müziğine katkıları bakımından çok değerlidir.

Başlangıcı Debussy'ye inen ve Schoenberg'in Seriel sisteminin de hareket noktası olan dörtlülerin üstüste konması ile elde edilen kromatik dizi, beşlilerle ilerleme, oktavda önem kazanan üçlü, küçük yedili, artık dörtlü, üçüncü ve altıncıların tonaliteden bağımsız yürüyüşü, paralel yedili ve dokuzlular, Bartok'un çoksiz yazısının temelinde yer alar. Lydien dörtlü, Bartok dilinin ayırıcı işareti ve eksen sisteminin temelidir. Her tonik, üstüste konan moda göre iki rölatif güce sahiptir. Bunlar sıraları gelince iki

rölatif güç daha getirirler. Böylece dizinin olanakları çoğalır. Bu iki rölatif her zaman triton aralığındadır. Triton burada çalışmanın can damarıdır. İki triton, bir küçük üçlü çıkararak toniğin iki eksenini oluştururlar. Benzer eksen çiftleri de dominant ve sudominanttan başlayarak şekillenirler. Bunların tamamı, kromatik gamın 12 yarım sesini oluşturur. Bu nedenle triton, Bartok'un müzik dilinde her zaman önemli yer tutar. Besteci domanint ile sudominanti, toniği ya da rölatifi olup olmadığına bakmaksızın kullanır.

Gerçekten de Bartok'un eksenli sistemi, bütün kromatiğin tonal kullanımı görünümündedir. Bu teknik, Hindemith'in sisteminden daha fazla yandaş bulmuştur ve Schoenberg'in tonal olmayan seriel yazısına karşı varlık gösteren tek sistemdir. Schoenberg'in bütün tonal fonksiyonları yoketmesi, mantığa dayanan katı bir görüş gibi algılanmasına karşın Bartok'un geleneksel tonal fonksiyonlarla tamamen yeni başka fonksiyonları değiştirmesi onun gerçek bir devrimci sayılmasına neden olmuştur.

Hem ihtilalci olmak, hem de anlaşılır dille yazmak! Bu savaşında ritm Bartok için bir başlangıç, bir hareket gücü olmuştur. Ritmi geliştirirken Liszt gibi davranır. Serbest melodik reçitatiften kendine özgü bir rubato parlando elde etmiştir. Ölçülü bir "ikiparça" üzerine ya da düzensiz 5,7,9,11,8'li gruplar (veya daha fazlası) üzerine kurulu dans ritimleri parçayı sağlam matematiksel temele oturturlar. Ölçü bazen 3+3+2 ya da 4+3+2 gibi eşit olmayan zamanlara bölünmüştür. Mikrokosmos'da ya da Beşinci Yaylılar Dörtlüsünde olduğu gibi... Çok ritimli karmaşık bileşimler, politonal sert şoklarla dengeyi sağlamada önemli bir öğedir.

Bartok, biçim alanında kuşkusuz halk müziğinden temel alamazdı. Bunun için geçmişin büyük ustalarına başvurdu: Özellikle 1926'dan sonraki polifonisi için J. S. Bach'a ve Beethoven'e... Ünlü 6. Yaylılar Dörtlüsünün gerisinde Beethoven kendisini hissettirir. Ancak, her şeye karşın kişisel gereçleri en önemlisidir: Hesaplı duygusu, adeta saplantı halinde sık sık Section d'Orée'yi kullanması gibi... Elemanı 0,618 oranında eşit olmayan iki parçaya bölün bu ölçü¹⁾, Bartok'un ölçü anlayışında önem kazanır. Bütün büyük eserlerinde Séction d'Orée noktası, en kiritik an ile eserin zirve noktasında üst üste gelir. Bazen de sonat bölümlerinde yeniden serimin başlangıcında. İki piano ve vurma çalgılar için sonatının birinci bölümünde olduğu gibi... Aynı eserde sekizlik değerler hesaplanırsa, bu ölçünün, öteki iki bölümden daha uzun olan birinci bölümün sonuna düştüğü görülür. Section d'Orée, müzik

1. Section d'Orée: ya da Section d'or, Altın bölüm adıyla plastik sanatlarda ve mimaride kullanılan bir ölçü. Doğanın ölçüsü. Ör: Yüzde göz, başta kaş vb... kesintisinin oranı gibi.

inşasının en küçük öğelerini bile belirler. Ezgi hattındaki aralıklara dek...

Bartok'un yukarda anılan eserleri gibi keman ve orkestra için iki rapsodisi, Orkestra konçertosu, keman konçertosu, iki tane keman sonatı çello ve piano için rapsodisi, piano için sonatin, sonat, Allegros Barbaro, Bagateller, Skeçler ve Etüdları, Ses için Cantata Profana'sı, ses ve enstrümanlar için çok sayıda halk şarkı düzenlemeleri de müzik dünyasının rehber eserleri arasında yer alır.

Bartok'dan sonra Macaristan'ın en önemli bestecisi sayılan Zoltan Kodaly, 16 Aralık 1882'de Kecskemét'de doğdu. Öğrenimini Budapeşte Konservatuarında yaptı. 1907'den sonra aynı yerde kompozisyon dersleri vermeğe başladı. Bartok'la birlikte Macar halk havalarını inceleyen ve onlardan aldığı malzemeyi batı geleneklerinden yararlanarak işleyen Kodaly'nın sanatçı kişiliği arkadaşına kıyasla daha az tutkulu görünür. Oysa Bartok Kodaly'dan söz ederken onun eserlerinde Macar ruhunun en kusursuz biçimde sembolleştiğini belirtmiştir. Kodaly, Brahms ve Debussy'den aldığı etkilerle saf folklorik gereçlerin çok ilginç bir bileşimini yapmayı başarmıştır. Zengin ritimleri, usta işi orkestrasyonlarıyla seçilen 120 kadar eseri arasında Yaz Gecesi, Debussy'nin bir teması üzerine Meditasyon, Macar Psalmus'u Missa Brevis, Te Deum, Hary Janos süiti, Galanta Dansları, İki yaylılar dörtlüsü, yalnız viyolonsel için sonat, iki keman ve viyolonsel için sonat, şarkılar, koro parçaları önemli yer tutar.



ZOLTAN KODALY
(1882-1967)

1923'den sonra ünü büyüyen Kodaly'nın eğitimle ilgili çalışmaları, benzer koşullardaki ülkeler için örnek niteliği taşır. Eğitimcilik görevini asıl ses müziği ile yerine getiren Kodaly, bütün bir ulusun müzik düzeyini yükseltmek için tek geçerli yolun şarkı söylemek olduğuna inanıyordu. Bu inancı yaygınlaştırmak için 40 yıl boyunca savaştı. Ortaya çıkardığı sonuç, bütün Avrupa için örnek sayılabilirdi.

Kodaly, 6 Mart 1967'de Budapeşte'de 85 yaşında öldüğü zaman, Macaristan'da, 23 tanesi Budapeşte'de olmak üzere 103 deneme ilkokulunda öğrenciler her gün bir saat şarkı söyleyerek müzik yapıyorlardı. Müzikle kurulan bu günlük ilişki, bu denemenin ne denli yararlı olduğunu gösterdi.

Kodaly, meslekteki tutumunu, Tahitili bir yerlinin ressam Gaugin'e söylediği şu sözlerle açıklamayı seviyordu: "Sen başkaları

için yararlısın..." Gerçekten de Kodaly'ın yararlı olma tutkusu, müziğinden yansır. Bu müzik, berrak, heyecan verici, çoğu kez iyimser bir kıvılcımla tutuşmuş, renkli, ılımlı bir teknikle yoğrulmuş, Smetana ve Dovark'ın müziğinde olduğu gibi tam anlamıyla doğduğu toprağa bağlıdır.

Çekoslovakya

Janacek'den sonra Çek müzik idealini savunanlar arasında en dikkate değerleri Suk, Martinu ve Haba'dır. 4 Ocak 1874'de Krecovice'de doğan ve 29 Mayıs 1935'de Benesov'da ölen kemancı ve viyolacı Josef Suk, besteciliği Parg konservatuarında öğrendi. Öğretmeni, gelecekte kayınpederi olan Dvorak'tı. 1892'de Bohemya Yaylılar Dörtlüsü ikinci kemancısı, 1922'de Prag Konservatuarına öğretmen, 1930'da da Müdür olan Suk, iki senfoni, senfonik şiirler, konser uvertürleri, 1 mess, oda müziği, piano parçaları ve şarkılarında orijinal bir kişilik sergiledi.

8 Aralık 1890'da Bohemya'da Policka'da doğan ve 28 Ağustos 1959'da Liestal'de ölen Bohuslav Martinu, Suk'la Prag'da, Albert Roussel'le Paris'te kompozisyon çalıştı. Yaşamını Amerika'da sürdüren besteci, büyük bir verimlilikle Operalar, Baleler, Senfonik Şiirler, İki piano konçertosu, keman ve çello konçertoları, oda müziği eserleri bestelerken yeni yaşam koşullarına uygun temalar kullandı.

Alois Haba (1893-1973) ise, çeyrek sesler ve altıda bir sesler üzerindeki çalışmalarıyla tanınır. Bu kaynakları iki operasında, yaylılar dörtlüsünde, piano müziğinde, keman ve çello için eserlerinde kullandı. Çeyrek sesler üretebilen piano, klarinet ve trompetler inşa ettirdi. bu enstrümanları Ana Operasının 1931'de Münih'de yer alan ilk seslendirilişinde kullandı.

Romanya

Macaristan için Bartok ne ise, 1881-1955 yılları arasında yaşamış olan Georg Enesco (Enescu) da Romanya için odur. Büyük hümanist, kusursuz sanatçı, yüksek esinli bir besteci, orkestra yöneticisi, kemancı, piyanist, seçkin bir Bach yorumcusu, gerçek bir deha olan Enesco, öğrenimini 7 yaşında girdiği Viyana Konservatuarında ve daha sonra devam ettiği Paris Konservatuarında tamamladı. Burada, Gabriel Fauré'nin derslerinden yararlandı.

Besteci olarak etkinliğinin yanında kemancı ve yönetici olarak bir çok konser turnesi gerçekleştirdi. 1899'de Paris Konservatuarından keman dalında 1. ödülü alarak mezun olan bu usta

kemancının öğrencileri arasında Yahudi Menuhin de vardı.

Enesco'nun bestecilik alanında tanınması, 16 yaşındayken yazdığı Romen Poème'yle başlar. Eserleri arasında Oedipe operası, 3 senfoni 2 Romen Rapsodisi ve oda müziği önemli yer tutar.

Romanya'da folklorla yöneliş, iki büyük bilgin'le başlar: Demetri Kiriac ve Constantin Brăiloiu (1893-1958). Yaşantısının büyük bir bölümünü Paris'te geçirerek orada ölen ve Brahms ile Reger'in derslerini hiç unutmayan Georg Enesco, her zaman için romantizmle renklendirilmiş bir klasik olmasına karşın, doğduğu toprağın folklorik esprisine derin bir şekilde bağlı kaldı. Romen Rapsodisi ve Romen Şiiri gibi eserlerinde Romen halk dans ve şarkılarının karakteristik ritmlerinden şaşırtıcı bir ustalıklarla yararlanmayı başardı. Romen folklorunun kullanılışında tam bir orijinaliteye ve derin bir şiire ulaşan Enesco, modern Romen müziğinin doğuşunu gerçekleştiren sanatçıdır.

Romanya'nın Enesco'dan sonra yetiştirdiği besteciler arasında Marcel Mihalovici, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Constantin Silvestri anılmaya değer.

Polonya

Polonya'nın geçirdiği politik değişiklikler, orada ulusal bir müziğin gelişmesini engelledi. Genç müzik öğrencileri üzerinde görülen önce Rus sonra Alman bestecilerin etkisi, onların san'at dillerindeki saflığı bozdu. Ulusunun saf özelliklerini ancak sürgündeki Chopin korudu. Ondandır gelenler, ustaca eserler bırakmadılar. Toprağının özünde gizli olan müziği ortaya çıkarma eğilimi gösteren tek müzisyen Karol Szymanowsky oldu (1883-1937) Debussy tekniğinin inceliklerini kazandıktan sonra bu nüanslı ve etkileyici dilden, ülkesinin zengin folklorik cevherini ortaya koymak için yararlandı. Böylece, zarif, renkli, parlıtlı, çok orijinal bir müzik yazmayı başardı. Eserleri, piano parçaları (mitler, sonatlar, çeşitlemeler, mazurkalar, masklar, etüdler, romanslar); iki senfonik şiir (Demeter ve Penthésilée); Lied'ler; 3 senfoni; 2 opera (Kral Roger ve Hagieth); 1 bale (Harnasie); 2 keman konçertosu; piano ve orkestra için 1 senfoni konçertant; keman-piano parçaları ve oda müziğinden oluşur.

Onun yolunu izleyen bir çok Polonyalı besteci, vatanlarından uzakta ve yalnız çalıştılar. Aralarında, sığınmak için Paris'i seçen Alexandre Tansman (1897-1986) kompozisyon öğrenimini Varşova'da yaptı. 1946'da yeniden Paris'e döndü. Szymanowsky'nin geleneğini sürdüren ve ona yeni bir anlam kazandıran Tansman, Operalar, 2 bale, 7 senfoni ve başka orkestra eserleri, piano ve

orquestra için 2 konçerto, 2 konçertino, oda müziği, şarkılar, piano parçaları, film müzikleri yazdı.

Tansman kadar önemli olmamakla birlikte, dikkate değer bir başka isim de Jan Ignacy Paderewski'dir (1860-1941) Eğitimini Varşova, Berlin ve Viyana'da tamamlayan Paderewski pianist ve besteci olarak ün yaptı. 1915'den başlayarak Polonya'nın bağımsızlığı için çalıştı, konuşmalar yaptı. 1919'da ülkesinin başbakanı oldu. 1922'de konser turnelerine yeniden başladı. Çok sayıda piano parçası, 1 konçerto, 1 opera, 1 senfoni ve şarkılar yazdı.

Yugoslavya'da 19. ve 20. Yüzyıllarda Müzik

Yirminci yüzyılın başına kadar Osmanlı İmparatorluğu yönetiminde olan Yugoslavya Sloven, Hırvat ve Boşnaklar'dan oluşan halkıyla Birinci Dünya savaşı ertesinde bağımsızlığına kavuşmuştu. Sırp'lar ise Habsburg sülalesiyle bağları sayesinde 19. yy. başından beri serbestti. Ortodoks olmaları nedeniyle Bulgarlar gibi doğu eğilimliydi. Bu, onlar için daha az avantajlı görünüyordu.

Bütün Balkan ülkeleri gibi zengin, parlak, renkli, karmaşık ve güçlü ritimli bir folklorla sahipti. Bu folklor Yugoslav bestecilerin esin kaynağı oldu. Genç besteciler, çağdaş anlayışa yaklaşırken yavaş yavaş bu kaynaktan uzaklaştılar ve Uluslararası avant-garde sıralarda yerlerini aldılar. Ljubljana'da 1794'den beri Philharmonik Birliği vardı. Operası ise yakın zamana kadar ününü sürdürdü. Lirik sanat bütün Yugoslavya'da olağanüstü bir gelişim gösterdi. Davorin Jenko (1835-1914) ulusal Sloven müziğinin kurucusu olarak ün yapmıştı. Risto Savin (1859-1948) Ulusal Operanın yaratıcı sayılıyordu. Onu izleyenler arasında Gojmir Krek (1875-1942) yüzyılın başında uluslararası yeni eğilimleri ülkesine taşıdı. Janko Ravnik (1891-) ve Marij Kogol (1895-1956) Schreker'in izlerini ve Schoenberg'in başlangıç tekniklerini yerleştirdi. Çalgı Müziği 1918'den sonra daha büyük önem kazandı. Schoenberg ve Haba'nın öğrencisi Slavko Ostere (1895-1941) total kromatizm, atonalizm ve atematizm'i kullanan cesur eserler verdi. Aynı dönemde öğretmen d'Indy'nin ve Fransız izlenimcilerinin etkisiyle yazan Lucijan-Marija Skerjanc (1900-1973) senfonileriyle ünlendi. Bu dönemde Neoromantik ve neoklasik yazı tarzı daha çok kullanıldı.

İlginç Hırvat Ekolünün doğduğu Zagreb, Yugoslavya'nın kültür metropolü olarak gelişti. Bir konservatuvarı ve yetkin orkestra yöneticilerinin etkinlik gösterdiği bir Filarmoni Orkestrası, ayrıca bir Opera ve Baleti vardı. Önemli bir festival sayılan Biennale 1961'de kurulmuştu.

Ulusal Hırvat Operasının kurucusu besteci Vatroslav Lisinski (1819-1854) idi. Romantik ekole bağlı opera yazarları o dönemde folklardan esinli eserler verdiler.

Neo-klasik ekole bağlı besteciler arasında Stevan Sulek (1914) ve Milko Kelemen (1924) anılmağa değer. Kelemen, Paris'te Messiaen'in, Almanya'da Fortner'in öğrencisi oldu. Daha sonra Zagreb konservatuarına öğretmen atandı. 1961'de yukarda anılan Bienale'i kurdu. Yaylılar için Konçertant doğaçlamaları konçerto grossosu, üfleme çalgıları beşlisi için kontrapuntik etüdleri, orkestra için çeşitli eserleri ve sahne müziği vardır.

Paris'te, Jolivet ve Pierre Schaffer'in yanında öğrenimini tamamlayan İvo Malec (1925) önemli eserler verdi.

1804 yılında bağımsızlığına kavuştuktan sonra Sırp devletinin, müzikte "yeniden doğuşu" yaşaması yüzyılın sonuna doğru gerçekleşti. 1899'da Belgrad Senfoni Orkestrası, 1918'de Opera ve Müzik Akademisi kuruldu. 1945'te de Müzikoloji Enstitüsü. İlk besteciler Stevan Mokranjac (1855-1914), Stanislav Binicki (1872-1942) ve Peter Krstic (1877-) dini müzik, folklardan esinli eserler ve halk temaları taşıyan operalar yazdılar. İzlenimci ve anlatımcı besteciler iki esinden yararlandılar: Moussorgsky ve Richard Strauss... Petar Konjovic (1883-1970), Miloje Milojevic (1884-1946) ve Kosta Manojlovic (1890-1949) bunlar arasındadır. Ilımlı bir ara kuşaktan sonra Vlastimir Pericic (1927) ve D. Radjic (1929) adlarını sıkça duyurdular. 20. yy. üçüncü çeyreğinde Boris Ulrich avant-garde eserleriyle Avrupa'da haklı bir ün kazandı.



IVO MALEC
(1925. /

Bulgaristan

1878'de Osmanlı yönetiminden çıkan Bulgaristan'ın Anadolu etkisini de gösteren zengin bir folklor müziği vardır. Yüzyılın ilk yarısında yapılan derlemelerle toplanan 40.000'e yakın ezgi, bestecilere esin kaynağı oldu. 5 Opera, 12 Senfonik Orkestra ve çeşitli korolar kurdular. Sofia Operası gerçek bir ün kazandı. Korolar dünyaca tanındı. Konservatuarlar verimli çalışmalar yaptı. Boris Christoph, Raphael Arie ve Nicolas Ghiaurov gibi büyük solistler yetiştirdiler. Müzik eserleri modal yapılarıyla doğu esinli oldular. Birleşik usullü ritmik yapıları da öyle...

İlk kuşak folklorla yönelmişti. Amatör Koro ve topluluklar bu dönemde gelişme gösterdi. Anguel Boukouretchliev (1870-1950), Panaiot Pipkov (1871-1942), Dvořak'ın öğrencisi Dobri Christov (1875-1941), Mascagni'nin öğrencisi Gueorgui Atanasov (1881-1931) birinci kuşak bestecileri arasında ün yaptı. İkinci

kuşakta seçilen Pantcho Vladiguerov (1899-1978), Almanya'da eğitim gördü ve 1932'ye kadar Amerika'da yaşadı. 4 piano konçertosu, 1 senfoni, çeşitli orkestra, oda müziği ve piano eserleriyle operalar yazdı. Paul Dukas'ın öğrencisi olan Ljubomir Pipkov (1904-1974) ise 2 opera, 1 büyük oratorio, senfoniler, konçertolar ve oda müziği eserleriyle tanındı. Bunların yanında, beş yaşından beri kör olan Petko Stainov (1896-1977), orkestra ve sahne müziği eserleri verdi. Ulusal Şarkı ve Dans Topluluğu'nun kurucusu Philippe Koutev (1903) orkestra ve koro eserleriyle tanındı. Bu ara kuşakta Marine Galeminov (1908) dikkati çeker. Ara kuşağı izleyen besteciler arasında André Boukourechliev (1925) Bulgar kökenli bir besteci olarak Paris'te ün yaptı. Bu kuşak Avantgarde batı tekniğini benimsedi ve çalışmalarını bu yönde yoğunlaştırdı.

Yunanistan

Dörtüzyıllık Osmanlı işgali sırasında Yunan müzik yaşamı, Bizans dini müziği ve folklorik müziği ile sınırlı kaldı. Modal organum karakterli ve çok özel ritm öğeleriyle ilkel çokseslilik taşıyan eserler verildi bu dönemde. Bağımsızlığını 1829'da kazanmasına karşın 20. yüzyıl başında müzik etkinlikleri askeri orkestralar ve dışardan gelen trupların sunduğu İtalyan operalarıyla sınırlı kaldı. Atina Konservatuvarı 1871'de kuruldu. Ionien ekolün temsilcisi Nicolas Mantzaros (1795-1872), Paul Carrere (1829-1896) ve Spiros Samaras (1861-1917) İtalyan etkileri taşıyorlardı. Müzik yaşamı, birinci dünya savaşı sonrasında canlandı. Viyana'da öğrenim gören Calomiris, (1883-1962), Paris'te Russell'in öğrencisi olan Petro Petridis (1892-1977), hemen bütün alanlarda eser verdiler. Onları izleyen kuşakta önemli bir besteci seçilir: Nicos Skalkottas (1904-1949) Büyük yeteneğini bir mesenin koruyuculuğunda Almanya'da geliştiren Skalkottas önce kemancı, sonra besteci olarak öğrenim gördü. Jarnach, Kurt Weill ve 1927-31 yılları arasında da Schoenberg'le çalıştı. 1933'te avant-garde ortamda başarı kazandı sırada ülkesine döndü. O tarihten erken ölümüne kadar yaşamını sade bir orkestra müzisyeni olarak kazandı. Yakın dostları, ölümünden sonra kağıtları arasında bütün biçimlerde yazılmış 150 kadar eseri buldukları zaman büyük bir şaşkınlık geçirdiler. Yayınlanan bu eserlerin bir bölümü, çağımız için büyük bir yetkinlik gösterir. Orkestra için folklorik çokseslendirmeler olan 36 Grek dansı dışında hepsi atonaldir. 1927 yılından sonrakiler 12 ton sistemi tekniği ile yazılmıştır. 1938'den sonrakiler ise daha serbesttir. Skalkottas, büyük bir yaratıcı içgüdü ve itilimle bestelenmiştir. Eseri sıcak ve liriktir. Hüznün, Alban Berg'inkiler gibi orada sıkça yer alır. Bazen de Webern'inkiler gibi konsantre ve rafinedir. Bu eserler, aynı zamanda Stravinsky ve

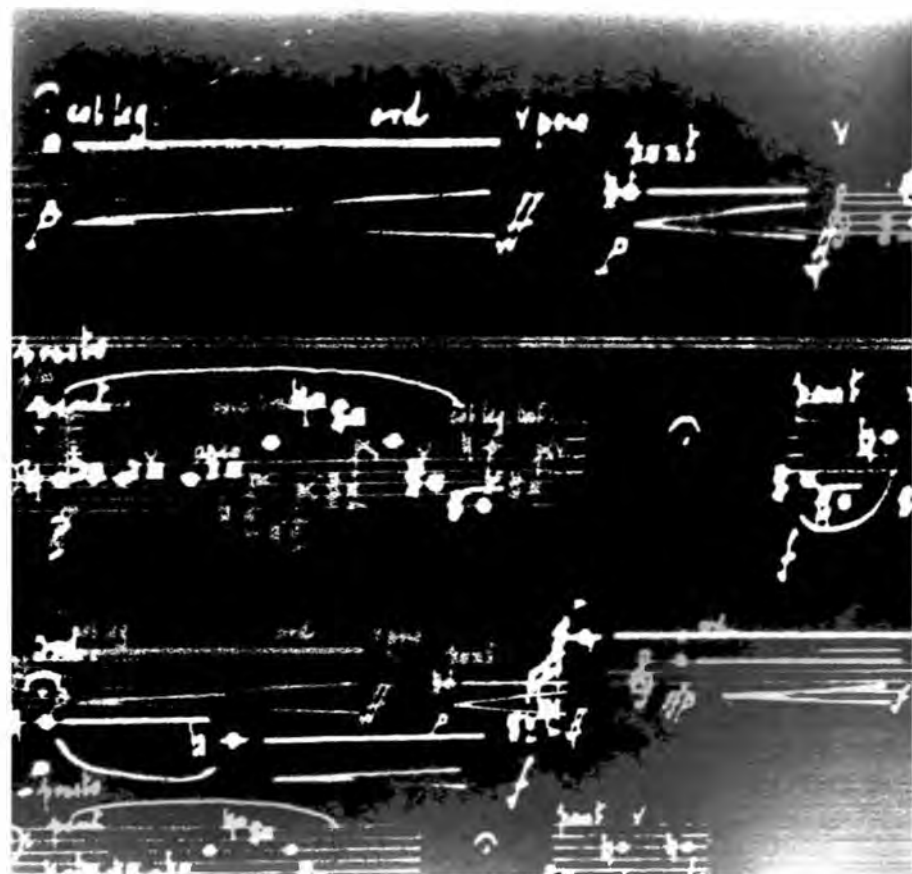
Bartok'un ritmik canlılığını taşırlar. Herşeyden çok da aydınlığını, berraklığını... 12 büyük senfonik eser, 6 bölümlük devasa bir orkestra süiti dikkati çeker. Piano, keman, viyolonsel ve çalgı grupları için 14 konçerto, sinfoniatta çeşitli parçalar, Baleler, Korolar, Kantatlar belli bir yetkinliğe ulaşır.

Bundan sonraki kuşaktan Yorgos Sicilianos (1922), Mikis Théodorakis (1925) önemli eserler verdiler. Manos Hadjidakis (1925) folklordan yararlandı ve flim müzikleriyle tanındı.

Orkestra yöneticisi Dimitri Mitropulos (1896-1960) çağdaş müziğin ateşli bir taraftarıydı. Arghyris Kounadis (1924) ile birlikte bu konuda etkinlik gösterdiler Yannis Xenakis (1922) Paris'te Honegger, Milhaud ve Messiaen'in yanında öğrenim gördü. Aynı zamanda mimarlık eğitimini de tamamlamıştı. Uzun süre Corbussier'nin asistanlığını yaptı. Teknik ve matematikle bu içli dışlılığı onu seriel plana çekmekte gecikmedi. Daha sonra elektronik ve konkret müzik alanına yöneldi. Pithoprakta, Metastasis, Achorripsis başlıklı orkestra eserleri, konkret ve elektronik yazı ürünü olan Concert PH, Diamorphoses, Analogique A+B ilgiyle karşılandı. Bunları, eleştiri endişesine kapılmadan yazdığı daha yürekli eserler izledi.

YANNIS XENAKIS
(1922-)





ILHAN USMANBAŞ' IN
DÖRTLÜSÜNDEN

2

Bölüm XII

TÜRKİYE'DE EVRENSEL MÜZİK



Türkiye'de Evrensel Müzik

Müzikte, Tanzimatla başlayan batı düşüncesine yönelik gelişmeler ve çokseslilik alalındaki çalışmalar ancak Cumhuriyet döneminde akademik bir temele oturtulabilmiştir.

Bazı kaynaklara göre, Osmanlı Sarayının batılı orkestrayı tanıması Kanuni Sultan Süleyman zamanına rastlar. Dönemin Fransa Kralı 1. François'nın, yapılan yardımlara bir şükran ifadesi olarak İstanbul'a gönderdiği orkestra, bir süre sonra Kanuni tarafından geri gönderilmişti. Sarayda, usta-çırak ilişkileriyle notasız olarak gelişen ve yeni kuşaklara aktarılan modal dizilere dayalı bestecilik geleneği 16. yüzyılda hatırı sayılır bir düzeye ulaşmıştı. Modal müziğin en seçkin ürünleri bu dönemde doğdu.

Onyedi ve onsekizinci yüzyıllarda Avrupa'nın ilgisini çekerek etkileri klasik bestecilerin eserlerine yeni bir renk ve anlatım ögesi olarak giren Mehter, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasıyla yerini Bandoya bıraktı. Ülkemizde batı tekniğinin uygulandığı ilk eğitim kurumu Saray Bandosudur. Batılı anlamda askeri müzik topluluğu olan Bando'yu İtalyan bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti (1788-1856) kurdu (1828). Daha sonra, Muzika-i Hümayun adındaki bu topluluğun bünyesine bir Saray Orkestrası ve bir Fasil Heyeti eklendi.

Müzik, ders olarak okullara ilk kez 1870'de İstanbul Muallim Mektebinde girdi. Şarkı öğrenimiyle sınırlı dersleri bando subaylarıyla Sarayın fasil müzikçileri veriyordu. Anadolu'da müzik eğitimi çoğunlukla bilgisiz ve yetersiz kişilerin elinde başladı. Çocuk ve gençlere yönelik bir şarkı dağıtım bulundurma için derslerde yetiştirilenler için yazılmış şarkı ve ilahiler söyletiliyordu.

Muzika-i Hümayun, yerli ve yabancı öğretmenleriyle önemli bir okul oldu. Orada, 11 yaşında girdiği Fasl-ı Cedid'de, Sultan 2. Abdülhamid'in dikkatini çektiği için özenle yetiştirilen ilk Türk konser kemancısı Zeki bey (Osman Zeki Üngör), Safvet Atabini'nin arkasından bu kuruma orkestra yöneticisi oldu. Zeki bey, bir yandan da İstanbul Erkek Muallim Mektebinde öğretmenlik yapıyordu. Ahmet Muhtar Ataman, Nurullah Şevket Taşkıran, Halil Bedi Yöneken öğrencileri arasındaydı.

Bando, Orkestra ve Fasil Heyetinden oluşan Muzika-i Hümayun Cumhuriyetin ilanından sonra 1924'te Ankara'ya taşındı ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla Milli Savunma Bakanlığına (o zamanki adıyla Milli Müdafaa Vekaletine) bağlandı. Aynı yıl dönemin Milli Eğitim Bakanı Vasıf Çınar, Zeki bey ve ilerici arkadaşlarının çalışmaları ve Atatürk'ün desteği ile Musiki Muallim Mektebi açıldı. Okul Ankara'nın Cebeci semtinde, kent merkezinden uzak olduğu için elektrik verilemeyen iki eski köşkte, 12

Erkek öğrenci ile, müdürlüğüne getirilen Zeki Üngör'ün yönetiminde yatılı eğitime başladı. Musiki Muallim Mektebinin öğretim kadrosu genelde Bando ve Orkestra elemanlarından oluşuyordu. Zamanla kadro zenginleşti. İhsan Küncer, Necdet Remzi Atak, Ferhunde Erkin, Ekrem Zeki Ün, Halil Onayman, Veli Kanık, Ahmet Muhtar Ataman, Mahmut Ragıp Gazimihal, Cevad Memduh Altar, Nurullah Şevket Taşkıran Atatürkçü yeni kuşakları yetiştiriyorlardı. 1924'ten sonra Avrupa'ya gönderilen genç müzisyenler arasında Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ekrem Zeki Ün, Halil Bedi Yönetken, Cevad Memduh Altar, Türkiye'nin Müzik yaşamında önemli roller üstlendiler.

Musiki Muallim Mektebinin öğrenci sayısı artınca eski köşkler daha da yetersiz kaldı. Yeni okul, Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati döneminde Avusturyalı Mimar Profesör Egli'nin hazırladığı projeye göre yaptırıldı. 1929 sonbaharında Atatürk yeni binayı gezdi. 1929-30 ders yılı bu binada başladı.⁽¹⁾

1933 yılında Musiki Muallim Mektebinde Milli Eğitim Bakanı Hikmet Bayur'un başkanlığında Müdür Zeki Üngör ve öğretmenlerden oluşan bir komisyon Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanun Tasarısı'nı hazırladı. Akademinin bünyesinde bir müzik okulu, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ve bir Tiyatro Bölümü olacaktı. Çünkü Musiki Muallim Mektebi artık yeterli değildi. Batılı anlamda bir orkestrayı besleyecek bütün bölümleri içeren akademik bir enstrüman eğitiminin kaçınılmazlığı ölçüsünde Operanın kuruluş çalışmaları da gündemdeydi.

Kanun tasarısı, 1934'de Büyük Millet Meclisinde kabul edildi. Buna göre, Musiki Muallim Mektebi, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ve Temsil bölümünden oluşan bir Akademi kurulacaktı. Temsil Bölümü, Tiyatro, Opera, Bale ve Koro dallarını içerecekti. 1936'ya kadar bu gerçekleşmedi. Müzikolog Prof. Cevad Memduh Altar o günleri şöyle anlatıyor⁽²⁾: "Bu kanun Meclis'ten geçiyor. Hatırlayabildiğim kadarıyla Resmi Ceride'de de çıkıyor. Fakat Ata, bu kanunu tatbik mevkiine koymuyor.

Kendi ağızlarından da sık sık işittiğim gibi, Milli Eğitim Bakanlığı'nda (Maarif Vekilliği içerisinde) ilgili bir daire olmadığı için o tarihlerde, Ata'nın binbir meşakkatle temin edebildiği bir kaç sanatsever zatla hazırlanmış bir kanun olduğu için, bunun mutlaka uzman bir Kuruldan geçmesini istiyor Ata."

1934'de, Atatürk'ün emriyle Maarif Vekaleti müzik konularını görüşmek için bir uzmanlar toplantısı düzenledi. Yine Prof.

1. Bu bina, sonradan yapılan eklentilerle görüntüsünden yana bazı kayıplara uğradı.
2. Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresi (14-18 Haziran 1988)

Altar'ın açıklamaları bu toplantının önemini vurguluyor: "Katılanlar arasında Maarif Vekili Abidin Özmen, Beşler diye anılan benim de kendilerini Öncüler diye nitelediğim meslekdaşlarımız var. Bunların her biri bilimin uluslararası nitelikteki ortak tekniğini Batıdaki büyük ustalardan öğrenmişler. Gayeleri, milli kaynaklardan gelen ruhu, günün çağdaş tekniği ile bağdaştırmak suretiyle, çağın Türk musikisini yaratmak idi. Bu toplantı, 1934 senesinde hatırımda kaldığına göre 60 kişilik bir topluluğun iştiraki ile oldu. Ulus'taki Milli Eğitim Bakanlığının birinci katındaki Talim Terbiye Dairesinin Kitaplığında oldu... Rahmetli Sayın Abidin Özmen konuya pek yakın değildi. Valilikler de yapmış iyi bir dahiliyeciydi. Atatürk kendisine Milli Eğitim konusunu tevdi etmişlerdi. Fakat kendilerinin riyasetinde münakaşa edilen o mevzu kendileriyle ilişki kurabilecekleri türden değildi. Müzakere sırasında vakit vakit kapı açılıyor, içeriye o zamanki özel kalem müdürü Nihat Adil Erkman giriyor, Bakanımızın kulağına bir şey söylüyor, Bakanımız büsbütün telaşa düşüyordu. Bu bir kaç defa tekerrür etti. O zaman anladık ki, Atatürk Çankaya'da telefon başında gündemin hangi maddesine gelindiğini bilmek istiyor. Nitekim sonunda benim de katıldığım bir komisyon halinde hazırlanan rapor, Atatürk tarafından tecviz edildi...



ATATÜRK EGE VAPURU'NDA
GAZETE OKUYOR.
(27 KASIM 1930)

Raporu hazırlayan Komite, Nurullah Şevket Taşkıran, Cevad Memduh Altar, Halil Bedi Yönetken, Hasan Ferid Alnar, Cemal Reşid Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Cezmi Erinc'ten kuruluydu. Raporda "her türlü müzik ihtiyacını karşılayacak, bütün müzik şubelerini içine alan bir müessese kurulmalı ve adı, Devlet Musiki Konservatuvarı veya Musiki ve tiyatro Akademisi olmalıdır" deniyordu. 1935 yılında Büyük Millet Meclisini açış konuşmasında Atatürk Başlangıç işaretini vermişti: "Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeğe yeltenilen musiki yüz

ağartacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir."



PAUL HINDEMITH
ESERLERİNDEN BİRİNİN
PROVASI SIRASINDA..

1935'de Ankara'ya gelen Paul Hindemith bazı araştırmalardan sonra bir rapor hazırladı. 1936 Nisanında Hindemith'in teklifiyle Milli Eğitim Bakanlığının yaptığı çağrıya uyan Eduard Zuckmayer (1890-1972) Ankaraya geleerek Konservatuarın kuruluş çalışmalarına katıldı. Görkemli yetenekleri ve derin kültürüyle ülkesinde seçkin bir müzisyen ve eğitimci olarak tanınan Prof. Zuckmayer'le¹⁾ Ankara'da, "Müzik öğretmen Okulu ve Konservatuar Bölümlerinde Prof. Paul Hindemith'in verdiği rapor ve planların uygulanışını gözetmek ve piyano öğretmenliği yapmak" kaydıyla sözleşme imzalandı.

6 Mayıs 1936'da Konservatuar, henüz adı konmadan Musiki Muallim Mektebi içinde açıldı. Musiki Muallim Mektebi, dinamik bir Atatürkçü kuşak yetiştirmişti. Bu kuşak, pek çok zorluğa karşın eğitim müziğimizin çekirdiğini oluşturan Çocuk ve Gençlik repertuarının ilk örneklerini yazmakla kalmadılar, evrensel müzik sanatının Anadolu'da yayılmasında da büyük çaba gösterdiler. Bunlar arasında Ziya Aydıntan, Ferit Hilmi Atırcı, Saip Egüz, Faik Canselen, Hasan Toraganlı seçiliyordu.

Konservatuarın açtığı sınavla okula 86 öğrenci alındı. Musiki Muallim'den Konservatuara devamı uygun görülenlerin dışında kalanlar,

1938 yılında Gazi Eğitim Enstitüsüne aktarılarak Musiki Muallimin geri kalan eğitim yıllarını orada tamamladılar. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesinin Şefliğine Eduard Zuckmayer

1. Müzikoloji, felsefe, sanat tarihi eğitimi, Mühin, Berlin ve Köln'de müzik eğitimi, Köln Konservatuarından Wülner Ödülü ile Orkestra yöneticiliği ve Konser Piyanistliği diploması, Mendelssohn ve Bach yarışmalarında ödüller alan ve 1917'de başlayan "Halk ve Gençlik Müzik Hareketi"ni benimseyen Zuckmayer, giderek kişisel ün kaygısından uzaklaşmış, Juist adasında ozan Martin Luserke'nin bazı eğitimci ve müzikçilerle birlikte kurduğu "Schule am Meer: Deñizde Okul" a katılmıştı. Yüksek düzeyde bir müzik yaşamının paylaştığı bu okul, Nazi Almanyası'nın tek yanlı zorlayıcı görüntüsü karşısında taraftarlarının kararıyla kapandı.

getirilmişti. Öğretim kadrosunda, Necil Kazım Akses, Liko Amar, Necip Aşkın, Necdet Remzi Atak, Leyla Atak, Ferhunde Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Cezmi Erinc, Mahmut Ragıp Gazimihal, Azize Işık, Sadet İkesus Altan, Fuad Koray, Halil Onayman, Necati Orbay, Fuat Turkey, Halil Bedi Yönetken, Bülent Arel¹ yer alıyordu.

Türkiye'de, Atatürk devrimlerinden önce anılmaya değer çoksesli eserler yaratılmasına karşın, Cumhuriyet Türkiye'sinde dış ülkelere eğitim için gönderilen genç müzisyenler 1930'lardan başlayarak dikate değer ürünler verdiler.

Rus Beşlerinden esinlenerek Türk Beşleri adıyla anılan bu kuşak bestecileri, gerçekte onların yaşadığı sıcak dayanışma ve ortaklığa yabancıydılar. Çünkü ne aynı potada eğitilmişler ne de bir dönemin sancılarını aynı güvenli sevgiyle paylaşabilişlerdi.

Yarım yüzyılı aşkın bir süre önce Batıdaki yakın komşularımızın, bugün ise Japonya, Kore, Çin gibi gelenekleri sağlam doğu ülkelerinin şaşırtıcı bir başarıyla gerçekleştirdiği aşama, ülkemizde yapılamadı. Etkili bir müzik politikası izlenmemesi, eğitim metodlarının yetersizliği, genel kültür ve teknoloji kavramlarının çeşitli gruplarca anlaşılamamış olması, irili ufaklı çıkar çekişmeleri, Sanat Kuruluşlarının durgun ve korkak bir anlayışla yönetilmesi, uzun yıllar tek konservatuarla yetinilmesi, müzik derslerinin ilk okuldan başlayarak yoğun ve nitelikli bir biçimde verilmemesi, öğretmenin yalnız ve araçsız bırakılması, Atatürk kurumlarına yenilerinin zamanında eklenememesi, yurt dışında eğitilen özel yetenekli müzikçilerin büyük bölümünün etkinliğinin yaygınlaştırılamamış olması, müzik devriminin tabana yayılmasını engelledi.



NECDET REMZİ ATAK
(1911-1972)

UZUN YILLAR KONSERVATUAR
MÜDÜRLÜĞÜ YAPMIŞ OLAN
PIANİST MİTHAT FENMEN
(1916-1982)



1. Arel 1950'li yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsü'nün öğretim kadrosuna katıldı.

Türk Beşleri

Necil Kazım Akses

6 Mayıs 1908'de İstanbul'da doğan ve müzik eğitimine küçük yaşta aldığı keman dersleriyle başlayan Akses 1922'de Mes'ud Cemil'in viyolonsel öğrencisi oldu. Aynı yıl tek sesli bir viyolonsel parçası yazdı. Bundan sonra İstanbul



NECIL KAZIM AKSES
(1908)

Sultanisine (İstanbul Erkek Lisesi) devam ederken bir yandan da Darül Elhan'da (bugünkü adıyla İstanbul Belediye Konservatuvarı) genç Cemal Reşid Rey'den armoni dersleri aldı. Liseyi bitirdikten sonra (1926) ailesi tarafından Viyana'ya gönderilen Akses orada Devlet Müzik Akademisinde Kleinecke ile viyolonsel, Joseph Marx'la armoni, kontrpuan ve kompozisyon çalışarak 1931 yılında kompozisyon bölümünden diploma aldı. Bir süre aynı Akademinin ileri kompozisyon bölümünde Marx'ın derslerine devam ettiyse de Çekoslovakya'ya gitmek için Viyana'daki çalışmalarını bıraktı. Prag Devlet Konservatuvarında Joseph Suk'un Yüksek kompozisyon sınıfı ile Alois Haba'nın çeyrek ve altıda bir sesler üzerine ders verdiği sınıfa aynı zamanda devam ederek her ikisinden de diploma aldı. Aynı yıl (1934) yurda dönerek Musiki Muallim Mekte-

binde göreve başladı. 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluş çalışmalarında Paul Hindmith'e yardımcı oldu. Bu kurumda önce kompozisyon öğretmenliğine, 1948'de Müdürlüğüne atandı. Ertesi yıl Güzel Sanatlar Genel Müdürü, 1954'de Bonn Kültür Ataşesi, 1958'de Ankara Devlet Operası Genel Müdürü oldu.

Akses, çalışmalarıyla 1957'de Almanya'nın 1. sınıf hizmet nişanını, 1963'de İtalyan Cumhuriyeti Hizmet nişanını aldı. 1971'de T.C. Devlet Sanatçısı ünvanını kazandı.

Hemen her türde eser veren Akses, Senfonik eserleri içinde Ankara Kalesi (Senfonik şiir- 1942), İtri'nin Nevakar'ı üzerine Scherzo (1970), Üç Senfoni (No. 1 1966, No. 3- 1980, No. 4- solo viyolonsel ve orkestra için 1983-84), Keman Konçertosu (1969), Orkestra Konçertosu (1976-77), Viyola Konçertosu (1977), Viyolonsel ve orkestra için İdil (1980); Oda Müziği ve Oda Orkestrası ürünleri arasında Yaylılar Dörtlüleri (1946-72-79) Yaylı

Çalgılar için 2. Senfoni (1978); Orkestra eşlikli ses müziği, piano eşlikli ses müziği, piano eserleri ve sahne müziği ile tanınır. Bestecinin, başlangıç yıllarında yazdığı tek perdelik operaları ile henüz tamamlamadığı Timur adlı bir operası vardır.

Hasan Ferid Alnar

11 Mart 1906'da İstanbul'da doğdu. Müziğe küçük yaşta kanun çalarak başladı. Bunun yanı sıra Hüseyin Sadrettin Arel ile armoni, Edgar Manas ile kontrpuan ve füğ çalıştı. 16 yaşındayken girdiği Darü-talim-i Musiki adlı topluluğun usta kanun çalıcısı olarak tanındı. Aynı yaşlarda bir operet denemesi olmuştu. 20 yaşındayken de 10 kadar saz semaisi yayınladı. 1927'de sonuna yaklaştığı Mimarlık öğreniminden vazgeçerek Viyana'ya gitti. Orada, Devlet Müzik Akademisinde Joseph Marx'ın kompozisyon sınıfına girerek 1929'da diploma aldı. Aynı yıl Oswald Kabasta'nın yöneticilik sınıfına katıldı. Akademinin yüksek bölümünden 1932'de mezun olan Alnar yurda dönerek İstanbul Belediye Konservatuarına öğretmen, Şehir Tiyatrosu Orkestrasına da yönetici atandı. 1936'da Ankara'ya yerleşince Devlet Konservatuarına Korepeditör, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına şef yardımcısı oldu. Bu arada Dr. Ernst Praetorius ve Carl Ebert ile birlikte ilk opera temsillerini hazırladı. 1937'de Konservatuara kompozisyon öğretmeni oldu ve bu göreve 1946'da Dr. Praetorius'un ölümüyle Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefliğine atanınca kadar devam etti. 1952'de hastalık nedeniyle Orkestradan ayrıldı. Konservatuardaki derslerine döndü. Alnar uzun süre Avrupa'da Viyana Senfoni Orkestrası, Münih Filarmonisi ve Stuttgart Radyo orkestrası gibi toplulukları konuk şef olarak yönetti. 1964'de Ankara'ya yerleşti. Bestecilik etkinliklerinin yanı sıra sağlık durumunun izin verdiği ölçüde CSO ve D Operası temsillerini yönetti. 27 Temmuz 1978'de Ankara'da öldü.



HASAN FERİD ALNAR
(1906-1978)

Türk halk müziği ile geleneksel müziğin ritmik ve ezgisel özelliklerinden yararlanarak yazan Alnar'ın eserleri arasında Prelude ve iki dans (1935) Viyolonsel Konçertosu (1943), Goethe'nin Faust'u için Sahne Müziği (1944), Soprano ve Orkestra için üç tükü (1948), film müzikleri ve geleneksel Türk müziği parçaları seçilir.

Ulvi Cemal Erkin

14 Mart 1906'da İstanbul'da doğan ve 15 Eylül 1972'de Ankara'da ölen Ulvi Cemal Erkin müziğe çok küçük yaşta annesinden aldığı piano dersleriyle başladı. 7 yaşında Adolfi'nin piano öğrencisi oldu. Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra 1925 yılında kazandığı Devlet Bursu ile Paris'e gitti. Paris Konservatuvarında ve Ecole Normale de Musique'de Jean ve Noel Gallon, Isidor Philippe, Nadia Boulanger gibi öğretmenlerle kompozisyon çalışan Erkin 1930'da Ecole Normale de Musique'den diploma alarak vurdada döndü. Önce Ankara Musiki Muallim Mektebine armoni ve piano öğretmeni atanan sanatçı bu arada Leipzig Konservatuvarının piano bölümünden 1930 yılında diploma alarak 1931'de Ankara'ya dönmüş olan ve parlak kariyerinin başlangıcında bulunan Konser Pianisti Ferhunde Remzi ile evlendi. Devlet Konservatuvarı kurulunca aynı vere piano öğretmeni atanan Ulvi Cemal Erkin,

ULVI CEMAL ERKIN
(1906-1972)



kompozisyon çalışmalarını aralıksız sürdürdü. 24 Nisan 1946'da Ankara Devlet Konservatuvarı Salonunda kendi yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile Köçekçeler süiti (1933), Piano Konçertosu (1942) ve 1. Senfonisinin (1944-46)'nin ilk seslendirilişlerini gerçekleştirdi. 1949'da Konservatuara Müdür oldu ve 1951'e kadar bu görevde kaldı. Ölüm tarihi olan 1972'de Erkin, Konservatuvarın Piano Bölüm şefliğini yürütmekteydi.

Heyecansal ve sıcak bir anlatımla renkli bir dilin örneklerini verdiği yazısı, senfonik eserlerde yoğunlaşmıştır. Bunlar arasında Birinci Senfoni (1944-46), İkinci Senfoni (1948-51), Senfonik Bölüm (1969), Piano Konçertosu (1942), Keman Konçertosu (1947), piano ve orkestra için Konçertant Senfoni (1966) seçilir. Aynı duyarlı yazının ürünleri olan Yaylılar dördlüsü (1935-36), Pianolu beşlisi

(1943), Yaylı çalgılar beşlisi için Sinfoniatta'sı (1951), keman-piano parçaları (1929-32), çocuklar için yedi kolay parça (1937) ile ünlü Beş Damla'sı (1931) haklı bir ilgiyle karşılandı.

Fransız Hükümetince Légion d'honneur nişanı verilen Erkin 1971'de (T.C.) Devlet Sanatçısı ünvanını kazandı.

Cemal Reşid Rey

Kudüs Mutasarrıfı Ahmet Reşid Bey'in oğlu olarak 25 Eylül 1904'de Kudüs'te doğan ve 7 Ekim 1986'da İstanbul'da ölen Rey, ilk piano derslerini annesinden aldı. Çok küçük yaşta gösterdiği besteleme yeteneğini, ailesinin 1913'de Paris'e yerleşmesiyle Marguerite Long'un gözetiminde özel öğrenimle geliştirdi. Birinci Dünya Savaşı başlayınca annesiyle birlikte İsviçre'ye geçtiler. Cenevre'de bir yandan orta öğrenimini sürdürürken bir yandan da konservatuara devam etti. Savaş sonrası yeniden Paris'e dönerek Konservatuarda Marguerite Long, Edouard Mathé, Raoul Laparra gözetiminde çalıştı. Gabriel Fauré'den müzik estetiği, Henri Defosse'dan orkestra yöneticiliği dersleri aldı. 1923'den öğrenimini tamamlayarak yurda döndü. Aynı yıl İstanbul'da Dar-ül Elhan'a (Belediye Konservatuarı) piano ve kompozisyon öğretmenisi oldu. 1934'de dostlarını da çabasıyla İstanbul Filarmoni Derneğini kurdu, derneğin başkanı oldu. Aynı yıl, Konservatuardaki topluluğu genişleterek ona senfonik karakter kazandırdı ve 1968 yılına dek bu orkestrayla düzenli konserler verdi.



CEMAL REŞİD REY
(1904-1986)

Rey, Radyo yayıncılığı alanında da yararlı çalışmalar yaptı. 1938'de yapılan bir çağrıya uyarak 1940 yılına dek Ankara Radyosu Batı Müziği yayınları Şefi olarak çalıştı. Sonra yine İstanbul'daki etkinliklerine dönen sanatçı 1948-50 arasında da İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Şefliği görevinde bulundu ve "Piano Dünyasında Gezintiler" başlığı ile sunduğu seri programlarında eğitici yeteneklerinin bir başka görüntüsünü ortaya koydu.

İstanbul Şehir Orkestrasının sürekli yöneticisi olan Cemal Reşid Rey, bu kente yoğun bir müzik yaşamı hazırlamada en önemli rolü oynadı. Filarmoni Derneği aracılığı ile sayısız ünlü sanatçının İstanbul'da konser vermesini sağladı. Kendisi de 1949'dan

başlayarak Avrupa'nın belli başlı merkezlerinde çok sayıda konser yönetti.

Hemen her türde eser vermiş olan Cemal Reşid Rey'in Senfonik Şiirleri (Çağrılış-1950; Fatih- 1953), İki Senfonisi (1.-1941;2.-1969)Senfonik Konçertosu (1963), Türkiye başlıklı Senfonik Rapsodileri (1971) Keman (1939), Piano (1946), Gitar (1978) için konçertoları, Konçertant Parçaları (1955), Keman ve Orkestra için Andante ve Allegrosu (1967), seçkin bir esprinin parladığı oda müziği eserleri, Librettolarını kardeşi Ekrem Reşid Rey'in kaleme aldığı, bütünüyle yerel ve evrensel özelliklerin kaynaştığı opera, operet, film ve sahne müzikleri anılmaya değer. Halkın Müzik anlayışında bir aşama sayılan ve ara eserleri niteliğini taşıyan, aralarında ünlü Lüküs Hayat (1933)'ın da bulunduğu çok sayıda operetleri, ülkenin iyi organize edilememiş müzik yaşamının sonucu olarak işlevlerini yerine getirememişlerdir.

1982'de "Devlet Sanatçısı" ünvanı verilen besteci M.S.Ü. Devlet Konservatuarındaki kompozisyon öğretmenliği görevini 1985 yılına dek sürdürdü.

Ahmed Adnan Saygun

7 Eylül 1907'de İzmir'de doğan ve 6 Ocak 1991'de İstanbul'da ölen Ahmed Adnan Saygun, ilk müzik derslerini orta okula başladığı zaman müzik öğretmeni İsmail Kuşçu'dan aldı. On üç yaşındayken onun önerisi ile Rosati'nin piano öğrencisi oldu. Bu arada, Fransızca kitaplar yardımıyla armoni ve kontrpuan çalıştı. 1922'de Macar Tevfik Beyin, 1923'de Hüseyin Saadetin Arel'in öğrencisi oldu. 1925'te İzmir İlkokulları müzik öğretmenliğine atandı. 1928'de Milli Eğitim Bakanlığının açtığı sınavı kazanarak Paris'e gitti. Orada, Scola Cantorum'da Vincent d'Indy ile kompozisyon, Mme. Eugène Borrel ile armoni ve kontrpuan, M. Eugène Borrel ile Fugue ve kompozisyon, Souberbielle ile Org müziği, Amédée Gastoué ile Gregor ezgisi çalıştı.

1931'de yurda döndüğü zaman Ankara Musiki Muallim Mektebine kontrpuan öğretmeni oldu. Aynı yıl, ilk önemli eserlerini verdi. 1934'de kısa bir süre Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasını yönetti. 1936'da İstanbul Belediye Konservatuarına öğretmen oldu.

Saygun'un yaşamındaki önemli dönemeçlerden biri, 1936'da Bela Bartok'un Türkiye'ye gelmesini sağlaması ve onun ülkemizde kısa süreli kalışında gerçekleştirdikleri verimli işbirliğinin sonuçlarıdır. Anadolu'daki inceleme ve yoğun derleme çalışmaları Saygun'un ele aldığı konulardaki bilgince tavrında doğru yankılarını

buldu. Bu dönemde Karadeniz oyun havalarını notaya aktardı. Daha sonra, 1939'da Halk Partisine müzik danışmanı olmak üzere Ankara'ya çağırıldığı sırada getirildiği Halkevleri müfettişliği görevi, ülkenin çeşitli yörelerinde halk müziği araştırmalarını derinleştirmesinde ona yardımcı oldu. Saygun'un çeşitli gazete ve dergilerde halk müziği ve felsefesi konularında yayınlanan araştırma yazıları derin kültürünün kanıtlarıdır ve içerdiği benzersiz nüanslarla geleceğe aktarılan en önemli belgeler arasında yer alır.

1940'da Ses ve Tel Birliğini Derneğini kuran Saygun düzenlediği konserlerle evrensel müzik örneklerinin tanınmasına katkıda bulundu. 1946'da Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon öğretmenliğine getirildi. Aynı zamanda Modal müzik dersleri de veriyordu. 1955'de Ankara'da kurulan Folklor Araştırma Kurumunun kurucu üyeleri arasındaydı.

1960-65 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyesi, 1972-78 yıllarında TRT Yönetim Kurulu Üyesi olarak görev yapan Saygun, son olarak, İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında kompozisyon ve etnomüzikoloji dersleri vermektedir.



AHMED ADNAN SAYGUN
(1907-1991)

Saygun'un uluslararası plandaki etkinlikleri 1947'de başlar. Bu, ünlü Yunus Emre Oratoriosunun Paris'te Pleyel Salonunda bestecinin yönetimindeki Saint-Eustache Korosu ve Lamoureux Orkestrasıyla ilk kez seslendirildiği yıldır.⁽¹⁾

1. Yunus Emre Oratoriosunun Türkiye'deki ilk seslendirilmesi 25 Mayıs 1956'da Saygun'un yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ve Devlet Opera sanatçıları ile Ankara'da yapıldı.

Eser 1958'de Leopold Stokowsky yönetimindeki Sylmphony of the Air (önceki NBC Senfoni) Orkestrası ve New-York Üniversitesi Crane Korosunca Birleşmiş Milletler töreninde İngilizce sözlerle icra edildi. Bu konserden yaklaşık 19 gün sonra eser, 14 Aralık 1958'de Okulun Podsdam Konserinde Bestecinin yönetiminde yeniden seslendirildi. 1947'de Uluslararası Halk Müziği Konseyinin Yönetim Kurulu üyeliğine seçilen Saygun, 1948'de Türkiye'de Çok sesli müzik çalışmalarını özendirmek için verilen İnönü Armağanını, 1949'da Fransa'nın Palmes Academique Nişanını, 1958'de İtalyanların Stella della Solidarieta Nişanını, aynı yıl İngiltere'nin Harriet Cohen Uluslararası Müzik Yarışmasının Jean Sibelius Kompozisyon Madalyasını, 1979'da Çekoslovakya'nın Janacek Nişanını, 1981'de Macaristan'ın Bartok Armağanını, 1986'da Pro Cultura Hungarica Ödülünü aldı. 1971'de Devlet Sanatçısı ünvanını kazandı. 1985'de de Profesörlüğü onaylandı.

Saygun, 5 operası (Özsoy-1934, Taşbebek-1934, Kerem-1947-52, Köroğlu 1973, Gılgamış-1962-83), Yunus Emre Oratoriosu (1946), 5 Senfonisi (1- 1953, 2- 1958, 3-1960, 4-1976, 5-1984), 2 tane piano konçertosu (1-1952-58 2-1985), keman konçertosu (1967), viyola konçertosu (1977), viyolonsel konçertosu (1987), üç yaylılar kuartetinin (1947, 57, 66) parladığı oda müziği, Yaylı çalgılar için Deyiş "Dictum" (1970)'un seçtiği oda orkestrası eserleri, özgün iç dökmelelerinden öteye geçmiş olan şan ve orkestra ile şan ve piano eserleri, solo çalgı için partita, etüd, prelüd, eskiz vb.. küçük parçalarıyla ülkemiz müziğine damgasını vurmuş en önemli bestecilerden biridir.

Adnan Saygun'un, folklor, etnomüzikoloji, müzik teorisi ve müzik felsefesi alanında çok sayıda didaktik eseri yayınlanmıştır.

KEMAL İLERİCİ
(1910-1986)



Kemal İlerici

1910'da Bolu'da doğan ve 1986'da Ankara'da ölen Kemal İlerici, ilk müzik derslerini annesinden aldı ve müzik eğitimini kendi çabasıyla sürdürdü. İlkokul öğretmenliği mesleğine başladı. İstanbul'da Belediye Konservatuarına devam ederek Alnar ve Saygun'la çalıştı. 1938'de Ankara Devlet Konservatuarında çalışmalarını sürdürerek 1945'de ileri devre kompozisyon bölümünü bitirdi. 4 yıl aynı Kurumda armoni ve form bilgisi ile uygulamalı Türk müziği dersleri veren İlerici, Ankara Atatürk Lisesine müzik öğretmeni atanarak 20 yıl bu görevde çalıştı. 1954'de 1 yıllık bursla gittiği Paris'te de eğitim gören İlerici'nin modal geleneksel Türk

müziği ile ilgili dikkate değer araştırmaları vardır. 1944'de Türk müziğinin makamsal yapısına uygun ve dörtlülere dayalı yeni bir çokseslilik sistemi ortaya koyarak sistemin uygulamasını eserleriyle açıklamıştır. Kemal İlerici'nin buluşu olan bu sistem çok sayıda genç besteciyi dörtlülere ve modaliteye dayalı armoniyi uygulama ve araştırma yapma yolunda etkilemiştir.

İlerici'nin Orkestra süiti (1954), Pastoral Fantezisi (1950), Viyolonsel ve orkestra için Efe Kaprisi (1967), Obua ve Orkestra için konçertosu (1970), Çeşitli kombinezonlar için oda müziği (1943-80), koro parçaları, keman, piano ve flüt için solo eserleri vardır. Ayrıca "Türk Müziği ve Armonisi" başlıklı didaktik eseri, 1970'de Milli Eğitim Bakanlığınca yayınlanmıştır.

Ayrıca Konservatuar Öğrencileri için hazırladığı ve Ankara Devlet konservatuarına teslim ettiği ders niteliğinde bir çalışması vardır.

Toprağının öz değerlerine bağlılığı dili konusunda da gözlenir. Uluslararası Müzik terimlerinin türkçe karşılıklarını kullanmağa özen gösteren İlerici, inançlarında ısrarlı, koşulları önemsemeyen yaşadı, sınırları titizlikle belirlenmiş dünyasındaki aydınlığı dostları ve öğrencileriyle paylaştı.

Ekrem Zeki Ün

Zeki Üngör'ün oğlu Ekrem Zeki Ün, 1910'da İstanbul'da doğdu. Müziğe 4 yaşındayken babasından aldığı keman dersleriyle başladı. 1924'de M.E. Bakanlığının bursuyla gittiği Paris'te Ecole Normale de Musique'de Jacques Thibault, Alexandre Celier, George Dandelot gibi öğretmenlerle altı yıl eğitim gördü. 1930'da yurda dönen Ün, Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrasına keman üyesi, Musiki Muallim Mektebine de keman öğretmeni atandı. 1934'de İstanbul Eğitim Enstitüsüne öğretmen oldu. 1938'de pianist Verda Ün ile evlenen sanatçı 1945'de Eğitim Enstitüsündeki görevinin yanı sıra İstanbul Belediye Konservatuarına da öğretmen olarak atandı. Burada kurduğu okul orkestrasıyla periodik konserler vermeğe başladı. Ekrem Zeki Ün, İstanbul Şehir Orkestrasının konserlerine de konuk yönetici olarak katıldı.

Ekrem Zeki Ün'ün gençlik eserleri daha çok Fransız izlenimcilerinin etkisini yansıtır. 1934'den başlayarak yirmi yıl, kaynağını modal Türk ve folklorik Türk müziklerinden aldığı bir müzik dilini benimsemiş görünür. 1955'den sonra ise, ezgisel ya da ritmik hiç bir yerli malzemeye doğrudan başvurmaksızın soyut bir anlatıma ve tasavvuf felsefesine yönelir.

Ekrem Zeki Ün'ün iki tane piano (1955,1976) , 1 keman (1982),

1 korangle (1956), konçertosunun seçildiği senfonik eserleri; yaylılar orkestrası; solo çalgı ve yaylılar orkestrası için eserleriyle çeşitli oda müziği; piano eşlikli şarkıları; koro eserleri; yalnız piano için eserleri; yalnız keman, gitar ve klavsen parçaları vardır.



BÜLENT TARCAN
(1914-1991)

Bülent Tarcan

23 Ağustos 1914'te İstanbul'da doğan ve 16 Şubat 1991'de aynı yerde ölen Bülent Tarcan askeri doktor babasının görevi nedeniyle Anadolu'da gezgin bir çocukluk yaşadı. Müziğe duyduğu büyük ilgiyle 9 yaşındayken keman dersleri almağa başladı. O dönemde henüz İstanbuldaydılar ve Karl Berger'le yapılan bu başlangıç, daha sonra müziğe ciddi bir biçimde dönmesini hazırladı. İlk kompozisyonunu Urfa ortaokulundayken yazdı. Sözleri de kendisinin olan "Babil'in son gecesi" adlı üç perdelik bir operaydı bu. Babası, 1927 yılında bu gençlik eserini Ankara'da, Riyaset-i Cumhur Orkestrasının yöneticisi Zeki Üngör'e (o zaman Zeki bey) gösterdi. Böylece çocuğun büyük yeteneği ortaya çıktı. Yurt dışında köklü bir müzik eğitimi alması gereği üzerinde tartışılmakla birlikte, öneri ve dilekler, parasal sorunlar nedeniyle

gerçekleşmedi. Bülent, 1931 yılında, Ankara ve İzmir liselerinde orta öğrenimini tamamlayarak İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesine kaydolmakla birlikte, İstanbul Belediye Konservatuarı keman sınıfına da yazılmaktan geri durmadı. Burada, Cemal Reşid Rey ile armoni, A. Adnan Saygun'la kontrpuan, kompozisyon ve orkestralama çalıştı. Bu dönemde, piano için ezgiler, oda müziği, orkestra müziği, tek bölümlü bir keman konçertosu, gençlik marşı, yaylılar için prelüd gibi, öğrenci işi olmaktan öteye geçen, deneme niteliğinde bazı ürünler verdi. Bir yandan da kemancı ve viyolacı olarak çeşitli orkestralara katıldı. Kadıköy Halkevi Orkestrasını yönetti. Bu etkinlikler 1939-53 yıllarını kapsar.

Tarcan, tıp öğrenimi 1937'de tamamlamıştı. 1944'e kadar çeşitli hastanelerde asistan olarak çalıştı. 1944'de başasistan, 1948'de doçent oldu. 1950-51 yılları arasında İngiltere'de The London Hospital'de sinir ve beyin cerrahisi ihtisasını tamamlayarak yurda döndü. Daha sonra İstanbul Üniversitesi 2. Cerrahi Kliniğinde, Prof. Dr. Bülent Tarcan, ülkemizin tanınmış beyin cerrahlarından biri olarak çalışmalarını sürdürdü. Ancak boş zamanlarında besleyebildi. Bu, onun yarım kalmış eserlerini açıklar.

Eserleri arasında Baleleri (Hançerli Hanım- 1965, Deli Dumrul -

1977); Üç orkestra süiti (1954,1959,1967); Keman Konçertosu (1968); Piano Konçertosu (1980) seçilir. Tarkan ayrıca oda müziği eserleri şan ve orkestra, şan ve piano ve koro eserleriyle piano solo için çeşitli eserler vermiştir. Tarkan, konsantre ifadeler kullanmadaki ustalığı ve bağımsız yaklaşımıyla dikkati çeker.

Türk Beşlerini İzleyen Kuşaklar

Bülent Arel

Besteci ve eğitimci olarak tanınan Bülent Arel 23 Nisan 1919'da İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi, Ankara ve Bursa Liselerinde okuduğu dönemde kompozisyon çalışmaya başladı. "Çizmeli Kedi" çocuk oyunu müziği, 18 yaşın ürünüdür. Bu tarihten 2 yıl sonra 1939'da Arel Ankara Devlet Konservatuarına girerek Necil Kazım Akses'in kompozisyon, Ferhunde Erkin'in piano öğrencisi oldu. Ayrıca orada Ernst Praetorius ve Eduard Zuckmayer'le çalışarak 1947'de Kompozisyon bölümünden diploma aldı. 1949'a kadar İstanbul Belediye konservatuarında armoni ve solfej öğretmeni, İstanbul Bale Akademisinde eşlik pianisti ve besteci olarak çalıştıktan sonra Bale Okulunun Ankara Devlet Konservatuarına katılmasıyla Arel göreve Ankara'da devam etti. Ertesi yıl armoni ve solfej öğretmeni oldu. 1953'de besteci İlhan Usmanbaş, Faruk Güvenç ve Bülent Ecevit ile birlikte Ankara Helikon Derneğini kurdu. Helikon Yayımlar Kuarteti ile Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrasının etkinliklerini başlattı, orkestrayı yönetti. Helikon Derneği, çağdaş repertuara yönelik konserleri, plastik sanatları da içine alan kurs ve benzeri çalışmalarıyla etkili bir kültür ve sanat ocağı örneğini verdi.



BÜLENT AREL
(1919-1990)

Bu arada, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde, Piano, Form Bilgisi, Müzik Tarihi öğretmenliğini sürdüren ve Korepetisyon sanatlerinde öğrencilere sağlam anlayışıyla değerli bilgiler aktaran Arel, bir yandan da, Ankara Radyosunda yabancı bir uzman gözetiminde açılan ses uzmanlığı kurslarını izleyerek diploma aldı ve Ankara Radyosunda tonmaysterlik yapmaya başladı. 1957'de Ankara Radyosu Batı Müziği Yayınları Şefi oldu. 1959'da Rockefeller bursuyla gittiği Birleşik Amerika Devletlerinde Columbia

Princeton Elektronik Müzik Merkezinde çalışmaya başladı. Arel'in ses fiziği ve elektronik bilgisi bu yeni laboratuvarın gelişiminde çok yararlı rol oynadı ve onu en dikkate değer çağdaş eğitimci ve öncü elektronik müzik bestecilerinden biri durumuna getirdi.

1962'de yurda dönen Arel, Orta Doğu Teknik Üniversitesinde bir elektronik Müzik Laboratuvarı kurmak için çalıştı. Aynı yıl Ankara İl Radyosu Müdürü oldu. Gazi Eğitim Enstitüsü ve Devlet Konservatuarındaki derslerine yeniden başladı. 1964'de Ankara Radyosu Madrigal Korosunu kurarak kısa sürede, alışlagelmiş aşan ilginç ve seçkin bir repertuarla seri konserler vermeğe başladı. Yayıncılığında da öncü yanı ağır basıyordu. O sıralarda İl Radyosu adıyla yayın yapmakta olan Ankara Radyosu İkinci Programında Arel gerek seçtiği eserlerin anlatım gücü, gerekse bunları sunuşundaki akılcılık, yalınlık, insanoğluna bakışındaki içtenlik ve derin sezgileri ile bu postaya ilerici bir nitelik kazandırdı.

Arel, Orta Doğu Teknik Üniversitesinde Elektronik Müzik Laboratuvarı kurma düşünden Amerika'dan getirdiği elektronik araç ve gereçleri 1965 yılına kadar gümrükten çekmeyi başaramayınca vazgeçmek zorunda kaldı. Büyük bir moral yorgunluğun başlangıcında 1965'de kesin olarak Amerika'ya döndü. New-York'da Yale Üniversitesinde Ussachewsky ve Davidowsky ile birlikte Elektronik Müzik Laboratuvarını kuran Arel, besteci ve öğretmen olarak Ordinarius Profesörlük aşamasını kazandı. Arel'in en soyut konuları bile somuta indirgeyerek anlaşılır kılması ve kolaylıkla öğrencilerine aktarabilmesi, eğitici çalışmalarında önemli bir özellik olarak vurgulanmakta idi. 1971'den sonra New-York Devlet Üniversitesi Stony Brook'da kompozisyon öğretmenliğini sürdüren Arel, aynı yerin Elektronik Müzik Stüdyosunu da yönetiyordu.

Sağlam Akademik bilgisinin, üslup anlayışının yanı sıra hareketli esprisinin ve iç devriminin ürünü olan Bale, orkestra, ses müzikleri, Oda müziği, enstrümantal müzik ve bunların kombinasyonları ile tiyatro müziği, film müziği ve elektronik müzikten oluşan eserleri yazı olarak üç grupta toplanabilir: Geleneksel çalgı ve formları, yirminci yüzyıl diliyle kullandığı başlangıç eserleri (Arel, 1957'de bu anlayıştan uzaklaşmaya başladı). Bunu geleneksel çalgılarla elektronik sesleri birlikte kullandığı eserler izler. Üçüncü grupta yalnız elektronik sesler için düzenlenmiş eserleri vardır.

Arel, Seriel Dodekafonizme 1957'den sonra yöneldi. Ve bunu bir çok eserinde elektronik müzikle birlikte kullandı. Elektronik müzik çalışma alanının yeterince bilinmemesi nedeniyle ortada boy gösteren yeteneksizler ve sanat esnafları arasında soylu ve kalıcı

şeyler yapmanın güçlüğü biliyordu. Bunun için az yazdı, sürekli araştırdı, malzeme topladı. Geçen zaman içinde birikimlerinin estetik değeri ona hala inandırıcı ve etkileyici görünüyorsa bu malzemeyi kullandı.

Daha 1940'larda yazdığı eserleri ve "Çocuklar için eski tarzda bale süiti" (1948), Arel'in müzik estetiğinde ne denli sağlam anlayışı olduğunu, çeşitli stil ve üslupları algılama ve özümlemedeki yetilerini, duygulu ve içe dönük kişiliğini açıkça ortaya koyar. Keman-Piano için Müzik başlıklı eseri" dikkate değer diliyle bugün bile yeniliğini korumaktadır. Bestecinin bu eser konusundaki açıklamaları, eseri ve estetik anlayışı için daha geniş planda da geçerlidir:

"Çeşitli hızlarla daima değişen mafsallardan kırılıp bükülerek alçalıp yükselen çizgilerden ibaret bu müziğin ses yapısı, dizesel tekniğin günümüzdeki anlayışına uygun olarak örgütlenmiştir.

Bu yapıtta sesler, yalnız yatay yönlerde değil, iki boyutun sağladığı bütün yönlerde ilerleyerek kendi devamları üzerine kıvrılıp yatarak, aşağı doğru, yukarı doğru diklemesine yapılar kurarak sayısı "4" e varan boğumlarda kendini kesen yatay, dikey "8" ler çizerek, her zaman on iki notalık dizilerini tamamlıyorlar. Bazen bir dizi kendi yapısındaki bir notanın yahut bir aralığın ortaklığından faydalanarak (yörünge değiştiren bir elektron gibi) başka bir akraba diziyeye akıyor ve onun yapısında tamamlanıyor. Müziğin hiç bir yerinde çalgılardan biri ön plana geçmiyor... Her kisi de seslendirdikleri gizli oluş'un önemi bakımından her zaman atbaşı gidiyorlar. Seslendirilecek önemli bir şeyi olmayan çalgı susuyor. Seslerin ve ses yumaklarının kuvveti, yüksekliği, yoğunluğu ve uzunluğu bakımından şiddetli tezatlar gösteren bu parçada önemli bir taraf var: Müziğin zaman içinde yaşamasını sağlayan zaman yüreğinin eşit aralıklı atışı, parçanın hiç bir yerinde açığa çıkmıyor, duyulmuyor. Bu tutum da parçaya tam bir esinti, doğaçlama görünüşü veriyor.

1965 yılında, Ankara Radyosu tarafından ısmarlanan ve kesintili bir çalışma sonunda 1967 Mayıs'ında biten "Keman-Piano için Müzik"i biçim bakımından, çevresinin gereklerine göre beklenmedik biçimlerde yönlerde, beklenmedik örgütlerle gelişen yabani bir sarmaşığa benzetebiliriz."

Arel'in Suna Kan ve Gülay Uğurata'nın seslendirmeleri kaydıyla bestelediği Keman-piano için Müzik'i tamamlamasından yaklaşık

Bu eser TRT'nin siparişidir ve Dönemin Ankara Radyosu Batı Müziği Md. Faruk Güvenç tarafından 10-15 Kasım 1967'de düzenlenen 1. Çağdaş Türk Müziği Haftasında Suna Kan ve Gülay Uğurata tarafından ilk kez seslendirilmiştir.



SUNA KAN, BİR KONSER
TURNESİ SIRASINDA . VAN
GÖLÜ ÜSTÜNDE BİR
GEZİNTİDE. (1962)

iki ya önce New-Haven'dan yazdığı bir mektupta yer alan içten açıklamaları, onun saygın ve ciddi besteci kişiliğinin kanıtıdır: "Buraya geleliberi ancak bu yıl yeni iki parça yazabildim... Hatta, bunların ancak birini bitirmek nasib oldu... Kısa orkestra parçası, Suna ve Gülay için geçen yıl başladığım Keman-Piano için müziğin sonunu getirmek üzereyim ama dersler ve buradaki akademik çalışmalarım ve daha önemlisi "sanat konusunda kendimi bağlamaya çalıştığım yeni söyleyiş koşulları" benden çok zaman ve manevi kolaylık kçırdığı için son yıllarda çok, ama çok güç yazar oldum..... ...Buradaki hayatımı her an şuurlu bir planda düşünmek ve duymak koşullarına erişmek için gece gündüz uğraşıyor ve bu tinsel (Manevi demekti galiba) sınavın güçlükleriyle boğuş-

uyor ve duyduğuma göre başarıyorum kendimi gereksiz boşluklardan kurtarmayı... Günümüz sanatının beni en fazla estetik tarafı ilgilendiriyor... Bir sürü son derece karışık bilimsel düşüncelere dayanarak ortaya çıkarılmış şaşırtıcı parçadan ancak pek azı estetik yönden bir olumluluk, bir yaşayabilme gücü taşıyor benim için... Üst tarafı tamamen gereksiz ve can sıkıcı kalıyor... yukarıda kısaca sıralamağa çalıştığım nedenlerden ötürü çok az parça yazdım..."⁽¹⁾

1951-60 yıllarına sığdırdığı 4 senfonisi; Yaylılar dörtlüsü ve Elektronik frekansmetresi için müzik (1957); Yaylılar dörtlüsü ve ses şeridi içi müzik (1960)⁽²⁾

Klee'nin Dört Mevsimi üstüne doğaçlama (1951); Ses ve piano için beş sonnet (1957); Kafka'nın "Duruşma"sı için Müzik (1964); Turgut Özakman'ın "Bulvar"ı için müzik (1964); Stereo-Elektronik müzik no. 1 (1961); Stereo-Elektronik müzik no. 2 (1961); Kutsal Tören (Elektronik müzik-1963); Wall Street İzlenimleri (1964); modern dans toplulukları için Mimiana 1 (1968), 2 (1969), 3(1973); TV için Cappriccio (1969); Out of Into film müziği; Mimmi Garrard dans topluluğu için Rounding (1985) usta işi anlatımlarıyla seçilirler.

10 yıl boyunca savaştığı kansere yenik düşerek 19 Kasım 1990'da Stony Brook'da ölen Bülent Arel, tarafsız bakışını kendisi söz

1. Mart 1967 New-Haven
2. Bu eser 1957'de de yazılan Yaylılar dörtlüsü ve elektronik frekans metresi için müziğin bir başka amaçla gözden geçirilmesiyle yaratıldı.

konusu olduğu zaman da koruyabilen yürekli sanatçılardan biriydi. İnsanoğlunun bulunması gerektiği yer konusunda kaçamaksız benimsediği ilkeler, bilgece dünya görüşü ve insan sevgisi, sanatını yücelttiği ölçüde iç yaşamını trajik kılan nedenler arasında yer aldı...

İlhan Usmanbaş

28 Eylül 1921'de İstanbul'da doğan Usmanbaş, kendikendine başladığı viyolonsel çalışmalarını Galatasaray Lisesinde Sezai Asal ile sürdürdü. 1941'de İstanbul Edebiyat Fakültesinde okurken Belediye Konservatuarında Cemal Reşid Rey'le armoni, Sezai Asal ile viyolonsel çalıştı. Ertesi yıl Ankara Devlet Konservatuarının sınavlarını kazanarak Kompozisyon bölümünde 1946'ya dek Ferid Alnar, 1946-48 yılları arasında da Adnan Saygun ile çalıştı. Burada, David Zirkin'in de viyolonsel öğrencisiydi.

Besteci, 1945-48 arasında verdiği eserlerde, örneğin piano için Altı Prelüd'de Faure, Ravel, Stravinsky etkileri bulunduğu, yaylılar orkestrası için Küçük gece Müziğinde neo-klasik yazının egemen olduğunu ifade eder. Amerika'da From ödülünü kazanan 1947 tarihli yaylılar dörtlüsü Hindemith ve Bartok etkileri ile Türk halk müziği öğeleri taşır. Yine 1947'nin ürünü olan keman-piano sonatıyla keman konçertosunda neo klasik etkiler vardır. Besteci bu sonuncu eserde köçekler etkisinden de sözeder.



İLHAN UŞMANBAŞ
(1921)

1948 yılında Ankara Devlet Konservatuarı ileri kompozisyon bölümünden mezun olan Usmanbaş aynı yıl opera sanatçısı Atıfet Üçkök'le evlendi ve Konservatuarda solfej öğretmenliği yapmağa başladı. Bartok ve halk müziği etkileri gösteren Klarinetli beşlisi 1949 ürünüdür.

Ertesi yıldan başlayarak Usmanbaş'ın ufkunu genişlettiğini görürüz. 1. Senfonisi (1948) Norman del Mar yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası tarafından Türk-İngiliz Müzik Şenliği çerçevesinde Ankara Radyosunda seslendirildi. Aynı yıl (1950'de) Usmanbaş, Leibowitz'in "Schoenberg et son Ecole"

adlı kitabı ve radyo yayını yoluyla oniki ton sistemi ile ilk kez karışlaştı. 1951'de Kemal Ilerici ile Türk Müziği makam ve armonilemesi çalışmaları yapan besteci aynı yıl Çello ve piano için Müzik başlıklı iki eser verdi (No. 1 12 ton, No. 2: Türk makamları üzerine.)

1952'de Unesco aracılığı ile Amerika Birleşik Devletlerine gitti ve orada Dalla Piccola ile çalıştı. Ses ve piano için Üç Müzikli Şiir 12 ton sisteminde aynı yıl içinde yazıldı. Revue Musicale'de Pierre Boulez'in Seriel (dizisel) sistem üzerine bir makalesini okuması, Usmanbaş'ın araştırmacı yanında olumlu etkiler bıraktı. 1953'de Arel, Güvenç ve Ecevit'le birlikte Helikon Derneğini kurdu. Sonradan Yücelen Kuarteti adını alan Helikon kuartetinde ve orkestrada viyolonsel üyesi olarak çalışmalara katıldı. Bu dönemde yaylılar orkestrası için tümüyle dizisel yazı üzerine kurulu "Dali'den Üç Resim" başlıklı eserini verdi.

1955'de, Chicago'da, yaylılar dördlüsü (1947) ile From müzik ödülünü kazanan Usmanbaş ertesi yıl Ankara Devlet Konservatuvarında Müzik Tarihi öğretmenini oldu. 1957'de Rockefeller Bursu ile yeniden Amerika'ya gitti. Orada Cowell, Brandt ve Milton Babbitt'le tanıştı, eserleri önemli kentlerde seslendirildi. Dizisel yazı ile özgür değerlerin birlikte kullanılmasından oluşan iki piano için üç bölüm o yılın ürünü oldu. 1958'de Music with a Poem başlıklı eseri ile Tanglewood'da Koussewitzky ödülünü aldı. Bu eser (Şiirli Müzik) ses ve beş çalgı için 12 ton yazısı içinde çizgisel bir yazı denemesiydi. Aynı tarihli "Bir zar atışı " Mallarme'nin bu addaki şiiri üzerine özgür 12 ton çalışmasıydı.

Usmanbaş, 1960'da Eluard'ın şiiri üzerine soprano ve yaylılar dördlüsü için "Repos d'Êtè'yi (Yaz Dinlencesi)yazdı. Eser, özgür değerler ve aralık ögesine dayalıydı. Bu arada, East-West Music Encounter" adlı kongreye katılmak üzere Tokyo'ya gitti. Xenakis'le tanıştılar.

1963'de görevlerine Form Bilgisi öğretmenliği de eklendi. 1964'de Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürü oldu ve kendi isteği ile ayrılıncaya kadar 5 ay süreyle bu görevi yürüttü. Bu, disiplinle ilgili öğrenci olaylarının en az yaşandığı bir dönem oldu. Aynı yıl büyük orkestra için "Gölgeler" doğdu. 1965'de resmi gezi çerçevesinde Romanya'ya gitti. Piano için iki eser: "Ölümsüz deniz taşlarıydı" ve "Soruşturma" bu yılın ürünü oldu. Her iki eser de kesin vuruş içinde görece (izafi) değerlere dayalıydı. 1966'da keman ve dört çalgı için "Boşluğa atlayış"la Polonya-Wieniawsky Kompozisyon Yarışmasında birinci ödülü kazandı. Aynı yıl Büyük orkestra için Bölüm'ü yazdı. Ayrı planlarda devinen gruplar ve salkım seslerle oluşturulan eser, TRT 1. Çağdaş Türk Müziği Haftasında 1967 kasımında Kurtuluş Savaşı adına sunularak ilk kez seslendirildi. Aynı yıl keman için "Ki

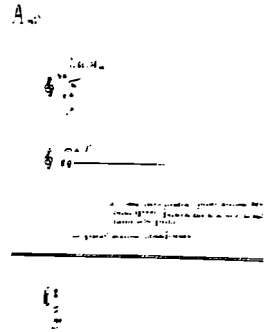
ILHAN USMANBAŞ'IN ELYAZISI:
YAYLI DÖRDÜL 1970

"Yalnızdılar" bestelendi. Eser özgür değerlere dayalıydı.

"Boşluğa atlayış" 1967'de Polonya'da seslendirildi. 1968'de de Paris Besteciler Tribününde 90 eser içinde 7. sırayı alan "Bölüm" Viyana'da çalındı. 1968, verimli bir yıl oldu. TRT'nin siparişi olan orkestra için "Parçalanan Sinfonietta"; çeşitli gruplar için sekiz açık biçim "Raslamsallar"; piano için üç açık biçim "Biçim/Siz"ler"; piano solo, 8 çello, 4 kontrbas için açık biçim "Kaynak"; ve "Bale için Müzik"... Kesin yapısal biçim içinde özgür değerlere dayalı eser Cenevre operasının açtığı 1969 Bale Müziği Yarışmasında en iyi eser seçildi. 1970'de İlhan Berk'in, Ece Ayyhan'ın, Behçet Necatigil'in şiirleri üzerine "Şenlikname", "Bakışsız bir kedi kara", "Kareler" ile "Yaylı Dördül 70" bestelendi. 1971'de Bale için Müzik başlıklı eserinin sahneye konuşunu gözetmek ve orkestrayı yönetmek için Cenevre'ye gitti (Grand Théâtre de Genève). Aynı yıl T.C. Devlet Sanatçısı ünvanını kazandı.

1971'de resmi geziyle Almanya'ya gitmişti. Bunu izleyen yıllarda Konser için önce Mısır'a ertesi yıl Tunus'a gitti. 1973'de Cumhuriyetin 50. yıl kutlamaları dolayısıyla sipariş edilen "Nutuk-Gençliğe Hitabe" başlıklı eserini yazdı (Teyp-konuşma ve orkestra için) 1974'de Çaykovski yarışmaları için davet edildiği Moskova'ya, daha sonra Charles Ives Kongresine katılmak üzere davet edildiği Amerika'ya gitti. Aynı yıl vurma çalgıları için geleneksel Türk vurum ilkelerinin uygulanması olan "Devr-i Kebir"i yazdı. Eser 1975'de Fink Vurma Çalgılar Altılısı tarafından İstanbul Festivalinde seslendirildi. 1974'de İstanbul Devlet konservatuvarına Müdür atandı ve Ankara'dan ayrılarak İstanbul'a yerleşti. Bu görevden 1976'da ayrıldı. Bu arada "Çağlar boyunca müzik" başlıklı radyo programları hazırladı.

1977'de baş klarinetçi Harry Sparnaay için "Bas klarinet X bas klarinet" ile vurma çalgılar ve iki obua için "Bulutlar nereye gider" adlı balesini yazdı. Eser, o yıl Duygu Aykal'ın Koreografisi ile Devlet Balesince sahneye kondu. Temsilleri besteci yönetti. Hollandalı Rijnmond Dörtlüsünün isteği üzerine 1978'de yazılmış olan "Saksafon Dörtlü", ertesi yıl bu grup tarafından Amerika Birleşik Devletlerinde seslendirildi. daha sonra yeni estetik değerlerin ve yaklaşımların egemen olduğu yedi bölümlü 3. Senfoni'yi tamamladı. Eser 1980'de Gürer Aykal yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasınca seslendirildi. Aynı yıl Het Nederlands Klarinet kwartet adlı grubun siparişi olan "Klarinet dörtlü" (Monoritmica) Hollanda'da Utrecht'de ilk kez seslendirildi. "Parçalanan Sinfonietta" ise Hollanda Yayın Kurumu (NOS) ile TRT arasındaki ikili anlaşma çerçevesinde düzenlenen 11 Nisan 1980 tarihli konserde bestecinin yönetimindeki Utrecht Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi.



ILHAN UŞMANBAŞ' IN
DÖRTLÜSÜ

TRT siparişi olan "Yurtta barış, dünyada barış" Bale müziğini 1981'de tamamladı. 1982'de Televizyon Balesi müziğinin kaydını gerçekleştirmek ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasını yönetmek üzere Ankara'ya gitti. Koregraf Duygu Aykal'dı.

1984'e kadar, çeşitli enstrüman grupları için müzikler ve Gilgamaş sahne müziğini besteledi. 1984'de İnönü Vakfı'nın İnönü'nün 100. doğum yılı için ısmarladığı "arp ve Yaylılar Orkestrası için Konser Aryası"nı, 1985'de solo keman için "Partita" ile solo viyolonsel için "Partita"yı yazdı.

Bestecinin didaktik eserleri arasında Dört kitaptan oluşan Kontrapuan dizisi (Modal-Tonal-Hindemith-12 ton), Armoni kitapları dizisi No. 1: (16. yy. sonu modal armonileme)'den başka önemli çevirileri vardır: Curt Sachs'dan Kısa Dünya Musikisi Tarihi, bunlardan biridir. Ayrıca Müzikte Türler ve Biçimler (1971) ve Müzikte Biçimler (1974), ülkemizde müzik eğitimi kitapları alanındaki büyük boşluğu karşılayan yayınlar arasındadır.

Evreni ve insanı, bilinenin ve bilinmeyenin bütününe kucaklayan eserlerinin sürekli araştıran, değişen, gelişen seçkin esprisi, "trajik" kavramının özüne inen gülyüzlü mantığı, sorunları matematiksel bir sadelikle çözümleyen güçlü zihinsel yetileri ile besteci ve insan İlhan Usmanbaş'a yirminci yüzyıl tüm öğeleriyle algılayan, sorgulayan ve onu sezinlenir kılmayı başaran bir "yirmibirinci yüzyıl" bestecisi gibi bakılabilir.

Sabahattin Kalender

1919'da Kosova'da doğdu. Ankara Musiki Muallim Mektebinde öğrenciliği sırasında Türkiye'de konuk bulunan Shostakovich ve Hindemith'in yönlendirmesiyle 1939'da girdiği Ankara Devlet Konservatuarında Hasan Ferid Alnar'ın kompozisyon öğrencisi oldu. 1943'de bu bölümü bitirdikten sonra bir süre aynı okulda öğretmenlik yaptı. 1948'de Devlet bursuyla gittiği Paris Konservatuarında Honneger ve Milhaud ile çalıştı. 1951'de yurda döndü. Daha sonra Ankara Devlet Konservatuarına eşlikçi ve orkestra yöneticisi atandı. 1955'de Opera Orkestrası şefliğine, 1962'de Genel Müzik Direktörlüğüne getirildi.

Eserlerinde folklorik ve geleneksel müziklerin ritmik ve ezgisel özelliklerine yer veren Kalender, halk danslarının ve türkülerin coşkulu anlatımını gölgelemeycek bir çokseslilik ve çalgılama tarzı kullanmağa özen göstermiştir.

1970'de Orkestra için "Köy Oyaları" adlı eseriyle TRT ödülünü kazanan Kalender'in Nasreddin Hoca (1962), Deli Dumrul (1958) ve Karagöz (1976) operaları; İntermezzo (1944), Konser

Uvertürü (1944), Boncuklar (1966), Cıncıklar (1966), Kurtuluş Savaşı (1983-84) gibi orkestra eserleri; Oda müziği ve oda orkestrası eserleri; şan ve orkestra parçaları ve solo çalgı için eserleri vardır.

Ertuğrul Oğuz Fırat

1923'te Malatya'da doğan Fırat, armoni çalışmalarına Hukuk Öğrenimi sırasında Karl Berger'le başladı. Hukuk mesleğinin yanı sıra besteciliği sürdürdü ve 1979'da yargıçlık görevinden emekli oldu.

1950'lerden başlayarak dizesel sistemi kullanan ve giderek raslamsal yazı tekniklerini benimseyen bestecinin müzik dili genel olarak icracılar için güçlükler taşır. Bu durum, eserlerinin sıkça seslendirilmesini engellemiştir. Resim, edebiyat ve inceleme alanında da etkinlik gösteren Ertuğrul O. Fırat, çok boyutlu dünyasında kendi felsefesi içine kapanarak seçtiği yalnızlıktan, zaman zaman gençlerin öğrenme tutkunluğu karşısında ya da seçkin bilgi birikiminden yararlanmak isteyen kuruluşların isteklerini geri çevirmemek için çıkmaktadır.

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın senfonik müzik (orkestra, solo çalgı ve orkestra); Oda müziği (Oda orkestrası ve oda grupları-34 başlık); ses ve orkestra; Koro, Piano ve Org müzikleri ile Sahne Müziği olarak sınıflayabileceğimiz eserleri 80'in üstünde opus numarası taşır.

Çeşitli eserlerinin kayıtları yabancı yayın kuruluşlarında yayınlanan bestecinin 1971 tarihli Beşinci Yaylılar Dördülü EBU/UER (Avrupa Yayın Birliği) yaylı çalgılar eser değişimi ortak programı çerçevesinde Kopenhag yaylılar dördlüsü tarafından seslendirilmiştir.

Eserleri arasında Orkestra için Büyük Konçerto (1964), Anadolu'da Çıracman Ateşleri (Süit 1: 1970-75; Süit 2: 1979); Büyülü ve Susuz Arayışlar (1968-73); Viyola, keman, piano, org, trompet konçertoları (1967-84); Atatürk Savaşta ve Barışta (piano için 1961-68); Atatürk Senfonisi (1970-81); Koro için A Capelle Irsal Senfoni (1970-78); Türkiye (1982); Germencik Çığırıkları (1989); çeşitli enstrüman grupları için ve ses için oda müziği, bestecinin ilginç dünyasının yansımalarıdır.



ERTUĞRUL OĞUZ FIRAT
(1923)



NEVID KODALLI
(1924)

Nevid Kodallı

12 Ocak 1924'te Mersin'de doğan Kodallı, Mersin Ortaokulunu bitirdikten sonra 1939'da girdiği Ankara Devlet Konservatuarında Necil Kazım Akses'in kompozisyon öğrencisi oldu. aynı zamanda, Ferhunde Erkin'le piano, Ernst Praetorius'la ve Ferid Alnar'la Orkestra yöneticiliği çalıştı. 1947'de ileri Kompozisyon ve Orkestra Yöneticiliği sınıfından mezun oldu. Milli Eğitim Bakanlığının açtığı "Avrupa Konkuru"nu kazanarak 1948 yılında gittiği Paris'te Ecole Normale de Musique'de Arthur Honegger'le kompozisyon, Jean Fumet ile orkestrasyon çalıştı. Bu arada, özel olarak Nadia Boulanger'den de dersler aldı. 1953 yılında diploma alarak yurda dönen Kodallı, Ankara Devlet Konservatuarı yüksek bölümüne kontrpuan, form ve enstrüman bilgisi öğretmenini olarak atandı. Aynı yılın sonuna doğru bu görevinin yanında Devlet Opera ve Balesi şefliğine de getirildi. 1954-55 yıllarında Ankara Radyosunda tonmaysterlik yaptı. 1981'de Devlet Sanatçısı ünvanını kazanan Prof. Kodallı, Türk müzik

yaşamının gerektirdiği geri plan çalışmalarında çekimser davranmadı. Fransa Kültür Bakanlığının "Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres" nişanı ile ödüllendirilen sanatçı aynı zamanda Unesco Milli Komisyonu üyesi, YÖK üyesi, Anadolu Üniversitesi Fahri Müzik Doktoru, TRT Çocuk Okul ve Gençlik Müziği Bilimsel Araştırma ve Repertuar Kurulu üyesidir. Kodallı'nın Türkiye'de özgün bir çocuk müziğinin oluşturulması konusundaki çabaları, eğitim müzikçileri ile değerli işbirliği, öğretmenliği ve TRT'ye verdiği öncü nitelikli hizmetler önemlidir.

Avrupa Konseyinin ve Unesco'nun bir çok toplantısına Kültür Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığının temsilcisi olarak katılan, Davet üzerine iki kez gittiği Moskova'da çağdaş Türk müziğini tanıttı etkinliklerde bulunan Kodallının eserlerinin önemli bölümü yurt dışında seslendirilmiştir. Bunlar arasında 1950'de Damsadt'da kendisinin sunduğu piano sonatı, 1949'da yine aynı kentte seslendirilen 1. yaylılar dördlüsü (1947), Yaylılar orkestrası için Sinfonietta (1949) sayılabilir. Bu sonuncuyu 1950'de Damsadt'da Hermann Scherchen yönetti. Büyük orkestra için Süit'i ise (1946-47), ilk kez Prag Radyosunda 1948 Eylülünde Karel Ancerl yönetimindeki Çek Filarmoni Orkestrasınca seslendirildi.

Eserleri arasında Yaylı Çalgılar dördlülere (1 ve 2-1967); Senfoniotta (1949); Atatürk Oratoriosu (1950-52); Van Gogh (1954-55) ve Gılgames (1962-64) operaları; Cumhuriyetin 50. yılı için Cumhuriyet Kantatı (1973) Telli turna (1967) ve Güzelleme (1969) orkestra süitleri; piano ve yaylılar dördlüsü için Ebru (1971),

Hürrem Sultan Balesi (1976) seçilir. Kodallı'nın ayrıca şan ve piano için çok sayıda lied albümü (poem'ler-1946, Benzetmeler-1949, Liedler-1954) Garip Şarkılar Albümü (1958); piano sonatları; piano parçaları; sahne ve film müzikleri ile bir viyolonsel konçertosu (1983) vardır.

Genel olarak eserlerinde etkili bir Türk atmosferi yaratmayı başarmıştır. Ses müziği eserlerinde Türk dilinin özelliklerini ustaca kullanan bestecilerimizden biridir. Halk türküsü uyarlamalarında estetik yönden tutarlı bir bütünleşme yaratmayı başarmasının, halk müziğinin ezgisel örgütlenmesinde gizli duran çoksesliliği baz almasından kaynaklandığını ifade etmektedir.

Evrensel müzik dilini ve tekniğini kendi gereksemelerine, eserlerinin özelliklerine uygun özgür biçimde kullanan besteci, modaliteye uzak durmamıştır. Zengin zihinsel yetileri ile gerçek bir araştırmacı, bir müzik havarisi ve özveriyle bir öğretmen olarak aydın besteci kişiliği ile Türk müzik yaşamında önemli bir yere sahiptir.

İlhan Mimaroglu

1926'da İstanbul'da doğan ve Galatasaray Lisesi'nden sonra Ankara Hukuk Fakültesinde öğrenimini tamamlayan Mimaroglu, Hayrullah Duygu'dan aldığı klarinet dersleriyle müzik çalışmalarına başladı. Daha sonra müzik yazarlığı yanında besteciliğe de yöneldi. Bu arada, Amerikan Kültür Merkezindeki plak dinletileri, Radyo programcılığı ve çeşitli gazetelerdeki eleştirileriyle dikkati çeken çalışmalar yaptı. 1956'da Rockefeller bursuyla gittiği Amerika Birleşik Devletlerinde Columbia Üniversitesinde Douglas Moore'la çalıştı. 1959'da New-York'a yerleşerek 1963'de Columbia Üniversitesinde Ussachevsky gözetiminde Master yapan Mimaroglu, Edgar Varèse ve Stephan Wolpe'den özel dersler aldı. Bir süre aynı yerde müzik öğretmenliği, bir süre de Fransız radyosunda müzik araştırma çalışmaları yaptı. 1972'de Guggenheim ödülünü kazanan Mimaroglu elektronik müzik yanında saf çalgı müziği de bestelemiştir. Eserlerinin bir bölümünde elektronik etkileri geleneksel çalgılar ve insan sesiyle karışık kullanmayı yeğlemiştir.

İlham Mimaroglu'nun didaktik yayınları arasında Musiki Tarihi (1961) Onbir Çağdaş Besteci (1961), Caz Sanatı (1958) seçilir.

Kemal Sünder

1933'de İstanbul'da doğan ve müziği ikinci bir uğraş olarak deniz subaylığı yanında sürdüren Sünder, 1953'de Hulusi Öktem'le

1954'den başlayarak da Cemal Reşit Rey'le çalıştı. 1975'de kıdemli binbaşı rütbesiyle ordudan ayrılarak uzun yol kaptanı olarak bir süre çalıştı. 1987'de İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarında yirminci yüzyıl Müzik Tarihi ve enstrüman bilgisi dersleri vermeğe başladı. 33 opus numarası oluşturan eserleri orkestra, solo çalgı ve orkestra, ses ve orkestra, ses ve piano, koro, piano başlıkları altında gruplanır.



FERİT TÜZÜN
(1929-1977)

Ferit Tüzün

1929 yılında İstanbul'da doğdu. 1941'de girdiği Ankara Devlet Konservatuarının yüksek piano bölümünü 1950'de, ileri kompozisyon bölümünü de 1952'de birincilikle bitirdi. 1954'de devlet bursuyla Almanya'ya gönderildi. Münih Devlet Müzik Akademisinde Fritz Hermann, Kurt Eichorn, Adolf Mennerich ve G.E. Lessing'in yanında öğrenim gördü. 1958'de Meisterschule'den diploma aldıktan sonra Münih Devlet Operasında şef yardımcısı olarak 1 yıl çalıştı. Almanya'da kaldığı süre içinde bestelediği Türk Cappriccio'su (1956)¹⁾, Humoresque (1957) ve Anadolu Süiti'nin (1954) ilk seslendirilişleri Münih Filarmonisi tarafından yapıldı. Bu arada, çeşitli kentlerde konuk yönetici olarak konserler veren Tüzün 1959'da yurda döndü. Önce Ankara Devlet Operasında Şef yardımcısı, daha sonra da Ankara

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü oldu. Sanatçı, bu görevi yürütürken 1977 yılında öldü.

Tüzün'ün Midas'ın Kulakları Operası (1966-69), Çeşmebaşı Balesi (1964) Esintiler (1965) başlıklı orkestra eseri, A Capella koro için 6 çoksesli türküsü (1964), piano parçaları anılmaya değer eserleri arasındadır. Tüzün, halk ezgi ve ritmlerini olduğu gibi kullanmak yerine onlara benzer motifler yaratmayı yeğlemiştir. Türk beşlerinden Ulvi Cemal'in olduğu kadar, Bartok ve Stravinsky'nin de etkisinde kalmıştır.

1. Eser 1965'te TRT'nin açtığı bir yarışmada ödül almış ve TRT 1. Çağdaş Türk Müziği Haftası'nda 14 Kasım 1967'de ilk kez seslendirilmiştir.

Cenan Akın

1932'de Şebinkarahisar'da doğan Cenani Akın, İstanbul Belediye Konservatuarında Raşit Abet ve Ferdi Statzer'in gözetiminde çalıştı. 1955 de mezun olunca aynı yere solfej öğretmeni atandı. 1968'de Hamburg Koro Yöneticiliği yaz müzik kurslarını izleyen Akın, TRT Çoksesli korusunun Türkiye genelinde seçme çalışmalarında görev aldı, türkü derlemelerine katıldı. Akbank çocuk korosunu kuran ve çalıştıran Akın, 1978'de İstanbul Devlet Konservatuarı armoni ve kontrpuan yüksek bölümünü dışardan bitirdi , aynı yere öğretim üyesi oldu. Bir yandan da Saip Egüz'ün önderliğinde yapılan çalışmalar çerçevesinde TRT İstanbul Radyosu çocuk korosunun kuruluşunda Yücel Elmas'la birlikte görev alan besteci, koronun öğretmeni ve yöneticisi olarak verimli çalışmalar yaptı.



CENAN AKIN
(1932)

Eserleri, Orkestra, oda müziği, şan ve orkestra, şan ve piano, piyano, koro ve çocuk şarkıları başlıkları altında toplanabilir. Cenani Akın'ın Yapı ve Kredi Bankası Melodi Ödülü; (Hasret-1955); 1971 TRT Halk Türküsü çokseslendirme yarışmasında 1. ödül, 1978 TRT Bando müziği yarışmasında 1. ödül; 1985 ENKA Gençlik şarkısı yarışmasında mansiyon; 1985 Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı gençlik şarkısı yarışmasında ikincilik (Biz Gençleriz); ve mansiyon (Gençlik Bu); 1989 TRT 25. yıl çocuk şarkısı yarışmasında birincilik ve üçüncülük ödülleri vardır.

1995'te prof. olan Cenani Akın, 1975'ten beri piyanist Nazan Akın'la evlidir. Bu evlilikten 1977'de doğan Can Aksel Akın da müziği seçti. MSÜ Devlet konservatuarının kompozisyon öğrencisi, piano parçaları ve çocuk şarkıları yazmakta.

Son yıllarda müziğin her türünde eser vermeği yeğleyen Cenani Akın'da, Türk halk ve geleneksel müziklerinden kaynaklanan malzeme, orijinal ve dinamik bir anlatıma kavuşmuştur. Coşkulu ve yürekli bir çabanın ürünü olan eserleri arasında ses müziği, kişisel olduğu ölçüde, herkesin söyleyebileceği özellikleriyle de ön plana çıkar. Bu müzik, bestecinin canlı ve renkli dünyasının bir yansımasıdır.



MUAMMER SUN
(1932)

Muammer Sun

15 Ekim 1932'de Ankara'da doğan ve Askeri Muzika Meslek Okulunda müzik çalışmalarını Mehmet Kutay, İhsan Küncer gibi öğretmenlerle sürdüren Sun, 1952'de girdiği Ankara Devlet Konservatuarında A.A. Saygun'un öğrencisi oldu. Aynı zamanda Kemal İlerici, Ruşen Ferit Kam ve Muzaffer Sarısözenle halk ve geleneksel müziklerimizi öğrendi. 1960'da Konservatuarın ileri kompozisyon bölümünü bitirdikten sonra aynı yere solfej ve koro öğretmeni atandı. Düşünsel yazılarıyla ülkemizin müzikte kalkınmasına katkıda bulunmayı amaçlayan Sun, müzik yazısında yeniden uzak durmuş, bunun nedenini "halkın kendi değerlerinin daha iyi bir düzeyde halka sunulması gereği" ile açıklamıştır.

Sun, ulusal öğelerden hareketle dörtlü yöntemdeki armoni örgüsüne ulaştı. Türkü çokseslendirmelerinde malzemeyi çok iyi tanımanın büyük önemine inandığı için önce üstünde çalışacağı halk türküsünü kendine malederesine benimsemek için uzunca bir süre ayırdı. Bunun, partilerin türkü ile kaynaşması için vazgeçilmez bir ön çalışma olduğuna inanıyordu. Çok seslendirme işi, işte bu uzun hazırlık döneminden, bir çeşit özümleme çalışmasından sonra geliyordu.

Orkestra eserlerinde, oda müziğinde ve koral partiyonlarında halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısına uygun, onlara benzer ezgiler yaratan Sun, marşları, eğitim müziği ve çocuk şarkılarıyla da hatırı sayılır bir repertuar oluşturdu.

Sun'un görevleri arasında M.E. Bakanlığı Kültür Müsteşarlığında Danışmanlık, G.E. Enstitüsünde öğretmenlik, TRT Yönetim Kurulu Üyeliği (1969-72), İzmir Devlet Konservatuarı Kompozisyon öğretmenliği (1975), İstanbul Devlet Konservatuarı Kompozisyon Öğretmenliği (1980) yer alır. 1982'de emekliliğini isteyen Sun, 1987'den bu yana Ankara Devlet Konservatuarı üyesi olarak çalışmaktadır.

Eserleri arasında Orkestra için Yurt Renkleri (1953-65) (1966 TRT Ödülü); Küçük orkestra için Atlı Karınca (1965-66); Yaylı çalgılar dörtlüsü (1959); yaylı çalgılar için Demet (1959-61); Piano için Yurt Renkleri (1:1954, 2:1956, 3:1959-77); Electra (1958), Sultan Gelin (1964), Yaşasın Gökkuşağı (1987) sahne müzikleri seçilmiştir. Koro eserleri, sahne müzikleri, bando müziği, radyo için müzikli çocuk oyunlarının işlevsel nitelikleri ön plandadır. Ayrıca Sun'un "Türkiye'nin Kültür, Müzik ve Tiyatro

Sorunları" başlıklı didaktik bir eseri vardır. TRT Çok sesli Korosunun kuruluşunda, Çocuk ve Gençlik Koroları talimatının hazırlanmasında ve 166 Çocuk ve Gençlik Korosunun kurulmasında önemli rol oynamıştır.

Cengiz Tanç

10 Nisan 1933'de İstanbul'da doğan ve bestecilik denemelerine lise öğrencisiyken başlayan Cengiz Tanç, 1952'de girdiği Ankara Devlet Konservatuvarında A. Adnan Saygun'un öğrencisi oldu. Ertesi yıl babasının görevle İngiltere'ye gitmesi nedeniyle Tanç eğitimini zorunlu olarak Londra'da sürdürdü. Orada, Guidhal Müzik Okulunda Prof. Sidney Compton'la armoni, kontrpuan ve çağdaş besteleme teknikleri üzerinde çalıştı. 1956'da ailesiyle birlikte yurda döndü ve Ankara Devlet Konservatuvarında A.A. Saygun'un sınıfındaki eğitimini sürdürdü. İleri Kompozisyon bölümünden 1960'da mezun oldu ve aynı yere solfej öğretmeni atandı. Bir yandan da Ankara Radyosunda tonmayster olarak çalışıyordu. Tanç 1967'de Ankara Radyosu 2. Program Müdürü, 1968'de Ankara Radyosu Batı Müziği ve Çağdaş Türk Sanat Müziği yayınları Şube Müdürü oldu. Bestelemeyi aralıksız sürdüren Tanç, 1973'de Devlet Opera ve Balesine Dramaturg olarak atandı. 1976'dan bu yana İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon öğretmeni olarak görev yapan Prof. Tanç, aynı zamanda Üniversitesinin Müzikoloji Bölümünün de Başkanı'dır.



CENGİZ TANÇ
(1933)

1984'de Kültürel değişim programı kapsamında gittiği Amerika Birleşik Devletlerinde 20. yüzyılın ileri kompozisyon teknikleriyle ilgili araştırmalar yapmak fırsatını buldu ve Perchetti ile Milton Babbitt'in çalışmalarına katıldı.

Folklorik malzeme ile Bartok ve Stravinsky etkilerine açık olan ilk çalışmalarından, daha soyut bir anlayışa atlamak için uzaklaşan Tanç, "Çağrışımlar" başlıklı eserini açıklarken bestecilik anlayışını da belli bir ölçüde ortaya koymaktadır: "Başlangıçla birlikte duyulan çizgisel gelişimlerde modal müziğin, mikro tonları da kapsayan interval ögesi, yapı ve biçimi oluşturmaktadır. Bu çizgilerin üstüste getirilişinde de bu "salt aralık" ögesi kontrapuntal yazıda dayanarak noktası olmaktadır. Orkestranın ses olanak ve renkleri ancak modal aralık ögesine göre düşünülmüş "süperpose" çizgilerin tümünün sonuç olarak verdiği tını araştırmaları ile kesinlik kazanır. Biçim olarak birbirine karşıt bölümler (örneğin, süreklilik kavramı ardından kesik tuşeler) yine devinimsel karak-

terin ögeleri olarak düşünülmüşlerdir. Ritmsel devinim ve ezgisel motif çalışması gibi ögeler, araştırmacı bir psikolojik anlatımın gerektirdiği geleneksel kavramlar olarak yerine göre kullanılmıştır."

Tanç, geleneğin analizi üzerinde önemle durur: "Gelenekler, kitlenin psikolojik gelişimleri ve erişilen yeni sentezlerin çıkış noktalarını açıklayarak çağdaş sanat düzeyleri ile ilişkileri ortaya koyan yapı taşlarıdır," der. "Bu temel yapı ögeleri, ancak çağdaş düzeylere erişmedeki sezgilerimizi güçlendiren birer yol göstericidir."⁽¹⁾ Tanç, bu düşüncelerini: "Bir toplumun her alandaki kurtuluşu geçmişe değil, geleceğe yönelik özlemlerle gerçekleşebilir" görüşüyle desteklemektedir.⁽²⁾

İnsanoğlunun, doğa, zaman, insan, sanat karşısındaki tutumunu yüreklice irdeleyen Tanç'da bilinçli bir araştırma ve iç hesaplaşması, eserlerinin özünü oluşturur ve açıklar. İncelmiş estetik anlayışının ürünü olan eserleri, yansız kalabilmek için çaba harcayan duyarlı bir kişiliği ele verirler.

Eserleri arasında Deli Dumrul Operası (1974-75); Çoğul İnsanın Yükselişi (1987) Baleleri Orkestra için Çağrışımlar (1973); Sentez 1 (1975)⁽³⁾; Oda orkestrası için Doğaçlama (1979); Flüt Obua ve yaylı çalgılar için Lirik Konçerto (1983); Piano için İmge 1 (1962), İmge 2 (1965), İmge 3 (1982); Doğaçlama (1972) seçilirler.



İLHAN BARAN
(1934)

İlhan Baran

1934'de Artvin'de doğan İlhan Baran, dönemin çoğu asker çocukları gibi Anadolu'yu küçük yaşta tanıdı. Orta öğrenimi sırasında müziğe ilgi duydu. Ankara Atatürk Lisesinde öğrenciyken, eğitimci Ziya Aydıntan'ın yönlendirmesiyle Ankara Devlet Konservatuarına kontrbas öğrencisi olarak girdi. Ertesi yıl Kompozisyon bölümüne geçti ve A. Adnan Saygun'un öğrencisi oldu. Bu arada Selçuk Gündemir'le piano, Ruşen Ferid Kam'la divan müziği, Muzaffer Sarısözen'le halk müziği çalıştı. 1960'da İleri devre kompozisyon bölümünü bitirdi. 1962'de kazandığı devlet bursuyla Paris'e giderek Ecole Normale de Musique'de Henri Dutilleux ve Maurice Ohana ile çalıştı. 1964'de kompozisyon lisans diplomasını aldı. 1965 den başlayarak Ankara devlet Konservatuarında öğretim üyesi olarak çalışan Baran, halen aynı kurumun

1,2. Cengiz Tanç'ın Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresindeki bildirilerinden (14-18 Haziran 1988)

3. Bu eser TRT ile birlikte Avrupa yayın birliğine (UER/EBU) üye ülkelerden 10 yayın kuruluşunun katkısıyla düzenlenen "İsimleri Bilelim" başlıklı Ortak konserler çerçevesinde Madrid'de seslendirildi.

Kompozisyon Anasanat Dalı başkanıdır.

Eserlerinde Anadolu Müziğinden yararlanırken modal ve polimodal teknikler uygulayan Baran, modaliteyi çekirdek olarak kullanan bir çeşit Amodalite'ye yönelir. Kemal İlerici'nin dörtlülere dayalı sisteminden ya da pentatonik doku özlerinden beslenen yazısında zaman zaman atonal ve modal doku birarada işlenerek yirminci yüzyıl Türk besteciliğinin dikkate değer örnekleri ortaya çıkar.

Orkestra; Oda müziği; Şan ve Piano; Keman; Piano ve Koro başlıkları altında toplanan müziğinde birbiriyle bağdaşması güç öğeleri ustaca birleştiren Baran'ın Siyah-Beyaz adı piano eseri 1978'de Paris bestecileri Tribününde TRT'ce sunulmuş ve Avrupa Yayın Birliği'ne üye ülkelerin yayınları arasında yer almıştır.

Yalçın Tura

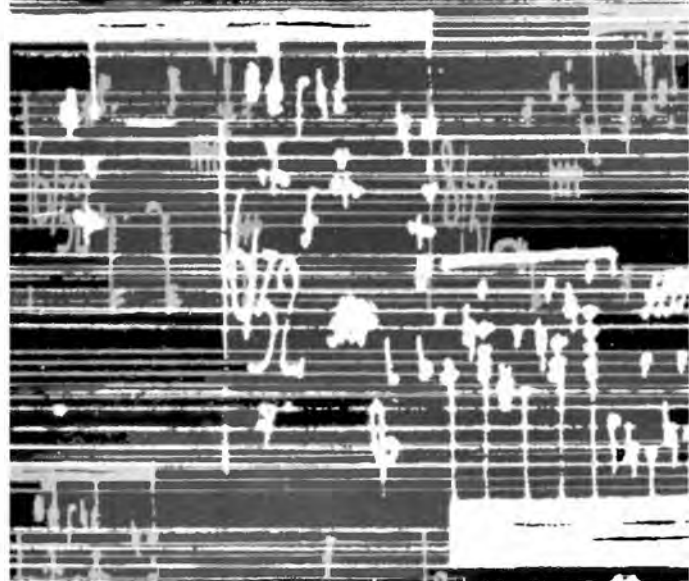
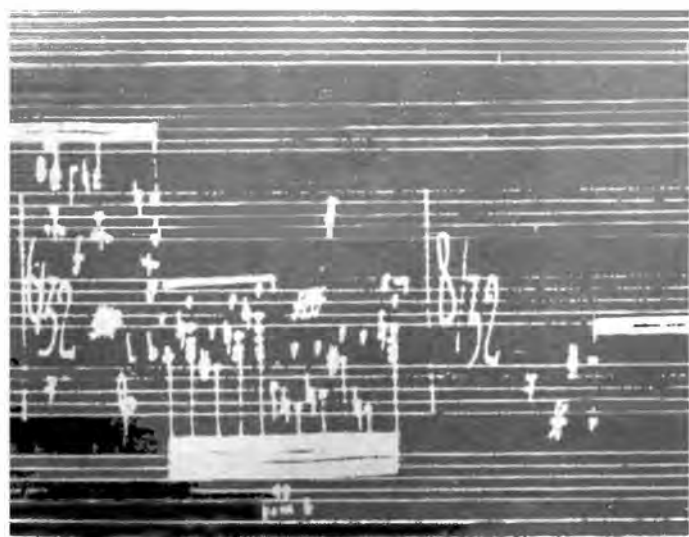
1934'de İstanbul'da doğdu. Müziğe küçük yaşta aldığı keman dersleriyle başladı. Daha sonra Cemal Reşid Rey, Seyfeddin Asal ve Demirhan Altuğ ile çalışan Tura, İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünü bitirdikten sonra yaşamını yalnızca besteciliğin getirdiği gelirle sürdürdü. Bu nedenle, eserleri ve ödülleri arasında film müzikleriyle sahne müzikleri ağırlıktadır.

Müzik yazısında Tura'nın başvurduğu kaynaklar çeşitlidir: Geleneksel modal müzikler, folklorik müzik, caz, hafif müzik, senfonik müzikler...'den süzgeçten geçirerek aldığı malzemeyi yeni bir sentez içinde değerlendirme eğilimindedir.

Müzikolojiyle ilgili yazılarını "Türk Musikisi Mes'eleleri" adıyla kitap halinde yayınlayan Tura, Kantemiroğlu'nun "Kitabu İlmi'l Musiki ala vecbi'l Hurufat" adlı edvarı ile icat ettiği notayı bugünkü dile ve nota yazısına çevirme yolunda çalışmaktadır.

Tura, 1976'dan bu yana İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim üyesidir.

Orkestra için süitler; 1 senfoni; Viyolonsel (1956) ve Keman (1965-72) konçertoları; Çeşitli enstrüman grupları için oda müziği; Oda orkestrası için eserler; koro parçaları; şarkı ve orkestra parçaları; piano parçaları; piano sonatı (1959) ile çok sayıda sahne müziği ve film müziği bestelemiştir.



PIERRE BOULEZ'IN
PARTİSYONUNDAN BİR
GÖRÜNTÜ

4

Bölüm XIII

YİRMİNCİ YÜZYILDA MÜZİK DİLİ

Disonanslar Çağı

Birinci Dünya Savaşı, imparatorlukların ve onlarla birlikte iflas eden felsefelerin çöküşünü hazırlamıştı. Bu döneme kadar, sanat uygarlığının temsilcisi olan sosyal sınıflar kayboldular ya da varlıklarını kurtarmak için çetin bir savaşıma girdiler.

Siperlerden dönmüş milyonlarca insan geçirdikleri dehşet dolu deneyimlerle insanüstü gayretleri için dünyanın onlara minnettarlık duymasını umutsuzca beklediler. Onlar, temelinden sarsılmış eski geleneklere inançlarını kaybetmişlerdi. Dünyayı böylesine kötü yöneten eskilere ve geçmişe saygı duymuyorlardı artık. Açıklamaya yanaşmaksızın bu geçmişin güzelliklerine duyarlı olmayı sürdürseler bile... Gençler, eski rejim altında toplanmak istemiyorlardı. İçlerinde devrimin tohumunu -herşeyi başka bir biçim altında ve yeni yasalara göre yeniden inşa etmek için yıkma isteğini- bilinçsizce taşıyorlardı.

Bütün buluşları hazırlayan teknik onlara yardım edecek gibi görünüyordu: Gök tırmalayanlar, hızlı kara yolu taşıtları, ülkeleri ve kıtaları bir kaç saatlik uçuşla bağlayan uçak, radyo, sesli film... dünün henüz şaşırtıcı konuları...

Olağan üstü gelişen tekniğin doğal sonucu olarak günümüz insanı sürekli bir hareketle çevrilidir. Her dakika, bir yenilik getirir. Ve her yenilik de insanoğlunu yeni bir çabaya doğru çeker. Sanatın, yaşamın yankısı ve kendi kuralları içinde bir başka görüntüsü olduğunu biliyoruz. Bu, mumların aydınlattığı sunukların önünde diz çökmüş keşişlerin zamanında da öyleydi, şimdi de öyle... Onlar, ilahiler, motetler, mesler söylüyorlardı. Oysa ölüm ve acıyla bütünleşen büyük savaştan sonra insanlar kuşku içindeydi. Zamanın dışında kendilerini hiçlikten başka bir şeyin beklemediğini düşünmeye yatkındılar. Ve yaşamak istiyorlardı, büyük savaşta bunca ölü verdikten sonra... Böylece sanatlar da yeni konuları akıl almaz bir biçimde kurcalamağa başladılar. Ne pahasına olursa olsun yeni gerekliydi. Moda, sürekli bir değişiklik istiyordu. Bununla birlikte, değişen, dünya görüşüydü ve her şey onu anlatma amacına yönelikti gerçekte. Ressamların tuvallerindeki karmakarışık anlamlı, şekli bozulmuş silüetler çağımız insanını resmediyor, bizi saptıyordu. Onlar, bizim görüntülerimizdi. Edebiyat özenli, süslü anlatımından uzaklaşmış bölümleri ve cümleleri kısaltmıştı. Bu, bizim dilimizdi. Müzik, kakışan sesleri (disonansları) birbirine bağlıyor, çözümlemeden birbiri arkasından kullanıyor, kullanılmakta olan biçimleri yok ediyor, akorları bozuyordu. Bütün bunlar da bizim çağımızın yankısıydı. Armoni ve disonans, müzik ilkeleridir. Fakat bütün sanat ilkeleri gibi yaşama bağlı ilkeler... Her çağın kendi armoni ve disonansları vardır. Disonanslar bu sert ve vurucu bileşimler, çağın kültürel tabanının

çelişkisiz ve sağlıklı olduğu dönemlerde, konsonanslarda çözümlenerek son bulurlardı. Fakat yenilik potada kaynamağa başladı-ğı zaman bütün dengeler bozuldu. Disonanslar, yani uyuşmayan seslerin oluşturduğu çarpıcı bileşimler artık çözümlenmez oldular. Altüst olmuş bir çağdan armoninin yer aldığı bir sanat beklene-mez. Ve çağını altüst eden sorunları kurcalamazsa eğer, hiç kim-se yirminci yüzyıl sanatını anlıyamaz.

Beethoven ve Haydn, çok fazla disonanstan yararlanmak zorun-da kalmadan fırtınaları canlandırmışlardı. Romantiklere, ölümü ya da savaşı betimlemek için armoni yetiyordu. Fakat çağdaş bir besteci bir şeyi canlandırdığı zaman bu, güneşin batışı bile olsa onu ancak disonansların aracılığıyla ortaya koyuyordu.

Kuşkusuz bu açıklamalardan "çağımızda melodi, armoni ya da konsonansa rastlanmaz" anlamı çıkmaz. Çünkü insanlık bir ör-nek giyinmiş ve paralel bir hat üzerinde yürüyen bir ordu değildir. Dönemler birbiri üzerine biner. Bu yalnız, Romantizmin tükenip şimşekleri üstüne çektiği dönemde henüz Romantik bestecilerin bulunmasından dolayı değil, aynı zamanda her sanatçının kendi-sinde dünyanın, yaşamın bir başka görüntüsünü taşımasından do-layı da böyledir. Geçmişle ilgili bütün bağların, yenileri şekillen-meden önce koptuğu bizimki kadar düzeni bozulmuş bir çağda, bütün sanat eğilimleri birarada bulunabilir.

Günümüzde modern sanat dediğimiz şeyle halk arasındaki uçuru-mun derinliği çarpıcıdır. Halk kesin olarak modern sanata karşı-dır. Ne var ki, geçmişin tüketilmiş romantizmini, klasisizmi ve dengeli aydınlığını, Rönesansın heyecanını, Gotik sanatın misti-sizmini özlediği halde insan, Yirminci yüzyıla ait olmakla gurur-lanır... İnsanlar, sanatın kendilerine heyecan vermesini isterler. Sanat onlar için anlama çabası gerektiren bir sorun değildir. İste-dikleri, müziğin bir takım anlamlar canlandırmasıdır. Oysa yüz-yılıımızda müzik kesinlikle esprimeye yöneldiğini iddia eder. Bu-gün lirik tiyatro ve konser repertuarının % 90'ının geçmişin eser-lerinden oluşması bunun sonucudur. Geçmişe sığınmakla doyum bulamayan kitle, modern sanatın ona vermeyi reddettiği şeyi bir takım görüntülerle ona sunan sinemaya koşar.

Modern müzik sorunu, bir kulak sorunudur. Müzikçi Halffter bunu açıkça belirtmişti: "Armoninin tarihi gelişimi her şeyden önce giderek biraz daha geniş dissonansların hazmedilmesinden meydana gelir. Kulak, belli bir disonans alışkanlığını güçlkle ka-zanır. Bu da ancak bir zaman ve antrenman işidir ki, disonansın gerçek etkisinin kaybolmasıyla sonuçlanır. Çünkü alışkanlığın bi-raz ötesinde artık etkilenmemek, ilgi duymamak vardır. Etki yok olduğu zaman daha çarpıcı bir heyecan bulmak söz konusudur artık. Böylece kulak, giderek daha cüretli dissonanslara alışır."

Bu açıklamalar akla yakındır. İşitmeyle ilgili bu gelişmeler eskiden çok yavaş olduğu halde günümüzde büyük hız kazanmıştır. Her şeyin sona doğru hızlanması gibi... Çünkü bir gün disonanslar bile sonlarına ulaşacaklar ve hiç bir ses bileşimi insana sert, acıtıcı, çarpıcı etki yapmayacak. O zaman tarihsel gelişim içinde hangi yeniliğin yer alacağı bilinmez...

Bugünkü müzik evrimi absöü müziğe (saf-mutlak müziğe) doğrudur. Konulu müzik alanına giren bütün yaratılar için bir tepki vardır. Canlandırıcı (tasviri) müzik, romantikler ve onların mirasçıları ile zirveye ulaşmıştı. Onu Leitmotifleriyle Wagner son noktasına getirdi. Kuşkusuz, konulu müzik, müzik için bir tehliktir. Çünkü o, müziği müzik ötesi gereksemelere bağlar. Bir kaç istisna dışında konulu, programlı müziğin Haydn ve Beethoven zamanında yavaş yavaş başladığını biliyoruz. O çağlarda insanlar müziği yorum aramaksızın dinlemeğe ve öylece ondan hoşlanmağa alıştılar. Bu durum, henüz az ya da çok ondokuzuncu yüzyılın tutsağı olan bizlere anlaşılmaz görünür. Çünkü bir zamanlar var olan, alışık olunan tarz bugün, insanların evrimle ulaşmak istedikleri bir düzey niteliğini almış gibidir. Ne var ki, içerik değişmiştir artık. Bu, yirminci yüzyıl insanına uygun bir içeriktir.

Absöü müziği izleyen dönemlerde insanlar, her şeyi yorumlamak zorunda olduklarına inandılar. Günümüzde ise dümen yine aksi yöne döndü. Programlı müziğe sırt çevirdi besteciler. Halk bu değişiklikten, bu zor ve sıkıntılı yol boyunca geriye dönüşten pek bir şey anlamadı. Aslına bakarsanız bu çetin yolu aşan günümüz

ANSERMET, HINDEMITH,
HONEGGER



sanatçısı da bu seçimi serbestçe yapmış sayılmazdı.

Şimdi bu teorileri bir tarafa bırakarak değer yargılarında gelecek yüzyılın hakkını unutmaksızın çağdaş müziğe topluca göz atalım:

Yirminci yüzyılın en ilginç eğilimlerinden biri, güncel konuları müzikle işlemektir. Arthur Honegger kıtalar arası büyük bir lokomotifin Pasific 231'in o günler için olağanüstü dinamik hızını müziğe aktararak bu eğilime değişik boyutlu bir örnek verdi (1923). Rugby adlı bir başka eserde, sesli araçlarla sportif heyecanları yaratmağa çalıştı. Alexander Mossolov "Çelik Fabrikası" ya da "Makinelerin Müziği" adlı senfonik şiirinde devasa makinelerin sarsıntısını ve gürültüsünü canlandırmayı amaçladı. Eugène Zador, teknik bir senfoni besteledi. H.E. Heller, New York limanında bir gökdelen kentinin müziğini tasarladı... Bununla birlikte iki savaş arasında yazılan eserlerin büyük bir çoğunluğu unutuldu ve bu, şaşırtıcı bir çabuklukla oldu.

Igor Stravinsky, yeni müziğin ilk önemli adıdır. Müzisyen anne babadan 18 Haziran 1882'de St. Petersburg yakınlarında Oranienbaum'da doğan ve 11 Nisan 1971'de ölen Stravinsky, müzik verilerini erkenden ortaya koymasına ve derin ilgisine karşın babasının isteğine uyararak St. Petersburg Üniversitesinde Hukuk öğrenimi yaptı. Rimsky Korsakov, 19 yaşındaki sanatçının kompozisyonlarını gördükten sonra, büyük bir ciddiyetle hukuk öğrenimine devam etmesini öğütlemekle birlikte beş yıl sonra onu St. Petersburg konservatuarına almaktan çekinmedi. Stravinsky'nin 1908'de Rus Balesinin kurucusu Diaghilev ile tanışması operaya yönelmesini engelledi. Diaghilev'in ısmarladığı Ateş Kuşu (1910) balesini yazdı. Bunu diğerleri izledi. Dünyanın dikkati genç Rus bestecisine yönelmişti. Aynı dönemin ürünü olan "Feu d'Artifice" (1908) ile Op. 1 Senfoni (1907) Brahms ve Glazounov'un izlerini taşır. Ancak, olağanüstü bir hızla kişisel dilini yaratır.

Stravinsky de bir kozmopolitti. 1. Dünya Savaşından önce ülkesini terkederek Fransa'ya yerleşti. Sonra savaş boyunca İsviçre'de oturdu. Bir süre böyle geçti, yeniden Fransa'ya döndü. 1939'da Fransız uyruğuna girdi. Avrupa ve Amerika'da çeşitli konser turleri büyük ilgi toplayan Stravinsky, 1939'da Amerika'ya göç etti ve 6 yıl sonra da Amerikan vatandaşı oldu.

Stravinsky'nin yaratıcı yaşamının çeşitli yönlerinden söz edilmiştir. 1917-18 yıllarından sonra eserinde, Rus müziğinde bir kaç yıl önce başlayan batı esinli saf müziğe doğru yönelme diyebileceğimiz bir hareket kendini gösterir. Oysa besteci bütün eserlerine tek ve aynı anlayışın egemen olduğunu, bütün ayrımların gerçek dışı ve keyfi olacağını ileri sürüyordu. Objektif, keskin bir görüşün egemen olduğu eseri dıştan gelen bütün romantik öğelere yabancı olan Stravinsky, müzik görüşünü şöyle özetliyordu:

"Bestelemek, benim için, belli sayıda sesleri, belli aralık ilkelerine göre düzene koymak demektir." Stravinsky sesler yardımıyla resim yapmanın olanaksızlığını ve müziğin bir duyguyu, bir ruh durumunu anlatma yeteneği olmadığını da ileri sürer. Gelenekle ilgili görüşleri ilginç ve nettir. Ona göre gerçek gelenek, "devrime yenilmiş bir geçmişin tanığı değil, halin yerini alan ve öğrenilen canlı bir güçtür. Sanatçı, yeniyi yaratmak için geleneğe bağlanmak zorundadır. Sanatçının kişiliği, müzik gereçlerinin tek ve kendine özgü düzenlemesiyle ortaya çıkar ve kendini kabul ettirir. Yani her yaratıcı tek olmak zorundadır." Stravinsky zaman zaman müzik gereçlerini tarihin büyük dönemlerinde arar. Böyle durumlarda tam anlamıyla kişisel çalgılaması ve armonilemesiyle geçmişin soluk bir taklidi ya da bağımlı bir düzenlemesi olmaktan çok başka şeyler doğurur.



IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)

Feu d'Artifice (1908), Scherzo Fantastique (1907-08) gibi eserlerinin yer aldığı daha çok "Akademik" diyebileceğimiz bir başlangıçtan sonra üç balesi: Ateş Kuşu (1910), Petruşka (1910-11), Bahar Ayini (1913), Stravinsky'nin müzik dilini sistematik bir biçimde nasıl yenilediğinin kanıtlarıdır. Oysa bütün engellerden arınmış olan Bahar Ayini'nin 29 Mayıs 1913'de Paris'te Pierre Monteux yönetiminde Champs Elysée Tiyatrosunda yer alan ilk temsili sırasında her kafadan bir ses çıkıyordu. Ünlü dinleyicileri susturmak olanaksız gibiydi. Sanit-Saëns, Stravinsky'nin bir sahtekar olduğunu haykırıyor, Ravel, gerçek bir dahi ile karşışarşıya olduklarını söylüyor, Avusturya elçisi alaylı alaylı gülüyor, Floren Schmidt Büyük Elçiye küfrediyor, Debussy, "bırakın da dinleyelim" diye yalvarıyordu. Bugün, ölümsüzler arasında seçkin bir yere oturmuş olan eserin ilk seslendirilişinde yaratılan bu atmosfer, ne kadar güçlü olursa olsun, bir sanatçının sinirlerini yıpratmaya yeterliydi. Nitekim bir çok eleştiriye göre Stravinsky, bu olaydan sonra geriye adım atma gibi nitelendirilebilecek bir disiplin anlayışını benimsemişti. Eser, bir yıl sonra beğenildi ama, bestecisi etkilenmiş ve ürkmüştü.

Borodin ve Rimsky-Korsakov'un açık etkilerini taşıyan Ateş Kuşu balesinin partiyonu, bestecinin Rus Beşleri ile ilgisini açıklar. Bu izleri, Petruşka'da da yakalamak mümkündür. Yine bu eserlerde, büyük bir müzisyenin iki ustalığı ayırtdedir: Ritm zenginliği ve korkusuz olduğu kadar bilgili bir orkestrasyon.

Stravinsky'de her duygu bir ritme ya da ritm grubuna dönüşür. Sevinç, acı, heyecan, huzur, ritm aracılığıyla açıklanır.

Matematiksel diyebileceğimiz soyut ve arıtılmış müzik öğelerinin sahneye girmesi, bestecinin ikinci dönemdeki eserlerine rastlar: Ezginin önemli yer tuttuğu Apollon Musagète gibi (1928), Pulcinella Balesi de (1929) neo-klasik dönemin anlamlı sembolüdür. Peri öpüşü (Bale-1923), Piano ve Orkestra için Cappriccio (1929), Keman Konçertosu (1931), Jeu de Cartes (İskambil Oyunu-Bale 1937), Cantate (1952), Üç Bölümlü Senfoni (1942-45) aynı çizgide yer alırlar. Bunlar, Stravinsky'nin Stil yeteneklerinin dikkate değer örnekleridir.

Stravinsky bu dönemde, soyut bir sesli saflığa ulaşma düşüncesini o kadar ileri götürür ki, bir besteci değil, bir müzik icatçısı olduğunu söyler. Çağdaş kalarak geçmişin büyük ustalarına ulaşan Stravinsky kusursuz bir işçidir aynı zamanda. Maddeyi işler ve eserlerinden her biri, bizzat kendisinin ortaya koyduğu bir ses serununun çözümü olarak doğar.

Son partiyonları arasında yer alan 1957 tarihli Agon'da, 1957-58 tarihli Threni ve 1962-63 yıllarında tamamlanan Flood Opera-Oratoriosunda ya da 1964'de yazılan Abraham ve Isaac'da günün en korkusuz araştırmaları yer alır. Stravinsky'nin sürekli yeniliği ve katologunun büyük değişikliği içinde, benzer nitelikli iki opus numarası bulmak olası değildir.

1930'lardan sonra dodekafonizme yaklaşan Stravinsky'nin eserleri sayıca büyük yer tutar. Bunlar, Baleler, Senfonik eserler, Oda Müziği ve Korolar olmak üzere kabaca dört grupta toplanabilir. Özel yaşamında olduğu gibi sanatta da düzensizlik düşmanı olan Stravinsky, eserlerini sağlam temeller üzerine kurmuştur.

Orta boylu, sözü dinlenir, sıcak bir insan olan ustanın iradesi güçlüydü. Yakınları, tartışmalarda taraf tuttuğundan ve inatçılığından yakınırlardı. Sağlıklı bir adamdı ve bunu uzun süre korumak için gerekeni yapmaktan geri kalmamıştı. İki kez evlenen Stravinsky'nin ilk evliliğinden dört çocuğu oldu. Fyador resmi, Sulima müziği seçti. Ludmilla desinatris oldu, Milena ise şarkıcı...

Çağdaş Müziğin Stravinsky'den daha devrimci bir yenilikçisi de Viyana'da görüldü: **Arnold Schoenberg** (1874-1951)... Başlangıçta Wagner ekolüne bağlıydı. Richard Dehmel'in çok etkileyici metni üzerine yaylılar orkestrası için Verklärte Nacht⁽¹⁾ (1899), Debussy'ninki ile aynı zamana rastlayan Pélleas ve Mélisande (Senfonik Şiir-1905), Solo, Koro ve orkestra için Guerrelieber

1. Verklärte Nacht (Transfigured Night) başlığı ülkemizde, Aydınlık Gece, Değişen Gece gibi çevirilerle radyo yayınlarında yer aldı.



ARNOLD SCHOENBERG
(1874-1951)

(Savaş liedleri-1900-1911), konuşan ses ve oda orkestrası için Pierrot Lunaire (Ay Kuklası-1912), Wagner etkilerini yansıtır. Bu eserlerde korkusuz armonilemeye karşın müzik hep tonal kaldı. Ancak yeni bir teori, 12 ton sistemi eski kompozisyon kurallarının yerine geçecekti. Bu yeni sistemi çoğu kez atonal müzik deyimi ile adlandırırlar. Schoenberg, sistemine atonal denmesine her zaman karşı çıkmıştır. O, pantonal sözcüğünü yeğliyordu. Meslekten kişiler için bu ayrım derindir. Meslekten olmayanlar ise orada, eski tonal ilgilerin, gamların, eski akorların bulunmayışından başka bir şey görmezler. Schoenberg'in eserleri sayıca çok değildir. Fakat yaptıkları çok önemlidir. Halkın büyük çoğunluğu eserlerine etkisiz kalır. Bununla birlikte Anlatıcı, Erkekler korusu ve Oda Orkestrası için "Un Survivant de Varshovie" (1947) Senfonik Şiiri, Birleşik Devletlerdeki ilk seslendirilişinde büyük başarı kazandı. Eser, 2. Dünya Savaşının en trajik dönemlerinden

birini içe işleyen bir gerçekçilikle anlatan bir belgesel niteliğindedir.

Çağdaş müziğin reformcu eğilimleri, ne kadar derin olursa olsun, Schoenberg'in devrimi ile sınırlanmaz kuşkusuz. Tempéré akoron yarım ton sistemi de zaman zaman değişikliğe uğrar. Çek Alois Haba (1893-1973) müziğe çeyrek tonları sokmağa ve onları çalacak bir piano yapmağa uğraşırken şiddetli tartışmalara neden oldu. Meksikalı Julio Carillo ise Tempéré sistemi bütün kusurlu yanlarından arıtmak istiyordu. Ancak çağımızın dinleyicisi de içinde olmak üzere kulaklar tempéré sistemin saf olmayan tınlarına öylesine alıştı ki, her değişiklik az ya da çok şok etkisi yaptı ve hata gibi göründü. Başarılı olmamakla birlikte Carillo yazılarında günümüze gelinceyedek bütün melodik ve armonik bileşimlerin tüketildiğini belirterek artık yeni bir şeyler besteleyebilmek için tonun çeyrek, sekizde bir, on altıda bir... vb.. bölümlerini yapmak gerektiğini savunuyordu.

Bütün bu eğilimler arasında geleceğe açık ve en uzun ömürlü sistemi bırakan Schönberg⁽²⁾ müziği Viyana ve Berlin'de kendi çabasıyla öğrendi. Öğretmen yardımıyla yaptığı çalışmalar Alexander

1. Un Survivant de Varshovie (A Survivor from Varsow) "Varşova olaylarından arta kalan biri", "Varşova'dan sonraya kalan bir adam" ya da "Varşova'dan sağ kurtulan adam" gibi çevrilebilir.
2. Schoenberg ve Schönberg yazılışları Almanca'da aynı okunur ve her iki yazılış da kullanılır.

von Zemlinsky'den altı ay süreyle aldığı kompozisyon derslerinin dışına çıkmadı. 1901-03 yılları arasında Berlin Stern Konservatuvarında, 1918-25 arasında Viyana Konservatuvarında öğretmenlik yaptı. 1933 de Amerika'ya giderek California'ya yerleşti ve öğretmenliğini burada sürdürdü. öğrencilerinden Egon Wellesz (1885-) Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935). Önemlidir.

1907 yılından başlayarak Schoenberg'in müziğinde köklü bir değişim ortaya çıkar. Bu, seslerin yavaş yavaş özgürlüğe kavuşması, birleşik bir diziyle ilişkilerinin kaybolmasıdır. Armonisini kendi yapısında taşıyan ezginin aksine armonik olmayan saf ezginin kullanılması böylece başladı. Çoksesliliğin örgüsü de ortak bir ton grubuna dayanmayan tek tek parçalardan oluşuyordu.

Yeni bir yol ararken Schönberg, armonik ilerlemelerde dördüncüler üzerine kurulu armonik düzeni buldu. Dördüncülere dayanan akorlar, kromatik gamın her notasını aynı önemde değerlendirme eğilimi gösterdiğinden tonik-dominant ilişkisi kalktı. Böylece 12 notun her biri özgürlük kazandı. Orkestra için beş parça (1909) ile başlayan bu dönem Schoenberg'in yazısında 1914 yılına kadar sürdü. Sonra besteci tam dokuz yıl boyunca sessiz bir araştırmacı olarak, yıktığı tonal düzenin yerine geçecek bir sistem geliştirdi: 12 ton... 12 nota sistemine göre besteci, kromatik gamdaki 12 notayı dizer. (12 notayı kullanarak bir dizi yapar.) Bunlardan her biri, öteki 11 nota geçmeden ikinci kez görünmez yani tekrarlanmaz. Besteci bunu tersten tekrarlayabilir, her notanın ötekiyle aralığını ters çevirerek bir kez daha yazabilir ve bunu da sondan başlayarak başa doğru yazabilir. Her dizinin dört ayrı biçime girmiş görüntüsünü kullanabilir: Önce asıl dizi/Sonra asıl dizinin sondan başlayarak yeniden yazılmış durumu/ Asıl dizinin her notasının onu izleyen notayla yaptığı aralığın ters çevrilmesiyle oluşturulmuş biçimi/ve bunun da bir kez daha sondan başlayarak okunmasıyla ortaya çıkan bir başka görünüşü...

Tonal eserlerinde bile ton duygusunun verdiği birlik ve bütünlükle yetinmeyen Schoenberg, her şeyin üstünde sıkı bir motifler ilişkisi ağı yaratarak bunu güçlendirmeye özen göstermişti. Tonal bağları ve ton duygusunu yıktığı zaman birliği yalnızca motifler ilişkisiyle sağladı. Bu ilişkileri düzenleyen 12 ton sistemi, Schoenberg'in daha önce çok yönlü müzik düşüncelerini geliştirdiği motif kaynaklarının yerini aldı. 12 ton sisteminde dizi, bir başlangıç malzemesidir. Kullanılan materyelin tümünü içine alır ve onu belli bir sıralama içinde kullanır. Dizi, motif üretmede ana kaynaktır. Eserin bütün önemli öğeleri diziden çıkar ve gelişir. Dizinin eser boyunca tekrarlanması, bütünden ayrı duran parçaların birleşmesini sağlar. Böylece bütün sanatların ve doğanın temel kuramı olan ussal bütünlük, çalışma ve düşünce birliği kazanan eser

yapısı sağlamlaşır, örgüsü güçlenir. Motif ilişkileriyle düzenlenen atonal yazıda ezgisel olgular ön plana çıkar. Bu bakımdan burada müzik dili yatay çokses anlayışına dayanır ve orta çağ çokses yazısına yakın durur. Atonal teknik olsun, 12 ton tekniği olsun, kontrpuan bilgisini, özellikle Palestrina kontrpuan bilgisini gerekli kılar.

Herhangi biçimde sıralanmış 12 değişik sestem oluşan dizi, temel kalıp olduğu için birlik değerinde notalarla yazılır, ölçü çizgisi kullanılmaz. Tek sesli vokal ya da enstrümantal bir 12 ton parçasında 48 olanak vardır. Parça temel dizinin sürekli tekrarından oluşur. Dizi, 12 kez değişik sestem görünür, yukarda açıklanan çevirme ve tersten okumalardan sonra son kez görünür ve parça biter. Ancak eserin teması mutlaka seçilen dizi demek değildir. Tema içindeki nefesler dizinin yeni yeni girişleriyle değişik yerlerde gerçekleşir. 12 ton sistemi, ardarda gelen sesleri, ses tekrarlarını, aynı zamanda tınlayan seslerin hareketini kurala bağlar, ancak az yada çok uyumsuz aralıkların kullanılmasını besteciye, onun özel anlatımına bırakır. Görüldüğü gibi Schoenberg, tonal düzenden ayrıldıktan sonra yazıya gelen kargaşalığı, yine kendi bulduğu bir sistemle düzene sokmuştur. Bununla birlikte Schoenberg'in duygu ve dil yönünden hala on dokuzuncu yüzyıla bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Bilgilerini kontrpuan dışında kendi kendine edinmiş olan Schoenberg, ömrü boyunca içinden geldiği gibi yazmıştı. İlginç davranışlarından biri de son yıllarında, tonal yazıyı yeniden ifade aracı olarak kullanmış olmasıdır.

Dizisel (Seri) sistemi Op. 25 piano için beş parça'da tam anlamıyla uygulayan besteci, "Başarılı bir sanat eseri, nasıl yazıldığını açıklamayan, belli bir kafa gücünün ürünü olduğunu duyurmayan eserdir", diyordu. Bu gelişme noktasına Op. 31 Orkestra için Çeşitlemeler (1928) ile ulaştı. Burada, metametikselsel endişeleri aşmış, tekniği hissettirmeden uygulayan usta bir anlatımcı görünümündedir.

Schoenberg'in getirdiği 12 ton sisteminin hiç te neşeli olmayan renkleri, savaşın bıraktığı acı ve karışık duyguları, korkunç gerginliği, trajik görüntüleri tam anlamıyla yansıtıyordu. Bu sistem, mutlu olmak amacıyla var olduğunu unutmuş, acı çekmiş, korkunç ve anlamsız bir savaşı yaşamış insanların dünyasına çok uygundu. Bu dünyanın renkleri alabildiğine keskinleşmişti. Biçimleri, ürkütücü düşler gibi görünüyorsa da gerçeğin ta kendisiydi...

Alban Berg (1885-1935) ustasıyla hemen hemen aynı yolu izledi: Tonalite, atonalite, dodekafonizm, seri dodekafonizm ve nihayet genişletilmiş tonalite çerçevesinde seri uygulamalar...⁽¹⁾

1. Dodeca: Yunanca on iki, phone: Yunanca ses anlamına gelir. Seri dodekafonizm: dizisel kuralların uygulandığı 12 ton sistemi

Her zaman için Schumann ve Mahler romantizmine bağlı kalan Berg, anlatımcı (expresyonist) ekolün temsilcisiydi. Hiç bir zaman bir öncü olmadı. Schoenberg'in tekniğinden yararlanarak karmaşık bir dille aşırı heyecanları anlatmakla yetindi.

1885'de Viyana'da bir burjuva ailesinin oğlu olarak doğan, şiirle müzik arasında çetin bir kararsızlık geçirdikten sonra 1904'de verdiği ilk denemelerle yolunu bulan Alban Berg, o tarihten 1910'a kadar Schoenberg'le çalıştı. Berg'in kendisine güvenini arttıran bu beraberlikten derin bir dostluk doğdu. 1911'den sonraki gelişmesinde etkileri olan şarkıcı Hélène Nahowsky ile evlenen Berg, 1915-18 yılları arasında idari bir işde çalıştı. Savaş sonrasında yaşamında başarı ve skandallar birbirini kovaladı. 1935'de anlamsız bir diş apsesi bütün etkinliğini durdurdu ve 24 Aralık'ta, kaldırıldığı hastanede kan zehirlenmesinden öldü.



ALBAN BERG
(1885-1935)

Schumann ve Mahler'le kendisini bağlayan köprüleri yıkmayan Berg'in yaratıcılığını genellikle üç dönemde inceleme eğilimi vardır:

1907-14 yılları arasında Op. 1'den Op. 6'ya kadar eserlerini kapsayan birinci dönemin ilk yarısında tonal çalışmalar yer alır. Daha Schoenberg 12 ton sistemini yaymadan, Op. 4'den başlayarak Berg'de yer yer gerçek bir seriel eğilim gözlenir.

İkinci dönem, büyük bir değişiklik göstermemekle birlikte kusursuz ustalığının baş yapıtları doğurduğu dönemdir. 1917-26 yılları arasında yer alan bu dönemde Oda Konçertosu (1923-25), Lirik Süit (yaylılar dörtlüsü için 1925-26) ve yirminci yüzyılın ilk büyük lirik olayı sayılan Wozzeck Operası (1921) yazıldı. Biçim çerçevesini unutturan, tekniği gözden gizleyen, her şeyin dramatik heyecana ve dinamizme dönüştüğü Wozzeck operasının yazısı aralıksız olarak seriel değildir. Yer yer tamamen tonal elementlere rastlamak mümkündür.

Üçüncü dönem, 1928'den öldüğü yıl olan 1935'e kadar uzanır. Bir çeşit sentez esprisinin ve bazı tonal fonksiyonlara yaklaşma eğiliminin yer aldığı bu dönemde de keman konçertosu (1935) ile Lulu Operası (1934) vardır. Son eseri olan ve "Bir Meleğin Anısına" alt başlığı ile Mahler'in dul karısının kızı Manon Gropius'un erken ölümü üzerine yazılan keman konçertosunda Schumann'a has yoğun bir duyarlık vardır. Eserin olağanüstü organik bütünlüğü, Johann Sebastian Bach'ın ünlü bir koralinin araya sokulmasına karşın ustaca gerçekleştirilmiştir. Bu tonal ve seriel sentez, ilk sekiz seriel notanın akor parfe majör ve akor parfe

minörün bir bileşimi gibi dizilmesinden, son dört seriel notanın ise Bach'ın Koralinin ilk dört sesi gibi bütün tonlarda ilerlemesiyle gerçekleştirilmiştir.

Lulu (1928-34) Operasının üçüncü perdesi, Berg'in ölümüyle tamamlanmadan kaldı. Berg, eserinin librettosunu expresyonist yazar Franck Wedekind'in "Toprağın Aklı" ve "Pandora'nın Kutusu" başlıklı iki dramından hareketle kendisi yazmış, hafif bir kadının dramını büyük bir gerçekçilikle işlemiştir. Eser, Lulu'nun kişiliğine bağlı bir Seri üzerine oturtulmuştur. Besteci, öteki kişiler ve dramın çeşitli olayları için bu seriden ikinci derecede seriler çıkarmıştır. İnşa gücü ve Wozzeck'den daha az katı oluşu ile Berg burada bir ölçüde, Geleneksel Büyük Opera'nın ses tekniğine ve biçimlerine döner.



ANTON WEBERN
(1883-1945)

Schoenberg, nasıl yeni bir dil ve syntax yaratırsa, öğrencisi Anton Webern de biçim, tarz, çalgılama ve duyarlık yönünden yeniliğin yaratıcısı oldu. 1883'de Viyana'da doğan ve geleneksel bir eğitim gördükten sonra Schönberg'e rastlayan Webern onunla 1904-10 yılları arasında çalıştı. 1914'e kadar yaşamını çeşitli Avusturya Tiyatrolarında Orkestra yöneticiliği yaparak kazandı. Birinci Dünya Savaşında müzik etkinliği durdu. 1918'de askerden dönünce bageti yeniden eline aldı. Gününün yargılarına göre "Çalınmayan" müzikler yazıyordu. Nazilerin Avusturya'yı işgali ile "dejenere" olduğu için yasaklanan sanatçılar arasına girdi. 1945'de tam başarıyı tadacakken Amerikalıların Avusturya'ya girdiği sırada çıldırmış bir asker mermilerine hedef oldu.

Webern, başlangıçta Brahms, Mahler ve Schoenberg etkileri gösterir. Fakat sonra kolayca ve çabucak kişisel tarzını bulmak için bu etkiler-

den ayrılır. İlk iki opus numarasından sonra ikinci dönem başlar. Op.3 ve Op. 4 Lied'lerle (1909) Webern, tarzını yaratmıştır. Üçüncü dönemde tonal bağlar görünür. Op 5 yaylılar dörtlüsü için parçalar (1909), Op. 6 büyük orkestra için altı parça (1910), Op. 7 keman ve piano için parçalarda (1910) olduğu gibi... Bu dönemde Webern, kısa ve yoğun "küçük biçim"i geliştirir. O zamana kadar ulaşılmamış bir saydamlık ve incelikte tınlarla bir müzik atmosferi yaratır. 1910-14 yılları arasında yer alan dördüncü dönemde parçalar daha da kısalır. Op. 9 yaylılar dörtlüsü için Bagateller ve Op. 10 Oda orkestrası için beş parça (1913) da olduğu gibi... 1914-27 yıllarını kapsayan dönemde yalnız ses için yazar. Geleneksel lied stilinden ve eşlikli melodiden uzaklaşarak

yeni bir tarz yaratır. Bunlarda Schönberg'in kullandığı konuşan sesi kullanmamıştır. Bu dönemde op. 13'den Op. 19'a kadar eserleri yer alır. Op. 17'den başlayarak da Seriel sistemi uyguladığını görürüz.

1927-34 arasında, ancak 1945'in genç ekolünde yerini bulan eserler verdi: Op. 20 yaylılar üçlüsü (1927), Op. 21 Senfoni (1928), Op. 22 Saxophone'lu Dörtlü (1930), Op. 24 Dokuz çalgı için konçerto (1934).

Çalgı tınılarının çok renkli olduğu ve sessizliğin oldukça sürprizli kullanıldığı bir dönemdir bu. Tek tek sesler, bağımsız sesler, büyük bir bollukla kullandığı suslar içinde sunulur. Sessizlik, müziğin temel gereçlerinden biri ve bütünleyicisi durumundadır. Gerçek Webern ortaya çıkmış, kendisinden öncekiler gibi yalnızca yatayları ve dikeyleri olan bir evrende kalmak yerine geniş bir hareket serbestisi kazanmıştır.

Bu gelişim son dönemi, 1935-45 yılları arasındadır. Son on yılın ürünü olan Op. 26, 29 ve 30 Kantatlar, Op. 27 piano için çeşitlemeler, Op. 30 Orkestra için çeşitlemelerde Webern tam bir stil serbestisine ve kusursuz ustalığa ulaşır. Onda daha önce kendisini duyuran didaktik yan kaybolmuştur. Kantatlarında şiirin sözleri artık yalnızca sözcüğün sesli olanakları ve müziğin konumuna göre yerleştirilir. Webern'in bu son yaratılarında hareketin ve hareketsizliğin karışımı Calder'in Mobile'leri¹¹ ile kıyaslanabilir. Webern, gerçekleştirdikleriyle müziğin önemli dönemeçlerinden birinde yer alır. Schoenberg gibi, Debussy gibi, Liszt, Beethoven, Monteverdi... gibi.

16 Kasım 1895'de Hanau sur Main'de doğan ve 29 Aralık 1963'de Frankfurt'ta ölen Paul Hindemith, Stravinsky ve Schoenberg'e zıt yapıda olmakla birlikte çağdaş müziğin önde gelenlerinden ve neo-classicisme'in en önemli temsilcilerinden biridir. İtalyan Besteci Busoni'nin ve Alman bestecisi Max Reger'in açtığı yoldan giderek onlar gibi, resim ve edebiyatın etkisinden kurtulmuş salt müzik, soyut müzik örnekleri vermiştir. Bu eserlerde ne Busoni'nin aşırılıkları ne de Reger'in donukluğu vardır.

Küçük yaşta köklü bir müzik eğitimi alan Hindemith 9 yaşındayken çok iyi keman çalıyordu. 1909'da Frankfurt konservatuarında girdi. Orada Arnold Mendelssohn'la ve Bernhard Sekles'le kompozisyon ve kontrpuan, Rebner'le keman çalıştı. 1915-23 yıllarında Frankfurt Operasında Başkemancılık görevi yaptığı sırada Rebner Dörtlüsünde de 2. kemancı ve viyolacıydı. Lico Amar'la birlikte 1922-29 arasında etkinliğini sürdüren ve modern müziğin

1. Hareketli heykeller.

yayılmasını amaçlayan Amar-Hindemith kuartetini kurdu ve orada viyolacı olarak yer aldı. Bu dürtlüyle katıldığı konser turnelerinde kendi eserlerini de duyurma olanağı buldu. Hindemith, İkinci Dünya Savaşı sonrasında orkestra yöneticisi olarak çalışıyordu. Önemli etkinliklerinden biri de 1921-26 yıllarında Donaueschingen Modern Müzik Şenliklerine katılmasıdır. 1927'de Berlin Hoch Konservatuara kompozisyon öğretmeni atanan Hindemith'in yaşamı 1933'den sonra zorlaştı. Hitler rejimi gelmişti. Saf Germen ırkından olmasına karşın Yahudi-Bolşevik eğilimleri taşıdığı iddiasıyla Nazilerin şimşeklerini üzerine çekti. Bu yüzden uzun süre yabancı ülkelerde yaşamak zorunda kaldı. Hindemith'in devlet çağrısıyla Türkiye'ye gelerek müzik yaşamını düzenlemesi ve Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluşuna emek vermesi bu döneme rastlar. 1937-39'da çeşitli konserler verdiği Birleşik Amerika Devletlerinde önce Yale Üniversitesinde (1942), sonra Harvard ve Cambridge'de (1945-50), aralıklı olarak da Zürih ve New-Haven'da (1951-57) teori ve kompozisyon öğretmeni olarak çalıştı.

Halkı müziğe ulaştırmaya ya da müziği halka yaklaştırmaya çalışan Hindemith ne Schönberg gibi bir teorisyen ne de Stravinsky gibi bir inşacı oldu. teorilerle de geleneklerle de alay ediyordu. Kendisini eskiye bağlayan bağları koparmıştı. buna karşın yeni klasikçi akımın temsilcisi oldu. Burada çelişki yoktur. O, eserlerinde üslupları ve biçimleri dış çizgileriyle değil, anlam olarak yansıtmaktadır. Neo-Clasisisme'in öncüsü olan ve müziği tamamen soyutlaştırmaya çalışan Busoni ile Max Reger'e kıyasla Hindemith sıcak, anlamlı ve heyecanlı bir müzik yazmıştır. Hareket noktası Reger, Strauss ve Mahler gibi post romantikler olan Hindemith, ilerde daha yalın bir yazıya yönelmesine karşın içerik bakımından yoğun ve zengin kalmayı başarmıştır.

Savaş sonrasının acı günleri, Hindemith'in "Gebrauch-music" (yararlı müzik) görüşünün biçimlenmesini kolaylaştırmıştır. Bu anlayışa göre besteci, bir amaca, bir doğrultuya bir isteğe uygun eser vermek zorundadır. Onun "Bir Kent Kuralım" adlı operası bu alandaki görüşünün ürünü ve müziğin modern pedagoji alanında atılmış büyük adımı niteliğindedir.

"Gidiş ve Dönüş" eskizinde ikinci bölüm, nota nota birincisinin tersidir. Sondan başa yazılıdır. Ters sarılmış film bobini gibi... Neues vom Tage "Günün Haberleri" (1929) operasının alaycılığı, Expressioniste operası, Oscar Kokoschka'nın metni üzerine yazdığı "Mörder Hoffnung der Frauen" operası (1921), "Bebekler" balesi, Hindemith'in bu anlayışının örnekleridir.

İlk piano parçalarına "birinci ya da altıncı parmakla çalınmasının onu ilgilendirmedigini" belirten bir not koymuştur. Alto sonatında ise şu not vardır: "Vahşi delice çabuklukta tempo: Sesin

güzelliği önemli değil" Buna karşılık Rilke'nin şiirleri üzerine yazdığı *Das Marienleben* şarkı destesinde sesin güzelliği ansızın büyük bir önem kazanmıştır.

Hindemith, yirminci yüzyılın en ilginç bestecilerinden biridir. Çok dikkatli işçiliğine karşın eserlerinde doğal bir biçimde mal ettiği tekniği ve bilgiyi aşarak, onu gözlerden kaçırarak büyük bir esin gücüyle hareket etmeyi başarmıştır. Olgunluk çağında yazdığı *Mathis der Mahler* (Ressam Matis, 1934) operası (bu eserden bir de senfoni oluşturmuştu.) Hindemith'in yaşamı boyunca yaptığı araştırmaların, denediği yolların büyük bir ideolojide birleşmesidir.

Weber'in devrim niteliğindeki yenilikleri, ses sistemini ya da ritmik olanakları sorgulamıyordu. Tempéré sisteme sırtını dönerek Somut ve Elektronik Müzik yazarlarına yolu açan Edgar Varèse oldu.

22 Aralık 1885'te Paris'te doğan ve 1965'te New-York'ta ölen Amerikan uyruklu Fransız bestecisi Edgar Varèse, önce Schola Cantorum'da d'Indy ve Roussel ile daha sonra konservatuarda Widorla kompozisyon çalıştı. Daha başlangıçta d'Indy'nin kurallarına karşı koyması ondaki doğal yönelimleri açıklar.

Gençlik yıllarında Paris ve Berlin'de Koro yöneticiliği yapan Varèse, Birinci Dünya savaşı sırasında Amerika'ya yerleşti. 1919'da New Symphony Orkestrayı, 1921'de Uluslararası Besteciler Birliğini kurdu. Çoksiz, tını, ezgi, ritm alanında ilginç arayışların kanıtı olan eserleri arasında, vurma ve üfleme çalgıları için *Hyperprisme* (1923); *Amerika* (1925); Oda Orkestrası için *Intégrales* (aralıklar - 1926); *Arcana* (1927); Korolu bir Senfoni (1937); Koro ve Orkestra için *Déserts* (Çöller-1954); *L'Homme et la Machine* (Adam ve Makine - 1958); Org, vurma çalgı, trompet, trombon, theremin¹ ve bas bariton ses için *Equatorial* (1937) seçilir.

Varèse, 1948'de Columbia Üniversitesinde öğretilendi. 1950'de de Darmstadt'da ders vermeğe başladı.

Absolu müzikle elektronik müziğin sentezi olan *Déserts* (Çöller)"in 1954'te Paris'te seslendirilmesi fiyasko ile sonuçlandı. Bu tarihten sonra ünü büyüyen Varèse'in yankı getiren *Poème Electrique* (1958) ve *Nocturnal* (1961)'ine karşın en fazla dinleyici çeken eseri iki grup vurma çalgı ve 13 çalgıcı için 1931'de bestelediği *Ionisation*'u oldu.



EDGAR VARÈSE
(1885-1965)

1 Theremin: Dokunulmaksızın sadece elin hareketiyle ses veren ve Leon Theremin tarafından geliştirilmiş bir çeşit elektronik müzik aleti. Theremin bu enstrümanı 1920'de gösterime sundu ve patentini 1928'de Amerika'da aldı.

Varèse'in notalarla değil, seslerle, gürültülerle yarattığı bu tını topluluğunu örgütleme tarzından ortaya çıkan zengin anlamlar bazıları için şaşırtıcıdır. Oysa tarihin her döneminde ister yapay ve sınırlı örgütlenmeler içinde, ister doğal ve sonsuz olanaklar içinde, ne türlü olursa olsun bütün sesli gereçlerin bestecinin anlatım aracı olmaktan öte bir görevleri yoktur. Ve onlar, çağının üstünde bir sanatçıda var olan en yetkin şeyi açıklarlar.

Olgunluk ürünlerini Yirminci yüzyılın ikinci yarısında veren besteciler, kendilerinden önce gelenlerden daha farklı bir sorumluluk duyuyorlardı insan için. Evrensel insanın, sanat yapıtlarındaki gerçeği zorladığı bu dönemde doğal olarak bilimin ve sanatın beklentileri de yorumu da önceki yıllardan farklı oldu. Onlar, çelişki gibi görünse de, herşeyden çok, zincirlerinden kurtulmuş bir yaratıcılığın olanaklarını belirlemeğe, gereçlerini saptamağa uğraştılar. bu özgürlüğü yirminci yüzyıl insanının (aynı zamanda evrensel insanın) ve yaşadığı dünyanın sorunlarını sahneye getirme uğrunda kullandılar.

"... Her özgürlük gibi bu da daimi bir tehlikedir, yorup bitiren bir maceradır ve işte bunun içindir ki, her türlü kulluğa katlanarak hiç değilse böylece ruhun rahatını sağlamak gayesi ile bu maceradan kaçılır. Sanat bir macera değilse nedir, nedir öyleyse doğrulaması? Hayır, özgür sanatçı, özgür insan gibi, rahatını düşünen adam değildir. Özgür sanatçı, güçlkle, kendi düzenini yaratan dır. bu düzen ne kadar pervasız olursa, kuralı o kadar kesin olacak ve özgürlüğü o kadar ortaya koyacaktır. Anlaşmazlığa yol açmakla beraber her zaman kabul ettiğim Gide'in bir sözü vardır: (Sanat baskı ile yaşar ve özgürlükle ölür.) Doğrudur bu. Ama bundan sanatın güdümleneceği anlamı çıkmasın. sanat kendi kendine yaptığı baskı ile yaşar, başkalarının baskısı ile ölür. Aksine kendi kendisine baskı yapmazsa çıldırır nihayet ve bir takım hayaletlerin kulu olur... ...Bunun için bütün tehlikeleri ve özgür çalışmalarını göze almak gerekir."¹¹

Yukarıdaki satırlarda Fransız düşünürü ve yazarı Albert Camus, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, sanatçının sorumluluğunu açıklıkla ortaya koyuyor. Aynı dönemin bestecileri de içgüdüsel yönelimlerle çağlarını, dünyanın sorunlarını ve insanı irdelediler, yorumlar yaptılar veya yalnızca gösterdiler. Özgür oldukları ölçüde (ki bilgi de bu özgürlüğün bir parçasıdır,) bunu başardılar da. Ancak ne kadar özgür görünürse görünsün, her büyük sanat yapıtı bir kurallar topluluğudur, veya bir başka deyişle, kalıcı bir değer taşıyan her büyük sanat yapıtı, kendi kuralını kendi içinde taşır.

Bu dönemin ikinci kuşak diyebileceğimiz bestecileri sayıca hayli

kabarıktır. En önemli ortak özellikleri ise katı bir ulusalcılık anlayışının üstünde dünyayı kucaklayan esnek ve cömert bir kavrayış bütünlüğü ve ulusal sınırları aşan bir akrabalık sergilemeleridir.

1931 doğumlu Arjantinli besteci **Mauricio Kagel** çağdaş bestecilerin en ilgi çekicilerinden biridir. Öğrenimini ülkesinde besteci Ginastera (1916-1983) ile yapan Kagel, 26 yaşında Almanya'ya yerleşti. Köln elektronik müzik stüdyosunda çalıştı ve Darmstadt yaz müzik kurslarında dersler verdi. Kagel için anlatıma yardım eden her şey müzik enstrümanı gibi kullanılabilir: yaylar, tahtalar, cam, metal eşya... normal enstrümanlar yanında şan, parçalanmış ve montajlı ses, konuşma sesi. Bazen acımasızlığın ve vahşetin keskinliğini, donmuş zihinsel yetilerin umutsuzluğunu, kontrast öğelerle anlatabilir kolayca. Bazen yabancı çizgiler arasında bir ağız armonikası bu işi görür. Böylece sonsuz etki olanakları yaratan Kagel'in yapıtları çoğunlukla kompozisyonda çok önemli işlevleri olan görsel öğeler taşır. (Müzik Tiyatrosunda olduğu gibi.) Bu sesler, yirminci yüzyılın ikinci yarısında insan gerçeğini ön plana çıkarırken, kafası karışmış, özlemleri büyümüş, köşeye sıkıştırılmış, öfkesini ya da çaresizliğini duyumsayacak zaman bırakılmamış insanın büyük ikilemini ve çıkışsızlığını yansıtır.

Eserleri arasında Elektronik sesler için Transición I (1960); Piano, vurma çalgı ve manyetik band için Transición II (1959); Orkestra için Heterophonie (1961); Acustica (1970); Exotica (1972); Orkestra için Fugue'süz çeşitlemeler (1973); Die Erschöpfung der Welt (Dünyanın tüketilişi 1978); Aus Deutschland (1981) seçilir.

20. yüzyıl İtalyan bestecileri arasında özgün eserleriyle varlık gösteren **Luigi Dallapiccola** (1904-1975), kendisi gibi dengeli, fakat çok daha gözü pek ve araştırmacı bir kuşağın yetişmesindeki rolü ile saygın bir yer kazanmıştır. Schoenberg ve okulunun 12 ton sistemini tamamen orijinal bir tarzda ve ihtiyatla kullanması nedeniyle gelenekçilerle aşırı uçlar arasında bir bağ oluşturduğuna inanılır. Berg'in arkadaşlığı, Webern'e hayranlığı, Dallapiccola'nın Palestrina'da, Monteverdi'de ve öteki dinsel ve dramatik anlatımlarda uç noktalara ulaşmış İtalyan mirasının yaşatılmasındaki kararlılığını etkilemez.

Dallapiccola'nın operaları (Gece Uçuşu St. Exupéry'nin romanından 1940; Libretto Villiers de L'Isle-Adam'ın La Torture par l'espérance'ı üzerine dayalı, prolog ve bir perdeden oluşan II Prigioniero-Tutsak, 1950; Ulysses, 1968); orkestra eserleri, balesi, ses ve oda müziği eserleri, konçertoları, oda müziği, piano ve piyano eşlikli solo ses müziği çok ilginç bileşimler ve anlatımlar içerir. Bu eserlerde özellikle çalgısal renkler, tını anlayışı yönünden kişisel bir duyarlılığı sergiler.

1920 doğumlu İtalyan bestecisi **Bruno Maderna** Venedik ve Milano Konservatuarındaki eğitiminden sonra Malipiero ile bestecilik, Scherchen ile yöneticilik çalıştı. Avrupa'nın çeşitli merkezlerinde ünlü bir orkestra yöneticisi kimliği ile konserler yönetti. Darmstadt yaz müzik kursları ile tanışması 1951'de oldu. 1954'ten başlayarak burada sürekli ders verdi. Berio'nun işbirliği ile İtalyan Radyo Yayın Kurumuna bir "Ses Bilimi Araştırma Stüdyosu" kurdu. 1971'de aynı kuruluşun (RAI'nin) orkestra yöneticiliğine atanması İtalya'da deneysel çalışmaların yaygınlaşmasını hızlandırdı.

Maderna'nın eserleri arasında Kafka'nın Dava'sına etüdler-anlatıcı soprano ve küçük orkestra için (1950); Syntaxis-4 farklı elektronik tını için (1952); Fantaisie ve Fugue (1949); Yaylılar Dörtlüsü (1955); Serenata III (1962); Boyutlar III (1963); Büyük Aulodio - Flüt, obua ve orkestra için (1970); ve teatral gösteri niteliğindeki eserlerinin yanında çeşitli çalgı ve çalgı kombinezonları ile insan sesinin kullanıldığı bütün öteki eserleri, objektif ve çarpıcı bir yaklaşımla, içe işleyen bir ifadeciliğin sentezini yapan ilerici bir besteciyi ortaya koyar.

Yirminci yüzyıl İtalyasının en dikkate değer ikinci kuşak bestecilerinden biri de **Luciano Berio**'dur. 1925'te Oneglia'da doğan ve öğrenimini önce Milano Konservatuarında, sonra Amerika'da Dallapiccola'nın yanında yapan Berio, Milano'ya döndükten sonra Maderna ile birlikte RAI'de yarattıkları Stüdyo'da serbestçe araştırma ve ses teknikleriyle ilgili sentezler yapma olanağı buldu. Bu çalışmalar Berio'nun eserlerindeki usta işi bütünlüğü açıklar. Bir ara Harward Üniversitesinde ve Juliard Müzik Okulunda dersler veren Berio, başlangıç ürünlerinde seriel yazıyı kullandı. Nones (1955) ve Allelujah (1957)'da olduğu gibi. Daha sonra çeşitli çalgı grupları ve insan sesi yanında elektro akustik olanaklardan yararlandı. Tanınmış müzik ve edebiyat eserlerinden alıntılar, sürprizli metinler, sözcükler, ifade sesleri ya da hecelerinin kullanıldığı bu ürünler, irkiltici öğeler içermesine karşın, insanı yalnızca psikanalitik gerçeklerle uzlaştırmaya, yani görünen ve duyumsananla bilinç altı arasında akıl ve sezgi ile kavranabilen bir bağ oluşturmaya çalışmakla kalmaz, aynı zamanda çatışan değerleri, değer yargılarını tıpkı Kagel gibi korkusuzca gündeme getirir. İnsan sesi ile elektro-akustik olanakları birleştirdiği A-Ronne'de olduğu gibi.

Berio'nun eserleri arasında Thema (1958); Visage (1961); Chemins dizisi; Laborintus (2) 17 çalgı, 3 solo ses, anlatıcı, 8 mim sanatçısı, ve manyetik band için (1965); Recital 17 çalgı için (1971); Coro (1976); Sequenza IX ve X (1980-1984); Formazioni (1986) seçilir.

Malipiero ve Maderna'nın öğrencisi, bir başka İtalyan bestecisi de

1924-1990 yılları arasında yaşamış olan Luigi Nono'dur. Webern'den beslenen eserlerinin bir bölümü siyasal ve sosyal görüşlerinin güdümünde görünmekle birlikte, yer yer elektronik sesten yararlandığı ürünleri, büyük soluklu bir bestecinin bağımsız estetik kaygılarını ön plana çıkarır.

Schoenberg'in kızıyla evli olan Nono, vatandaşı Berio, Alman Stockhausen, ve Fransız Boulez'le birlikte seriel hareketin başını çektiler, Nono, ilk önemli başarısını 1950'de Orkestral çeşitlemelerinin Darmstadt'da seslendirilmesiyle elde etti. Bundan sonra Avrupada tanınması hızlı oldu. Intolleranza Operası 1961'de Venedik Biennialinde sahnelendi. Almanya'da Darmstadt, İngiltere'de Darlington, İsviçre'de Gravesano'da ileri tekniğini öğreten Nono, elektro-akustik olanakları, eserini halka yaklaştırmak için kullandı. 1960 sonunda Amerika'yı ziyaret etti. Due Espressione başlıklı kompozisyonu orada seslendirildi.



LUIGI NONO
(1924-1990)

Nono'dan daha genç bir İtalyan bestecisi, 1931 Floransa doğumlu Silvano Bussotti de, Dallapiccola'nın öğrencilerindendir. Sonraları Paris'te M.Deutsch'la çalışan ve Darmstadt Uluslararası Çağdaş Müzik Kurslarına katılan Bussotti, Ondes Martenot için Breve (1958) ve Soprano, ondes martenot ve büyük orkestra için Due Voci (1958) gibi eserleriyle tanındı. Bussotti'nin ses ve orkestra; ses ve çeşitli çalgı kombinezonları; koro ve orkestra için ilginç eserleri vardır. Flüt için yazılmış olan 1966 tarihli Rara, grafik formda notalanmıştır.

Çağdaş müziğin etkin sahnelerinden birinin Amerika Birleşik Devletleri olduğu görüşü benimsenmiştir. Tanınmış müzik eleştircisi Maurice Fleuret'ye göre Amerikan müzikçisi önce kendisi olmayı düşünür, ve dinleyici de onu olduğu gibi kabul eder. Orda müzik bir espri lüksü değil, genel kültüre çok sağlam bir biçimde karışmış olan entellektüel bir disiplindir. Bununla birlikte bugünün müziği, "Gelenek tapınağında bir onur konuğudur."

Bestecilik alanında bir Amerikan ekolünden söz etmek yanlış olur. Artık klasikleşmiş bazı eserlerde milliyetçiliğin varlığının kesin olarak onaylanmasına karşın "negroculuk", Gershwin ve izleyicilerinin "cazıcılığı", Copland'ın "folklorculuğu", Amerikan müziğindeki temel nitelikler olarak alınamaz. Bunlar, bir ulusun, bir ülkenin empoze ettiği bir espri, bir biçim, bir dil olmaktan çok, kişilik izleridir. Atlantığın öbür yakasında yaşayan kuşaklarla içli-dışlılık, estetik ulusalcılık savlarını zayıflatmakta ve aksine çok verimli bir liberalizmi yaşatmaktadır. Geçen yüzyılın sonunda postwebernizmi ve politonalizmi haber veren Charles Ives gibi bazı kural dışı kişiliklerin oluşumundaki etken de buna bağlı gibi görünmektedir. Henri Cowel, George Antheil, John Cage için de aynı kişilik özelliklerinden söz edilebilir. Ayrıca Amerika'da Schoenberg'in, Stravinsky'nin, Varèse'in, ve orada ideal bir

çalışma zemini bulan daha pek çok Avrupalı'nın varlıklarının asıl nedeni buraya dayanır.

Belki de bu nedenle, Amerika'da eğitimde çok şey yapılacağına inanılır. Avrupanın seçkin öğretmenleri en iyi araçlarla donatılmış okullarda görev yapmaktadırlar. Deneysel tekniklerin geliştirilmesi ve müzik dilinin ulusallaştırılması konusunda heyecanla çalışan kalabalık ve düzeyli besteciler topluluğunun oluşması şaşırtıcı değildir. Elliot Carter ya da Earle Brown gibi...

Çağdaş müziğin seslendirilmesindeki başarı, büyük ölçüde Üniversitelerdeki elektronik stüdyolar ve onların modern gereçlerinden kaynaklanır. Uzun yıllardan beri özel elektronik deneylere olanak veren okullardan biri Mills College'dir. Illinois Üniversitesi ise ilk elektronik deney yapan üniversite olarak bilinir. Burada bestecilerle öğrenciler birlikte çalışmaktadır. New-York'ta Columbia Princeton Üniversitesinde deneyel müzik çalışmaları üstün bir düzeydedir. Prof.Ussachewksky tarafından kurulan ve Bülent Arel'in önemli katkılarıyla geliştirilen 4 stüdyo, günde 20 saatin üstünde bir çalışmaya olanak tanıyacak duruma gelmiştir. Yale Üniversitesinde Ussachewsky, Davidowsky ve Bülent Arel'in birlikte kurdukları Elektronik Müzik Laboratuarında Arel'in unutulmaz çalışmalar ve deneyler gerçekleştirdiğini, sayısız öğrenci yetiştirdiğini biliyoruz. Iowa Üniversitesinde Robert Challenger, Long Beach Kolejinde Mentl Hood, elektronik deneylere emek vermiştir. Araştırmalar doğal olarak seriel çalışmalarla desteklenmektedir. Bu kurumlarda, disiplinler arası yardımlaşmalar, akustikçi, fizikçi, matematikçi, ve müzikçilerin sıkı işbirliği ise ideal düzeydedir.

John Cage, çağdaş Amerikan müziğinin en önemli temsilcilerinden sayılan Charles Ives (1874-1954) ile Elliot Carter (1908)'in ardından adından en çok söz edilen bestecidir. 1912'de Los Angeles'te doğan ve eğitimini Schoenberg'le geliştiren Cage, müzik ve ses kavramlarını sürekli olarak zorladı. Kompozisyonlarını gü-rültü kategorisindeki seslerle ve manyetik band kullanarak inşa eden Cage, 1938'de değişik tını ve özel sesleri raslamsal olarak elde etmek için teller üzerine gerekli gördüğü bazı yabancı malzeme yerleştirerek düzenlediği piano (hazırlanmış piano) için sonatlar, çeşitli ara müziği ve oda orkestrası eşlikli bir konçerto yazdı. Doğru dinlerini inceleyen Cage, daha sonra kompozisyon anlayışına önceden saptanmayan bir serbesti ve yaratıcı bir genişlik getirdi. Cage, deneyel müziğin ülkesinde yayılmasında önemli rol oynadı.

1922'de Berlin'de doğmasına karşın Amerikalı sayılan **Lucas Foss**, 1950'lerde altın çağını yaşayan seriel yazının aksine temelde folklorla dayanan (bir bakıma Büyük Bach da bu folklorla dahildir) ve caz sanatının getirdiği emprovisyon tekniğini kullanan

bir sanatı deniyordu. Bununla birlikte, raslamsal yazıya ya da yorumcuların o andaki esinlerine yer verdiği eserleri de vardır. Çello konçertosunda olduğu gibi... "Benim konçertom, çello için olduğu kadar, konçerto ustası için de yazılmıştır", diyordu. Gerçekten de parlak bir biçimde gösteri yapan solo viyolonsel rakibi, konser salonuna yerleştirilen bir vericiden duyulan bir başka çellodur. Ve bu, kontrapuntal bir yarışmadır. Son bölümde ise solistin elektro-akustik partöneri tarafından çalınan "Bach'ın do minör solo süitinin bir bölümü, sahnedeki canlı solist tarafından dinleyicinin müzikal anlayışını zedelemekten izlenir. Foss, bu tarz karşıtlıkları, başka eserlerinde de başarıyla kullandı. Senfonik parçaları; Dramatik Kantat'ı Prairie (1924); Piano Koncertoları; Operaları (biri TV için), Echoi-4 solist için (1961-63); ve ünlü Barok Çeşitlemeleri (1967) gibi eserleri, 1960'lara doğru seriel tekniği, daha sonra da raslamsal (Aléatoire) yazıyı ve açık biçimi kullanan bestecinin doğal esinini ve geçmişindeki sağlam eğitimde yer alan Hindemith'e has soğukkanlı ve zengin kavrayışın izlerini sezinletir.

On Dokuzuncu yüzyılda Avrupa sahnesine şimşek gibi giren Polonya, zengin folklorik gereçlerinden beslenen ürünlerle, 20. yüzyılın ilk yarısında da söz sahibi olmayı sürdürdü. Polonya, 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru, yeni bir dili deneyen çağdaş bestecileriyle de dünya müziğine önemli katkılar yaptı.

Polonya'nın çağdaş müzik hareketlerinde etkin bir nitelik kazanmasında emek veren Varşova'lı Witold Lutoslavski (1913), öğrenimini Varşova konservatuarında tamamladı. Uzun yıllar Tanglewood yaz müzik okulunda, Stockholm'da, Essen'de, Texas Üniversitesinde ve Dartmouth Kolejinde dersler verdi. Ulusal ve uluslararası pek çok ödül kazandı Senfonileri; Orkestra konçertosu; Yaylılar orkestrası için Matem marşı (1958); Üç Postlude (1958-60); Karışık Koro ve Oda orkestrası için Henri Michaux'nun 3 şiiri (1963); Yaylılar Dörtlüsü (1964); Tenor ve oda orkestrası için Dokunmuş Sözler (Chabrun'ün metni üstüne), dinleyicisini bulan eserleri arasındadır.

Eserlerinin içeriği yeni olmakla birlikte Lutoslavski, biçimsel açıdan aşırılıktan yana değildi. "Senfoni sözcüğü, diyordu, Sonat, Çeşitleme ve benzeri gibi, kapalı biçim fikrine sıkı sıkıya bağlıdır. Kapalı biçimi dinledikten sonra, zamanın dışında bir notasyonu var olduğuna göre, tıpkı bir tablo gibi, heykel gibi algılanabilir. Ancak, kapalı biçim düşüncesini böylesi zaman dışı bir varlığa indirgemek aşırı bir yalınlaştırma olacaktır. Kapalı biçim, onu dinleyen için bir olaydır. Oysa açık biçim, dinleyicinin espri-sini bir duruma sokmak için bir araçtır. Her şeye karşın, kapalı biçimin çağa aykırı olduğunu düşünmüyorum. Ve kapalı biçimlerin çok uzun bir evrim olanağı bulunduğu inanıyorum..."

Lutoslavski'den daha genç bir kuşağın temsilcisi olan ve önce Woytowicz ve Sikorsky ile, sonra Ritel ve Perkowsky ile çalışan **Tadeusz Baird** (1928), Lutoslavski gibi uluslararası planda çabuk tanındı. Polonda Devlet Ödülleri ile bir çok uluslararası kompozisyon ödülü kazandı. Kompozisyonları, Unesco Uluslararası Besteciler Tribününde üç kez en fazla oyu topladı.



KRZYSZTOF PENDERECKI
(1933-)

Onlardan daha genç bir Polonya'lı besteci, anlatımda daha çok derinleşmek, daha geniş bir ufku yakalamak için uğraşan, 1933 Debica doğumlu **Krzysztof Penderecki** oldu. Kompozisyon öğrenimi Skolyszewsky ile başladı ve 1955-58 yıllarında Cracovie yüksek müzik okulunda Malewski ve Wiechowicz ile sürdü. Daha sonra Avrupa'nın çeşitli kentlerinde öğretmen olarak etkinlik gösteren Penderecki, ulusal ve uluslararası çok sayıda kompozisyon ödülü kazandı.

Enstrümanlar arasında daha çok yaylılara yer verdi. Tını arayışında da onları kullandı, yeni ve zengin ses türleri elde etmek için arş ve tel kullanımında yeni kavramlar yarattı. Onlarla ve mikro aralık kümeleriyle, yoğunluk ve derinlik anlayışındaki saydımlaklarla anlatımını alabildiğine güçlendirdi. 1960'lı yıllarda 12 ton tekniği ile Gregor

ezgi yapısının bir çeşit sentezini yapmak için uğraştı. Bu, eserlerince çağdaşlarından farklı bir soluk getirdi.

Eserleri arasında, Soprano, anlatıcı ses ve 10 çalgı için Strophes (Ménandre, Sofokles, Isaïe, Jérémie, Ömer Hayyam'ın metinleri üzerine 1959); Zamanın ve sessizliğin boyutları (karışık koro ve oda orkestrası için -1960); Thrène -Hiroşima kurbanlarına (52 yaylı çalgı için -1960); Yaylılar Dörtlüsü 1 ve 2 (1960,1968); Anaklasis (Yaylılar orkestrası ve vurma çalgı için 1960); Fluorescences (Büyük orkestra için - 1961); Canon (52 yaylı çalgı ve 2 manyetik band için - 1962); Stabat Mater (Üç karışık A capella Koro için 1962); Viyolonsel ve orkestra için Sonat (1964); Capriccio (obua ve yaylılar için 1965); Dies Irae Oratorio'su (Auschwitz olaylarının anısına; İlahi metinleri, Broniewski, Aragon, Rosewicz, St-Johannes, Eschyle, St.-Paul ve Paul Valéry'nin metinleri üzerine - 1967); Ludun Şeytanları ile Kaybolmuş Cennet Operaları (1969, 1978); I. ve II. Senfoni (1973, 1978); Te Deum (1979) seçilir.

20. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde başlangıçtan bu yana, tarihin bütün dönemlerinde kullanılan müzik tekniklerinin birleştirilerek anlatımda ve dünya görüşünde bütünü kavramaya ulaşılabileceğine inanan Penderecki, Leh Requiem'inde (1984) bu anlayışını uyguladı.

1918'de ölen ve yirminci yüzyılın bütün sistemlerinin temelinde yer alan Debussy'nin tını ve renk anlayışının zengin mirasına sahip olan Fransızlar, Edgar Varèse'in ve Messiaen'in çalışmalarıyla yirminci yüzyılın ikinci yarısına doğru hatırı sayılır bir yol almışlardı. Kısacası cömertçe sunulmuş zengin seçenekleri vardı. Bu bakımdan onlar Schoenberg ve okuluna yaklaşırken şanslarını iyi kullandılar.

1908'de Avignon'da doğan ve 1992'de Paris'te ölen Fransız bestecisi Olivier Messiaen'in savaş sonrası besteciler kuşağının yetişmesinde büyük payı olduğuna inanılır. 1919-1930 yılları arasında Paul Dukas ile kompozisyon, Marcel Dupré ile org çalıştığı Paris Konservatuarındaki öğrencilik yıllarında parlak başarılar serileyen Messiaen, 12 ton sisteminin uygulama alanını genişletmesi, süre, ritm, dinamikler ve yoğunluklar gibi müzik öğelerinin de dizesel sisteminin temel kuramlarından beslenmesi yolunda çalışmaları ile önem kazandı. 30 yaşında Paris St.-Trinité Kilisesine orgcu, Schola Cantorum'a da öğretmen olarak atanmasından iki yıl önce 1936'da Baudrier, Lesur ve Jolivet ile birlikte genç Fransızlar adıyla bilinen grubu kurmuş ve etkinliklerine başlamıştı. İlk eserleri arasında sayılan Les Offrendes Oubliées, (Unutulmuş Adaklar 1930) başlıklı senfonik şiirinin Koussevitzky yönetiminde New-York ve Boston Senfoni Orkestralarınca seslendirilmesiyle dikkatleri üstüne çekti. İkinci Dünya Savaşı sırasında orduya katılan Messiaen, Görnitz Alman esir kampında 2 yıl kaldı (1940-41). Orada, keman, klarinet, çello ve piano için yazdığı dörtlü - (Zamanın ölümü için), 1941 ocağında esir kampında seslendirildi. Messiaen 1942'de Trinité Kilisesindeki görevine döndü ve Paris Konservatuarına armoni öğretmeni oldu. 1947'de buna ritm ve estetik öğretmenliği de eklendi. 1949'da ise Berkshire'de konuk öğretmendi.

Messiaen, yeni müzikal anlamlar ve düşüncelerle ilgili sayısız çalışma ve deney yaptı. Doğru ritimleri ve kuş sesleri konularındaki çalışmalarıyla Ondes Martenot gibi dönemin yeni enstrümanlarıyla yaptığı araştırmalar ve 12 ton sistemine getirdiği genişlik, genç müzisyenler üzerinde hatırı sayılır etkiler bıraktı. 1949'da L.Bernstein yönetiminde New-York Philharmoni orkestrası ile seslendirilen dev boyutlu Turangalila Senfonisi araştırma konularından ve düşüncelerinden pek çok örnek taşır. Eser şişirme ve banal olmakla suçlandı. Messiaen öteki orkestra ve org eserlerinde daha başarılı bulundu.

Didaktik çalışmaları olan Modern Solfej, Modern Armoni el kitabı, Ritm üzerine İncelemeler, Müzik Dilimin Tekniği (1944), ile ilgi çeken bestecinin eserleri, içerdiği bütün yeni egelere karşın Katolik mistisizminin belirgin izlerini taşır.

Orkestra eserleri arasında -Unutulmuş Adaklar, Turangalila

Senfonisi, Işıldayan Mezar, L'ascension (orijinali org için), piano ve orkestra için Kuşların Uyanışı (1953); Ses müziği eserlerinden piano ve ses için üç melodi (Havai, Aşk ve Ölüm Şarkısı -1945, Yer ve Gök Şarkısı - 1938); Org eserlerinden Ebedi Kilisenin Görünüşü; Ascension; Şanlı ve Şerefli vücutlar; koro eserlerinden 8 soprano ve dört keman için Messe, Jean d'arc için A capella korolar (1941); Oda müziği eserlerinden, Zamanın sonu için dörtlü (keman klarinet, çello ve piano - Silezya Görlitz 1941); keman ve piano için Fantaisie (1933); piano eserlerinden Değerler ve Yoğunluklar Mod'u (1949); Ateş Adası I ve II (1950); ayrıca ondes martenot için Güzel Sular Bayramı ve Çeyrek tonlarda iki Monodie (1938), seçilirler.

Messiaen kuşağından 1905 Parisdoğumlu Fransız bestecisi **André Jolivet** Le Flem ve Varèse'in öğrencisidir. Baudrier, Messiaen ve Lesur ile birlikte 1936'da "Genç Fransızlar" grubunu kuran, 1945'te Comédie Française'e Müzik Direktörü olan Jolivet dizeşel sistem'in uygulamalarında arkadaşlarıyla aynı görüşleri paylaştı, sisteme içerik ve anlatım yönünden daha esnek ve geniş bir uygulama getirdi.

Opera Balet ve Sahne müziğinde Molière, Racine, Corneille ve Euripides gibi geçmişin büyük yazarlarını kullandı. Radyofonik eserleri; A capella koro için Kyrie'si (1938); Anlatıcılar, konuşma ve şarkı koroları ile Orkestra için Cantate'ı (1941); Barış günü için Missa'sı (1940); Orkestra için Psyché'si (1946); Senfonileri Ondes Martenot konçertosu dahil çeşitli enstrümanlar için konçertoları; ses ve orkestra eserleri; ses ile enstrüman kombinezonları için oda müziği; Ses, org ve trampet için Missa'sı dinleyicisini bulmuş eserlerdir. 1974'de Paris'te ölen Jolivet, tonalite ve örgütlenmesinde serbest ve şansa pay bırakan¹ dengeli, aydınlık bir biçim anlayışını ve kişisel bir stili benimsemiştir.

PIERRE BOULEZ
(1925-)



1925'te Montbrison'da doğan Fransız besteci ve orkestra yöneticisi **Pierre Boulez**'in etkileri çok geniş bir alana yayıldı. Paris Konservatuarında Messiaen ile kompozisyon, Honegger ile kontrpuan ve René Leibowitz ile 12 ton sistemini öğrendi. 1945'te 1.ödülle mezun olan Boulez, 1948'de Paris Jean-Louis Barrault Tiyatrosuna besteci ve orkestra yöneticisi oldu. 1952'de Amerika birleşik devletlerini ziyareti sırasında Schoenberg ve Webern'in eserlerini içeren bir seri konser düzenledi. Daha sonra eserlerinin Almanya'da Darmstadt'da, Donaueschingen festivalinde ve radyo istasyonlarında seslendirilmesinden sonra

1. Aleatoire (raslamsal) yazı.

olağanüstü bir ün kazandı.

Seriel Kuramları müziğin her ögesini içine alan bir metod uygulayarak daha ileri götürdü. Müziğinin dokusu çok karmaşık ancak kesin bir biçimde ussaldır. Beri yanda bestecinin her zaman için esine ve şansa açık bir şeyler bırakması¹ gerektiğine kuvvetle inanır. Boulez, seçkin bir orkestralama ustasıdır. Kulakta bıraktığı etki sık sık empresyonist yazıyı düşündürür.

Eserleri arasında 2 solo ses, kadınlar korusu ve orkestra için *Le Visage Nuptiale* (Düğün Yüzü, 1946-50); Koro ve orkestra için *Şiddet ve Sır* kantatı (1957); Ses ve orkestra için *Suların Güneşi* (1948) (bu üç eserde de René Char'ın metnini kullanmıştır), Piano ve Orkestra için *Symphonie Concertant* 1950); Flüt ve piano için sonatina (1946), 18 çalgı için *Polyphonie* (1951); Alto, flüt, viyola, gitar, vibraphone, xylophone ve percussion için René Char'ın metinleri üzerine şarkı destesi ünlü *Le Marteau sans Maître* (Ustasız Çekiç - 1951); *Structures* (yapılar - 1952); piano için 2 sonat (1948); ve nihayet Somut Müzik Etüdları ile (1952) *Concrète* (somut) Müzik örneği verdi. 1954-67 arasında Paris *Domaine Musical* seri konserlerini yöneten ve Darmstadt kurallarının önemli bir ismi olan Boulez, 3. piano sonatı ile raslamsal (*aléatoire*) yazıya yöneldi. *Maderna anısına Ayin Rituel* (1957); *Réponses* (yanıtlar 1981) onun çarpıcı yazısının örnekleridir. Bu yazı, Schoenberg'in dodekafonizminin, Stravinsky ve Messiaen'in ritmik buluşlarının, Webern'in tını örgütlemelerinin sentezi olmakla kalmaz, onların buluşlarını daha da ileri götürür.

Almanya'da Yeni Müziğin Gelişim Evreleri

1933-1945 yılları arasında, nasyonal sosyalizmin tek taraflı politikası, Alman bestecilerini yeni müzik akımlarından uzak tuttuğu için, Almanya'da müzik yaşamı donmuştu. Hitler rejimi, sanat eserlerini denetliyor, onlar hakkında kararlar veriyordu. 1909'da bestelenen bir eser, (Schoenberg'in bir eseri) 30 yıla yakın bir süre sonra yasaklanabiliyordu. baskı altındaki Alman müzikseverleri yabancı radyo istasyonlarını gizlice dinleyerek çağdaş eserlerden büsbütün yoksun kalmadılar.

İkinci Dünya Savaşının sonu, yasakların da sonu oldu. Ancak, Alman bestecileri, öteki ülkelerin aldığı yolun uzağında kaldılar. Aradaki boşluğun nasıl kapanacağı belli değildi. Bu dönem, besteci için de, müziksever için de çetin bir dönemdir. Bazı yeni eserleri değerlendirecek bir birikimi olmayan dinleyici, şaşkın ve karamsardır. Çağdaş meslekdaşlarının bulunduğu yere yetişmek

1. Aleatoire (raslamsal) yazı.

ya da o düzeyde eser vermek yolunda çabalayan bestecisi ise, kısıtlamasız ve yeterli bir araştırma dönemi yaşamadığı için, ne işe bıraktığı yerden başlayabilmekte, ne de günün estetik anlayışına ve tekniğine tam anlamıyla ayak uydurabilmektedir. Kısacası, savaş sonrası Alman bestecisi, kişisel stilini yaratmaktan uzaktır.

Bu dönemin ilk çalışmaları, Werner Egk'indir. Bu denemelerdeki dissonanslar, alışılmadık tını ve renk araştırmaları Alman Hükümeti tarafından beğenilmedi. Bununla birlikte "san'atı, artık hiç bir politikanını, hiç bir kuruluşun etkileme yetkisi olamayacağı" düşüncesi kazandı. Buna karşılık Egk'in, zamanı için yeni ve öncü sayılabilen Abraxas balesi ile ilgili tartışmalar ve olumsuz yargılar müzik severler arasında sürdü gitti.

Savaş sonrası çalışmalarda büyük payı olan bestecilerden biri de Paul Hindemith'dir. Başlangıçta alışılmış teknikleri uygulayan Hindemith, fazla gürültü koparmadan geliştirdi, olgunlaştı, alışılmış tekniklerin üstünde, kişisel stili ve sıcak anlatımı ile o günlerin Almanya'sında yeni müziğin simgesi oldu. Bununla birlikte etrafına toplananlar taklitçilikten öteye gidemediler. Alman müzik dinleyicisinin kulağını yeni müziğe hazırlamada Hindemith'in çabaları önemlidir. 1945'de yazdığı Senfonik dansları bile Alman dinleyicisine epeyce tedirginlik veriyordu.

Igor Stravinsky'nin savaş sonrası Almanya'sının müzik yaşamına etkisi, Hindemith'inkinden de büyüktür. Bahar ayini, Petruşka, Düğünler, Alman dinleyicisinin beğendiği eserler arasında yer almıştı. Rus folkloruna dayanan bu eserler, özellikle "Düğünler", canlılığı ve yeniliği ile büyük ilgi çekti.

Stravinsky'den en çok etkilenen Alman bestecisi Carl Orff oldu. Bunun en açık örneği, bestecinin Danslı ve Hareketli Kantatı "Carmina Burana" dır. Bu eseri, Antigone adlı Müzikli Oyun izledi. Eleştiriciler Orff'u aşırı biçimcilikle suçlarken, ritmik yenilikleri ve ritmin anlatım aracı olarak kullanılış biçimi yüzünden müzik dinleyicisi, Orff'un eserlerini büyük bir ilgiyle dinliyordu.

Orff'un izinden yürümek isteyen ve onun gibi, "yapım sorunlarını" ön plana alan az sayıda besteci, yolun çok sınırlı olduğunu anlayarak bundan vazgeçmek zorunda kaldı.

Savaş sonrası müzikçileri arasında yaşı 40 civarında olanların durumu gençlerden zordu. Çünkü onlar Nasyonal Sosyalistler zamanında, sistemin yasakları arasında yaşamış, zoraki çalışmalar yapmışlardı. Şimdi, herşeyi bir kenara bırakıp işe hemen hemen sıfırdan başlamışlardı. Bu arada şartlanmalarını da unutmaları gerekiyordu. Bunlar arasında Günther Bialas, Wolfgang Fortner, Karl Amadeus Hartmann ve Winfried Zilling sayılır. İçlerinde en başarılısı Fortner oldu. Yasaklardan önceki çalışmalarını Neo-

Barok anlayışını ve tonal düşüncüyü bir kenara bırakan Fortner'da, Stravinsky, Hindemith ve Bartok'un etkileri sezilir. Müzik dünyasının ilgisini çeken "Senfoni 1947" başlıklı eserinde, İkinci Dünya Savaşı'nın ağır gerilimi, kaybolan, çığnayan değerlerle, aydınlık, barışçı, tarafsız bir geleceğin umudu canlandırılmıştır.

1947 yılı bir başka eserin de doğum yılıdır. Wolfgang Fortner'ın öğrencilerinden birinin, 21 yaşındaki Hans Werner Henze'nin ilk Senfonisini bestelediği yıldır. Bu başlangıç eserini Henze, daha sonra "başarısız" olarak nitelemişti. Genç kuşağın en yetenekli bestecisi olarak ün yapan Henze, Wolfgang Steinecke'nin Darmstadt'da kurduğu "Çağdaş Müzik Kuralları"ndaki yararlı çalışmalarıyla dikkati çekti. Bu kurlar bugün müziğin gelişim yolu üzerindeki en önemli merkezlerden biridir.



HANS WERNER HENZE

İkinci Dünya Savaşı'nın beyinlerdeki izi henüz kaybolmamıştır. 1948 yılında verdiği ikinci senfonide, Henze, iyiye yönelmek, kaybedileni kurtarmak, yok olan silinen güzellikleri diriltmek için savaş ertesinde harcanan büyük çabayı çok canlı aksanlarla dile getirir. Henze, besteci olarak rahatlamış görünmektedir. Bir yandan evrensel aşamayı yapmış, bir yandan da kişisel dilini bulmuştur.

Almanya'nın büyük konser salonlarında programlarda Stravinsky, Hindemith ve Bartok adlarına sık sık rastlanırken, Darmstadt Kurlarında Schönberg adı genç müzisyenlerin ilgi ve heyecanının konusu haline gelmişti. Schönberg, yalnız gençleri etkilememişti. Nasyonal Sosyalist Almanya'sında yapma bir halk sanatı yaratmak için zorlanan ve artık eski kuşak, ikinci kuşak sayılan besteciler de Schoenberg'in kişiliğinde kendilerine yeni bir ışık bulmuş gibiydiler.

Almanya'nın Darmstadt kentindeki bu "Yeni Müzik Tatil Kuralları", Schönberg'in 12 ton sisteminin öğrenildiği okullar olarak gitgide önem kazandı. Schoenberg'in izinden yürüsün yürümesin bütün besteciler için bu kurlar öğrenim ocakları oldular. Çünkü bu öğretim tarzı ve çalışmaların niteliği, felsefesi, besteciler için, hareket noktası olarak vazgeçilmez kabul ediliyordu. Eski kuşaktan Fortner, Hartmann ve Krenek, Schoenberg'den öğrendikleri teknikle, yeni tarzlar ve üsluplar arama yoluna gittiler. Bu arada

Schoenberg'in öğrencilerinden Anton Webern, ustasından daha büyük bir heyecanın konusu oldu. Webern, Avant-Garde bestecilerin zirvesinde yer aldı. Genç besteciler onu yeni müziğin tanrısından biri olarak görüyorlardı. Deneysel çalışmalar, Anton Webern'in sürükleyici kişiliğinin etkisiyle gerçek anlamda başlamıştı. Sessiz ve alçak gönüllü Webern, 1945'te 62 yaşında öldüğü zaman, bir fırtına gibi ustasını sildi. Genç besteciler, Webern'in ince lirizminin ve şaşırtıcı konsantre anlatımcılığının (expressionisme'inin) ürünü olan eserlerinin kısalığını ve getirdiği yepyeni biçimi taklit ediyorlardı. Giderek ezgiden uzaklaşmış ve tek tek tonlar arasındaki gerilimden yararlanarak bunlarla nokta stili (Pointilisme : Puantilizm) denilen tarzı yaratmış olan Webern, bu nitelikleriyle ölüm tarihi olan 1945'den başlayarak Darmstadt kurları yoluyla genç kuşaklar üzerinde büyük etki yarattı.

Darmstadt, sınırlarını genişleterek uluslararası besteciler kürsüsü haline geldikten sonra buradaki denemeler yerini daha bilinçli çalışmalarla bıraktı. Böylece gelişmeler yeni bir hız kazandı.

Webern'den genç olan besteciler, sesli gereçlerin sorumluluğunu her şeyden önde tutuyorlardı. Çünkü Webern, bu gereçlerin "bestecinin kişisel duygularının yani iç dünyasının açıklanması yolunda değil, aksine onlara karşı kullanılmasını" savunuyordu. Besteci başarılı olabilmek için sesli gereçlerin birbiriyle bağlantısını korkusuzca koparmak, tonların düzenini duygusal etkilerden uzak bırakmak zorunda idi.

Bu açıklamalar, nokta stiline Strauss, Mahler, Schoenberg gibi bestecilerin san'atına tepki olduğunu gösteriyor. Bir yandan Webern'in kurallarına uygun çalışmalar büyürken, bir yandan da Schoenberg'in 12 ton sistemi, gerekli bazı değişikliklere uğradı. Bir eseri, sayı dizileriyle belirtmek olanağı vardı artık. Böylece müzik, matematikle sıkı bir ilişki kurdu.

Alman Karlheinz Stockhausen, İtalyan Luigi Nono ve Fransız Pierre Boulez, 1950'lerde Darmstadt çalışmalarının en tanınmış üçlüsüyüdü. 20 yaşlarında, Darmstadt'a ayrı ayrı yerlerden gelmiş olan bu genç devrimciler, Webern'in kurallarının yürütülmesinde çaba gösterdiler ve birbirlerine omuz verdiler.

İtalyan besteci ve yönetici Bruno Maderna, Belçikalı Hermann Pousseur ve Darmstadt'a yerleşmiş olan Hermann Heiss, o günlerde dikkati çeken besteciler arasındaydı. Heiss, ötekilerden daha yaşlıydı. Schoenberg'le Webern'e bağlı olmaksızın gelişen bir akımın temsilcisiydi. Viyana'lı 12 ton bestecisi Joseph Mathias Bauer'in öğrencisi olan Heis, onun gibi, özel bir san'atı savunuyordu. Bauer'i izleyen besteci çok azdı. Bu yüzden öğrencisi Heiss, Schoenberg'le Webern'in izinden giden Boulez, Nono, Stockhausen, Ligeti, John Cage ve Penderecki'nin hayli uzağında kaldı.

Bununla birlikte, Heiss'ın 1963'te bestelediği Die Tat başlıklı kompozisyonu olumlu eleştiriler aldı. ▲

Darmstadt'da eski kuşak bestecilerin genç kuşaklardan etkilenmesi, çalışmaların ne denli bilinçli ve yaygın olarak gerçekleştirildiğini gösterir. Bunlar arasında Ernst Krenek, Hermann Heiss, Günter Bialas ve Wolfgang Fortner sayılabilir. buna karşılık, kolayca kalabalık bir dinleyici kitlesi bulabilen Paul Hindemith, alışılmış konserler çerçevesinde kalmağa özen göstererek bu yeni müzik merkezinden uzak kalmıştır.

Bu arada, bir yanda Hindemith'in yeni Klasikçiliği öte yanda Darmstadt'ın deneyciliği arasında kendi yolunda yürümekte direnen bir besteci dikkati çekiyordu: Son yılların en büyük Senfonicisi sayılan Karl Amadeus Hartmann'dı bu besteci ve hiç bir başarıya ya da yavanlığa kaçmadan eserlerinde kendisini ortaya koymayı başarmıştı. Hartmann, bir ekol kurmağa kalkmadı ama, ölüm tarihi olan 1963'e kadar inançlarında direndi. Ekspresyonist tınılara, ekzotik renklere, polifonik¹¹ Barok ve Bavyera halk müziğine dayanan bir stili vardı.

Schoenberg ve Webern'in izinden giden Boulez, Stockhausen ve Nono, 1950 yılından başlayarak devrimci atılımlarıyla dünya müziğini etkilemekte gecikmediler.

Stockhausen'ın ünlü piano parçalarını dinlediğimiz zaman, bunların birbirleriyle bağlantısı olmayan seslerle örülü olduğunu görürüz. Besteci, parçanın yapısını kuracak olan sesleri tek tek sunmuş, bunların çalınış sırasını yorumcuya bırakmıştır. Bu sıra, her konserde değiştirilebilir. Alışlagelmiş başı sonu belli, dokunulmaz bir iç düzeni olan müzik parçasının aksine besteci burada kullandığı açık form kuralı ile müziği alışılmadık bir yöne itiyor... "Açık biçim", "Nokta Stili" nin zorunlu sonucu oldu. Tek tek ses öğelerinin araştırılması besteciyi buraya kadar getirmişti. Çağdaş besteci, daha öncekilerin tek tek tonlar büyük boşluklar, ayrılmış bölümlerle sağlamağa çalıştıkları iç bağlantıyı artık tam anlamıyla kaybettiriyordu. Genç besteciler yeni bir dil ve stil için yeterli görülmeyen kapalı form anlayışının dışına çıkmakla yerinde saymaktan kurtulacaklarına inanıyorlardı. Stockhausen'ın piano parçaları bu sorunların çözümü oldu. Başlangıcı ve sonu olmayan bir müzikti bu. Yorumcunun duygusuna ve konserin havasına göre değişebiliyordu. Dinleyicinin her konserde alışılmış eserler dinleme yükünden kurtulacağını düşünmek, genç bestecilerin amaçlarına uygun görünüyordu. Webern'in sesli gereçler düzenini düşünersek onu izleyen Stockhausen'ın nasıl olupta onunla zıt, böyle bir özgürlüğe ulaştığı ilk bakışta garip, beklenmedik bir

olay gibi görünür. Birçoklarının anarşi dediği bu özgürlük, alışlagelmiş dogmatik stillere karşı bir tepki sonucunda oluşmuştur. düşünce tarihinde olduğu gibi, san'at tarihinde de her adım, bir öncekine tepki niteliğindedir. İnsanın gelişmesi için yaradılışında var olan karşı çıkma içgüdüsünün doğurduğu bir olaydır bu...

Stockhausen'ın meslekdaşı olan ve aynı alinyazısına boyun eğen İtalyan bestecisi Luigi Nono da Webern'in izinden gitmesine karşılık, temel düşüncede Stockhausen'dan ayrılıyordu. Onun müziği, inceden inceye hesaplanmış, matematiksel sonuçlarla önceden ortaya konmuş bir gereçler açıklamasıydı. 1960 yıllarında, matematiksel düzeni, özgürlük düşüncesi sildi süpürdü. Raslantı kuralları ile hazırlanan bu yeni müzik, tarihi bir gelişme ve zorlamanın sonucu oldu.

Zamanla Avant-gardcılara, uyguladıkları nokta stili yetmemeğe başladı. Özellikle oda müziği eserlerinde çeşitli biçimler ve virtüozca çözümler aramağa başladılar. Beri yanda 1950'lerin buluşlarından yararlanmaktan da geri kalmadılar.

Schoenberg'den Webern'e atlayış, 1950'de gerçekleşmiş, 1960'da ikinci dönemeç alınmıştır. Dogmatik endişelerden özgürlüğe doğru giderek hızlanan bir koşudur bu...



JOHN CAGE

Amerikalı John Cage ve Lajeran Hiller'in yaptıkları denemelerin de payını unutmadan, genç bestecileri "absurde" (absürd) yani "anlamsız" a götüren etkenin bu özgürlük kaygısı olduğunu biliyoruz. Bu eğilimin güçlenmesi bazı olumlu sonuçlar yarattı: Almanya'ya yerleşmiş Arjan-Mauricio Kagel, müzik tiyatrosunda kendine has gelişmeler kaydetti. Yine Almanya'da yaşayan Macar György Ligeti, partiyonlarına müzik şakalarını yapıcı öge olarak aldı. Absürd yöntemi Hans Helms, ince dil oyun-

larında; Dieter Schnebel, kilise müziğinin yeni bir biçime girmesinde kullanıyordu. Bu sonucu, tutucu kilise müzikçileri görmezlikten gelemiyorlardı. Avant-gard müzik, kilise müziğini de etkiledi. Orta Kuşak bestecilerinden Siegfried Reda bu alanda başarı kazandı. Ancak, hemen arkasından, kilise müzikçisinin sorunları ortaya çıktı: Bu müzik halka nasıl yaklaşacaktı? Dinleyiciye yönelen bir sorundu bu. Ancak, her şeyden önce bu gelişmeyi yıkmaya çalışan dini çevreyi kazanmak gerekiyordu. Bu da belki ortalama bir yol tutmakla gerçekleşebilirdi. Bu yol ne eski, ne çok yeni

ya da başka bir deyişle eski ile yeninin bir arada ve bir başka karışım içinde sunulması olabiliyordu. Böylece kilise müzikçisi kendisine tutarlı bir yöntem geliştirmeğe çalıştı.

1963'te ölen Winfried Zilling, bu anlayıştan hareket ederek, çağdaş sanatla geleneksel sanatın sentezini yapmağa çalışmıştır. Zilling'in yaşıtı sayılan Karl Höller'in tuttuğu yol, onunkinden ayrıdır.

Hindemith gibi bestecilerin izinden yürüyen Höller, Darmstadt çevresinde toplanan yeni müzikçilerin gelişmelerinden uzak kalmıştır. Münih Yüksek Müzik okulu Direktörlüğünde bulunan Höller'in genç öğrenciler ve genç yorumcular üzerinde bir takım etkileri olmuştur yine de... Höller'in Alman müzik yaşamında önemli bir yeri olmamakla birlikte, ilginç bir besteci kişiliği vardır.

Boulez, Nono, Stockhausen gibi bestecilerin sloganı "Durmadan değişen müzik devrimi" idi. Bu devrim, halka ona yetişecek zaman bırakmayacak kadar hızla değişiyordu. Bu nedenle tehlikeliydi. Halkla müziğin ilişkisini zayıflatıyordu. "Yalnız pek az sayıda entelektüel'in ilgilendiği, halktan uzak, bilmece olarak kalmağa tutulan müzik, bir fildişi kulesi sözleriyle suçlanıyordu



PIERRE BOULEZ'İN
PARTİSYONUNDAN BİR
GÖRÜNTÜ

Bütün bunlar olurken, üçüncü grup bir besteci de kendisine ortalama bir yol arıyordu. Bunlar ne Höller gibi tutucuydular ne de halktan kopmanın gereğine inanıyorlardı. Bu sırada Gieseler Klebe, gerçekçi, acı ve katı bir anlatımı olan bir operayla dikkati çekti: Modern Opera Seyircisinin gereksemelerine cevap veren "Jacobowski und der Oberst" Operası, Hans Werner Henze'den sonra en önemli modern opera bestecisini ortaya çıkarıyordu.

Eski kuşaktan bir besteci, 1895 doğumlu Carl Orff da nasyonal sosyalistlerin politikasından kurtulan fakat avangard bestecilerin alabildiğine uzağında kalan san'atçıların en seçkinlerinden biridir.

Dramatik müziği ile tanınan Orff, direnen ve ögesel ritmleriyle, yalın armonileri, kolayca akılda kalan ezgileri ve pentatonik yapıyla ayrılır. Orff'ta zeka ve canlılık, geçmişle bugün, hümanizma ile sanat birleşmiştir. Bavyeralı olan, eski Yunan ve Orta çağ sanatından yararlanan Orff, stilini Claudio Monteverdi'yi

inceleyerek, bale ve dram için gerekli hazırlıkları yaparak kurmuştur.

Orff'un sürekli tartışmalara konu olan müzikli tiyatrolarından "Antigone" de müziğin, kendi rolünü oynayamayan bir aracı durumunda kaldığı, müzikal anlamın ancak gürültülü ses yükseklikleriyle sağlanmasına çalışıldığı, ona karşı olanlarca iddia edilir. Bu düşünceler, Orff'un gerçekte besteci mi, yoksa tiyatrocu mu olduğu konusunun, tartışılmasına yol açmıştır. Orff'a gelince, o kendisini "tiyatro müzikçisi" olarak görür.

"Orff'ta sesli dil o kadar yalınlaştırılmış, girinti ve çıkıntılar o kadar düzeltilmiştir ki, geride monoton bir takım mırıltılar kalmıştır" diyenlerin yanısıra, onun müziğinde büyüleyici bir nitelik bulanlar da vardır. Gerçekten de, Yunan tiyatrosunun seremoniye bağlı diksiyonu, kullanılan semboller, bestecinin san'at açıklamalarından, san'atsal gösterilerden kaçınması, eserlerine heyecan verici olmaktan çok, büyüleyiciyi bir nitelik kazandırır. Zaten Orff'un istediği de, semboller yoluyla bilinç altını etkileyerek birşeyler anlatmak ve bilinci uyandırmaktır.

Orff, modern müzik için hiç bir tartışmaya girmemiş, kendi kendini güçlendirmeye çalışmıştır. Ancak, tuttuğu yolun fazla uzağa gitmeyeceğini düşünen genç besteciler, Orff'u izlemekten vazgeçmişlerdir.

Avan-gard bestecilerin uzağında kalan bir başka yöneliş de, Cesar Bresgen'e maledilir. 1920 sonlarının romantik eğilimine tepki olarak ortaya çıkan gençlik ve oyun müziğini temsil eder Bresgen... Her çeşit müzikten etkilenen, giderek caza yönelen bu bestecinin özellikleri, ses dilinin girintisiz çıkıntısız oluşunda, gerginlikten kaçan anlatımında, geleneksel biçimlerinde toplanmıştır.

Özel stilleriyle Orff ve oyun müzikçileri, yeni denemelerin çok uzağında olmalarına karşılık, geniş kültürleri, çağdaş düşünceye yatkınlıkları nedeniyle günümüz san'atçılarından çoğunu etkilemişlerdir.

Özgür Kültür'ü tanımlayan şey, yapısının gerçekliği, zorlayıcılığı, araştırıcı düşünceden kaynaklanması, hareketlerinin çeşitliliğidir. Ancak her çeşitlilik ve her araştırma, değerli değildir. Onların değeri, hareket nedenleri ve onları zorlayan engellerin niteliği ile ölçülebilir. Bu bakımdan, avangard'ların elektronik denemelerini 20. yüzyılın önemli müzik olayları çerçevesinde inceleyebiliriz.

İlk elektronik müzik denemeleri 1930'larda yapıldı. Paul Hindemith ve Harold Genzmer, Trautwein'in bulduğu Trantonium adlı elektronik alet için eserler yazmışlardır. Bunlar, son yılların elektronik eserlerinden çok ayırdır kuşkusuz. Yeni eserler, stüdyolarda, doğrudan doğruya besteci ve teknisyenler tarafından

yaratılır. Yorumcunun aracılığına gerektirmez. Böylece, öteden beri besteciye ayak bağı olan "eserini dinleme, seslendirme" sorunu ortadan kalkmıştır. Eser, anında dinlenebiliyordu. Yalnız konser salonunda tekrarlamak gerekince, makinelerden elde edilen müziği bandlar ve hoparlörler aracılığı ile halka dinletme zorunluğu işin tatsız yanıydı. Gözü oyalıyacak bir yorumcunun bulunmayışı, bazı dinleyiciler için çok yorucuydu. Yine de Karlheinz Stockhausen'ın "Gesang der Junglinge (Yeni yetmelerin şarkısı)", büyük ilgi uyandırdı. Konu Teyrat, "ateş fırınındaki üç genç" in şarkısı etrafında döner. Önce bir kaç cümle banda kaydedilmiştir. Sonra bazı teknik işlemlerle cümleler sözcüklere, sözcükler de hecelere bölünmüş, bandın daha hızlı devriyle seslerin verdiği etkiler değiştirilmiş, bunlara gerçek elektronik gürültüler ve yeni sesler eklenmiştir. Böylece, çok özel yapısı olan ve hemen hemen mistik bir heyecan uyandıran Gesang der Junglinge (Yeni Yetmelerin Şarkısı) ortaya çıkmıştır.



KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Organik bir kaynaktan doğmadığı için belki, elektronik müziğin çabucak soluk ve kanıksanan bir renge bürünmesi, bestecileri yeni olanaklar aramak zorunda bıraktı. Elektronik müzikte bundan sonraki aşama, enstrümantal müziğe ve ses müziğine yardımcı olarak kullanılması olayıdır. Ses bandı konser sırasında yayınlanıyor, canlı icracıyla bir çeşit rekabete giriyor ya da dialog kuruyordu. elektronik müzik yalın bir çalışma olarak kalmadı. Çağdaş müzikçi, bu yolda denemelerinin sonucunu enstrümantal müziğe uygulayarak şaşırtıcı fakat çok olumlu anlatım biçimleri elde etti. György Ligeti'nin Org için yazdığı Volumina adlı melodisi Gunther Becker'in 1962 tarihli Epigramları bu nitelikleri taşır. Alışılmış çoks ses yazısından ve ritmden tamamen yoksun olan bu kompozisyonlar, duran seslerle teras biçiminde ses tabakaları sunar sadece...

Elektronik müzikle çalgı müziğinin birbirine yaklaşması, besteciye yalnız müzik bilgisinin artık yetmeyeceği gerçeğini ortaya çıkardı. Besteci, sesle ilgili fizik olaylarını öğrenmek, elektronik seslerin kompozisyonunu yapabilecek güçlü bir rejisör olmak zorundadır.

Elektronik malzemenin kullanılması, uzun bir eğitim işidir. Avant-gardcılar son yıllarda uzaklaştıkları, yetersiz buldukları Webern'in kuru ve keskin anlatıcılığı, elektronik seslerin bünyesine uygun olduğu için bugün geçmişin nokta stili yeniden ele alınmış, mırıltı ve uğultularla yeni bir dil ve evren kurma yoluna gitmiştir elektronik müzik yazarları...

- hu - hu coi oasch.
gliss. quam gliss.
poco f
poco f
poco f
poco f
quasi gliss.
hu hui u hu u
gliss. quasi gliss. quasi gliss.
u - hu u - hu hui u - hu
quasi gliss. quasi gliss. gliss.

Kaynakça

La Grande Aventure de la Musique: Kurt Pahlen. Edition Gérard 8c

Co. Vervier, Belgique

Histoire de la Musique: Emile Vuillermoz. F. Brouty, J. Fayard e Cle, 1949

La Vie des Grandes Musiciens Français: Pierre Vaeffe. Edition du Sud, Paris 1960

Initiation à la Musique, Edition du Tambourinaire

Beethoven: André Boukourechliev. Edition du Seuil, Paris 1963

Musical Form: Hugo Leichtentritt. Harvard University Press, Cambridge, Massachusette

The International Cyclopedia of Music and Musicians. DODD, MEAD CO. NEW YORK, 1964

- **La Musique 1, 11** (Les Hommes, Les Instruments, Les Oeuvres), Larousse, 1965

L'Age d'or de la Musique Français: Jules van Ackere. Edition Meddens, Bruxelles 1966

- **Kırgız Instrumental Music:** Marc Slobin. Society for Asian Music, New-York 1969

Musiki Tarihi: Ahmet Muhtar Ataman. Milli Eğitim Basımevi, 1947

- **Collins Music Encyclopedia:** J.A. Westrup- F.U. Harison 1959 W. Collins Sons & Co Ltd.

- **Psychanalyse de la Music:** André Michèle

The New Oxford Companion to Music: Oxford University Press 1984

- **Dictionary of Contemporary Music:** John Vinton Editor

- **Composers Since 1900:** David Even. The H.W. Wilson Company. New York 1969

Music-Reference and Ressarch Materials and annotated Bibligorpafhy-: Vincent Ducles

Baker's Biographical Dictionary of Musicians: Nicolas Slonimsky

- Schirmer Books, New-York 1984

- **Oniki Ton Sistemi:** İlhan Usmanbaş (Krenek'den çeviri)

Kısa Dünya Musikisi tarihi: İlhan Usmanbaş (Kurt Sachs'dan çeviri) M. E. Bakanlığı Yayınları

Müzik Prodüktörlüğü Dersleri: Faruk Güvenç

- **25 Türk Bestecisi:** Evin İlyasoğlu. Pan Yayıncılık 1989

- **60 Türk Bağdar:** Gültekin Oransay

Musiki Tarihi: İlhan Mimaroglu. Varlık Yayınları

Musiki Muallim Mektebinin Kuruluş Yıldönümü: Hasan Toraganlı. Filarmoni Dergisi, Sayı: 100, Kasım 1974

Eduard Zuckmayer (Biyografi): Fahamettin Özgüç. Filarmoni Dergisi Sayı: 72, Temmuz 1972

- **Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresi Bildirileri Kitabı** (14-18 Haziran 1988) Kültür Bakanlığı yayını.

- **Psikanaliz Açısından Edebiyat:** Freud, Jung, Adler. Çev. Selahattin Hilav Ataç Kitabevi Yayınları: 58

- **UER/EBU Müzik uzmanları toplantı raporları (1974-79):** Cavidan Selanik

Türk bestecileriyle kişisel yazışma ve mektuplar

The Welt Der Musik / Le Monde Musicale (1974-75): B. Schotts, Söhne-Mainz

Journal Musical Français, Musica (1967-71): (Organe des Jeunesses Musicales de France)



Dizin

- A -

Abel, Charles-Frederic : 138
 Absil, Jean : 276
 Adam, Adolph : 182
 Adam de la Halle : 48, 51
 Agricola, Alexandre : 55
 Akin, Cenan : 317
 Akse, Necil Kazım : 294, 295, 297, 298
 Albinoni, Tomaso : 90
 Albeniz, Mateo : 274
 Albrechtsberger, J.G. : 116, 144
 Alfven, Hugo : 220
 Alleluia : 42
 Allemande : 81
 Alnar, Hasan Ferid : 294, 295, 299
 Altan, Saadet İkesus : 297
 Altar, Cevad Memduh : 294, 295
 Altnicol, Johann Christoph : 93
 Amar, Lico : 295, 337
 Ambrosius : 37
 Antienne : 41
 Arap Müziği : 22, 23
 Arcadelt, Jacob : 57
 Arel Bülent : 297, 307, 311, 344
 Arensky, Antoine Stephanovich : 270, 271
 Ars Antiqua : 51, 52
 Ars Nova : 51, 52, 53
 Asur Müziği : 20
 Aşkın, Necip : 297
 Atabinen, Safvet : 293
 Atak, Leyla : 297
 Atak, Necdet Remzi : 294, 297
 Ataman, Ahmet Muhtar : 293, 294
 Atanasov, Gueorgui : 287
 Atrek, Ferit Hilmi : 295
 Auber : 182
 Auric, Georg : 264
 Aydıntan, Ziya : 295

- B -

Bach, Carl Philippe Emanuel : 92, 93, 120, 124, 125, 151
 Bach, Gottfried Bernard : 90
 Bach, Johann Ambrosius : 88
 Bach, Johann Christian : 91, 120, 125, 126, 127, 136, 153
 Bach, Jh. Christoph : 88
 Bach, Jh. Christoph : 79, 81
 Bach, Jh. Christoph Friedrich : 91, 125
 Bach, Jh. Michael : 80
 Bach, Jh. Sebastian : 86, 96
 Bach, Wilhelm Friedemann : 90, 123
 Baird, Tadeusz : 346
 Balakirev, Mily Alexeivich : 211, 212
 Balbulus, Notker : 38
 Baran, İlhan : 322
 Barber, Samuel : 277
 Barde : 47
 Bartok, Bela : 279, 283
 Bauer, Joseph Mathias : 352
 Becker, Gunther : 357
 Beethoven, Ludwig van : 143-150, 152, 154, 155, 156
 Bellini, Vincenzo : 182
 Benda, Georg : 155
 Benoit, Peter : 276
 Berg, Alban : 334, 336
 Berio, Luciano : 342
 Berlioz, Hector : 169-172
 Bernstein, Leonard : 277
 Berwald, Franz : 220
 Bialas, Gunther : 350, 352
 Binicki, Stanislav : 287
 Bizet, Georg : 224
 Bloch, Ernst : 276
 Block, Jan : 276
 Boccherini, Luigi : 120, 185

Boethius : 39, 43
 Boito, Arrigo : 201, 268
 Bononcini, Giovanni 100
 Bonporti 90
 Bordes, Charles 230
 Borodin, Alexander : 211
 Boukoureitchliev, André : 288
 Boukureitchliev, Anguel : 287
 Boulez, Pierre : 342, 352
 Böhm, Georg : 88, 94
 Brahms, Johannes : 202
 Brailoiu, Canstantin : 285
 Bresgen, Cesar 356
 Breville, Pierre de : 232
 Bridge, Franck 275
 Britten Benjamin 275
 Bruckner, Anton 206
 Burssotti, Silvano : 343
 Buxtehude, Dietrich 79, 84
 Byrd, William 57, 85

- C -

Caccini, Guilio : 70, 71
 Cage, John 344, 354
 Calomiris : 288
 Cansclen, Faik 295
 Cantate :
 Cantus, Firmus : 50
 Carillo, Julio : 332
 Carissimi : 75
 Carrere, Paul : 288
 Carter, Eliot : 344
 Casella, Alfredo : 269
 Cassado, Joaquin 275
 Castelnovo-Tedesco, Mario : 269
 Castillon, Alexis de : 230
 Cavalieri, Emilio del 70, 71
 Cavalli, Francesco : 72
 Cesti, Marc Antonio : 72

Chambonier : 82
 Chanson : 54
 Chant-Gregorien : 37, 43
 Chausson, Ernest : 231
 Chevreuille, Raymond : 276
 Chopin, Frederic 187
 Chostakovitch, Dimitri : 273
 Cherubini : 121, 122, 182
 Christov, Dobri 287
 Cimarosa 181
 Clavicembalo : 58
 Clementi, Muzio 120
 Cocteau, Jean 264
 Coleridge-Taylor, Samuel : 275
 Communion : 42
 Confucius : 7
 Conduit 52, 65
 Cornelius, Peter : 224
 Corelli, Arcangelo : 83, 84
 Copland, Aaron : 277
 Cotton, John : 41
 Coquard, Arthur : 230
 Couperin, François : 82, 85
 Courante : 81
 Cui, Cesar : 211, 212
 Çin Müzigi 7, 8, 9, 10

- D -

Dallapiccola, Luigi : 341
 Dargomijsky 210
 Debussy, Claude-Achille : 235, 255, 260
 Dechant (Discantus) 50, 51, 65
 Delius, Frederic : 275
 Delibes, Leo : 226
 Diaghilev, Sergei 261, 329
 Diapnonie : 49
 Dittersdorf, Ditters von 116
 Dohnanyi, Ernst von (Ernö) 278
 Donizetti, Gaetano 182

Donizetti, Giuseppe : 293

Doret, Gustav : 276

Dubois, Theodore : 234

Ducas, Paul 262

Dufay, Guillaume 54

Dunstable, John 53

Duparc, Henri 229

Durey, Louis : 264

Dussek : 156

Dvorak, Antonin 191

- E -

Ecevit, Bülent : 307, 312

Egk, Werner : 349

Egüz, Saip : 295

Elgar, Edward William 275

Enescu, Georg : 284, 285

Erinç, Cezmi 295, 297

Erkel, Franz : 278

Erkin, Ferhunde 294, 297, 300

Erkin, Ulvi Cemal 295, 297, 300

- F -

Falla, Manuel de 274

Fauré, Gabriel 235, 237

Faux-Bourdon 50, 51

Finike Müziği : 21

Fibich, Zdenko 193

Firat, Ertuğrul Oğuz : 315

Flotow, Friedrich 184

Forster, Stephen 277

Fortner, Wolfgang : 350, 352

Foss, Lucas 345

Franck, César : 228

Frescobaldi, Girolamo 68, 74, 76, 83

Froberger, Jh. Jacob : 79, 84

- G -

Gabrieli 68, 76

Gade, Niels W. 219, 220

Galeminov, Marine 288

Galilei, Vincenzo : 70

Gazimihal, Mahmut Ragıp : 294, 297

Genzmer, Harold 356

Greshwin, Georg : 277

Gevaert, François August : 276

Gezualdo : 57

Gibbons, Orlando 57, 85

Gigua : 46

Gigue : 81

Gilson, Paul : 276

Giordano, Umberto : 268

Glazounov, Alexandre 270

Glinka : 210

Gluck, Christoph Willibald 114, 115

Goetz, Hermann 224

Goldmark, Karl 224, 279

Gossek : 118, 121

Gossens, Eugene 275

Goudimel, Claude 55

Gounod, Charles 224, 225

Graduel 42

Granados, Enrique : 275

Graupner, Christoph 91

Grek Müziği 16-20

Grieg, Eduard Hagerup 219

Grigny, Nicolas 82

Guido d' Arezzo 39, 40

Güvenç, Faruk 307, 309, 312

Gymel: 50, 51

- H -

Haba, Alois : 284, 332

Hadjidakis, Manos 289

Haendel, Georg Fridrich 97-103

Haessler, J. Wilhelm 155

Halévy 183
 Haffter, Ernesto 275, 327
 Hallen, Johann-Andreas 220
 Hartmann, Karl Amadeus : 350, 351, 352
 Hasse, Jh. Adolp : 137
 Hassler, Hans Leo 55, 57, 76
 Haydn, Franz Joseph 131-134, 144, 152, 153, 155, 156
 Haydn, Michael 134, 135
 Heiss, Hermann 314, 352
 Helms, Hans 354
 Henze, Hans Werner : 350
 Hiller, Lajeran 354
 Hindemith, Paul 296, 337, 338, 339, 350, 355
 Hint Müziği 12, 13, 14
 Hoffmann, Leopold 116
 Holst, Gustav : 275
 Holzbauer, Ignaz : 119
 Homeros 16
 Honneger, Arthur : 264, 327
 Hopkinson, Francis 277
 Höller, Karl 355
 Hubay, Jenö 279
 Hucbald : 40
 Hummel, Jh. Nepomuk 156
 Hymne : 41

- I, İ -

İbrani Müziği 21, 22
 İlerici, Kemal 304-305
 Indy, Vincnet de : 233
 Ingelius, Aksel Gabriel 221
 Isaac, Heinrich : 55
 Işık Azize 297
 Ivanov, Michael 270
 Ives, Charles : 277

- J -

Jacques-Dalcrose, Emil 276
 Janacek, Leos 193
 Jannequin, Clement : 55
 Japon Müziği 10
 Jenko, Davorin 286
 Jolivet, André 346
 Jongen, Joseph 276
 Jora, Michail 285

- K -

Kagel, Mauricio : 341, 354
 Kajanus, Robert 221
 Kalender, Sabahattin 314-315
 Kanık, Veli 294
 Kelemen, Milko : 287
 Khachaturian, Aram 273
 Kırgız Müziği 23-31
 Klavsen 81, 82
 Klebe, Gieseler : 355
 Kodallı, Nevit 316-317
 Kodaly, Zoltan : 283
 Kogol, Marij 286
 Koray, Fuad 297
 Konjovic, Petar 287
 Kontrpuan 50, 57, 58, 86, 96
 Kounadis, Arghyris 289
 Koutev, Philippe : 288
 Kreck, Gojmir : 286
 Krenek Ernst 351, 352
 Kristic, Peter : 287
 Kuhnau, Johann 79, 80, 84
 Künçer, İhsan : 294

- L -

Labco 38
 Lalo, Eduard 225
 Landini, Francesco 53
 Lasso, Orlando di 54, 55

Lavignac, Albert : 256
 Legrenzi 90
 Lekeu, Guillaume : 232
 Leoncavallo, Ruggiero
 Leonin 51, 52
 Lesueur : 122, 171
 Liadov, Anatol : 270
 Ligeti, György 354, 357
 Lisinski, Vatroslav : 287
 Liszt, Franz : 178-180
 Litanic : 41
 Lortzing, Albert 184
 Löwe, Jacop : 88
 Lully, Jean Baptiste 73, 74
 Luth, Lavta 50, 57, 58, 86, 96
 Luther, Martin 55
 Lutoslavski, Witold 345
 Lyng, Lun 7

- M -

Machaut, Guillaume de : 52, 53
 Maderna, Bruno : 342
 Madrigale : 53, 54, 57
 Mahler, Gustav : 242
 Magnard, Alberich 236
 Malec, İvo : 287
 Malipiero, Francesco 269
 Manojlovic, Kosta : 287
 Mantzaros, Nicolas : 288
 Marenzio, Luca : 57
 Marini, Biagio : 83
 Martin, Franck : 276
 Martin Y. Soler, Vincent : 185
 Martini : 120, 136
 Martinu, Bohuslav : 284
 Mascagni, Pietro : 268
 Massenet, Jules : 227
 Mattheson, Jhn. 98
 Mehule : 121, 182

Mendelssohn-Bartoldi, Felix 172-176
 Menotti, Gian Carlo : 268
 Messe (Missa) 52, 53, 55, 56
 Messiaen, Olivier : 347
 Meyerbeer : 183
 Mısır Müziği : 14, 15
 Milhaud, Darius : 264
 Milojevic, Miloje : 287
 Mimaroglu, İlhan 315
 Mitropulos, Dimitri 289
 Mode 18, 42
 Mokranjac, Stevan 287
 Moniusko, Stanislav 221
 Monteverdi, Claudio : 57, 68, 71, 72
 Mossolov, Alexander : 273, 329
 Motet 52, 53, 54, 55, 65
 Moussorgsky, Modest : 211, 212, 213, 214
 Mozart, Wolfgang Amadeus : 132, 135-142, 152-156, 183

- N -

Neuma : 6
 No Tiyatrosu 10
 Nomos 16
 Nono, Luigi 343, 352, 353
 Notre- Dame Okulu : 48, 51, 52, 53
 Nordraak, Rikard 219

- O -

Obrecht, Jacob : 55
 Ockegem, Jan : 54
 Offenbach 182, 183
 Offertorium : 42
 Onayman, Halil 294, 297
 Orbay, Necati 297
 Orf, Carl : 350, 355, 356
 Organum : 49, 50
 Oster, Slavko : 286

- P -

Pachelbel, Johann 79, 80, 84
 Pacius, Fredrik 221
 Paderewsky- Jan, Ignasy 286
 Palestrina, Pierluigi da 55, 56
 Paisiello 181
 Papa Gregor : 37, 43
 Pentatonik Sistem 8
 Penderecki, Krzysztof 346
 Pergolesi, Giovanni Battista 73, 107
 Peri, Jacopo 71
 Pericic, Vlastimir : 287
 Perotin 51, 52
 Petrassi 269
 Petridis, Petro : 288
 Philippe de Vitry : 51
 Pierne, Gabrielle 233
 Pivkov, Ljubomir 288
 Pipkov, Panaiot : 287
 Piston, Walter 277
 Pizzetti, Ildebrando 269
 Plain-Chant : 43, 46
 Platon 17
 Poot, Marcel 276
 Poulenc, Francis : 264
 Pouscur, Hermann 352
 Practorius, Michael 76, 79
 Prokofiev, Sergei 272, 273
 Psalmodie : 41
 Psalterion 62
 Puccini, Giacomo 268
 Purcel, Henri 73

- Q -

Quinault : 74

- R -

Rachmaninov, Sergei 270, 271, 272
 Radjic : 287
 Ragel 12
 Rameau, Jean Philippe 85, 105
 Ravel, Maurice 260
 Ravnik, Janko 286
 Reda Siegfried 354
 Reger Max 250
 Reinken, Jan Adams 88, 89
 Respighi, Ottorino 269
 Rey, Cemal Reşid 295, 301
 Ricercare : 96
 Richter, Franz Xavier : 119
 Ries 156
 Rieti : 269
 Rimsky-Korsakov 211, 214, 215
 Rodrigo Joaquin 275
 Roma Müzigi 19, 20
 Ropartz, Gui 231, 232
 Rossini, Gioacchino Antonio : 181
 Rousseau 108
 Roussel, Albert: 236
 Rubinstein, Anton 215, 216
 Rubinstein, Nicolas 216
 Rue, Pierre de la 55
 Rust, Fr. Wilhelm 155

- S, Ş -

Saint-Saëns, Camille 225, 226
 Salieri, Antonio : 144
 Salo, Gaspara da 83
 Samaras, Spiros 288
 Sammartini, Giovanni Baptista 119, 136
 Sarabande : 81
 Satie, Eric 263
 Savin, Risto : 286
 Saygun, Ahmed Adnan 294, 302-304
 Scarlatti, Alessandro : 72, 107

Scarlatti, Domenico : 83, 151, 274
 Scheibe : 83, 92
 Scheidt, Samuel 78
 Schein, Johann Herman 77
 Schikaneder : 117
 Schmitt, Florent : 227
 Schnebel, Dieter : 354
 Schobert, Johann 119, 142
 Schoenberg, Arnold 331-334, 351
 Schubert, Franz 163, 168
 Schumann, Clara 204, 205
 Schumann, Robert : 174-177
 Schumann William 277
 Schütz, Heinrich 76, 77
 Scriabine, Alexandre-Nicolaievich 270, 271
 Sibelius, Jan 221
 Silvestri, Constantin 285
 Sicilianos, Yorgas 289
 Sinding, Christian 220
 Skerjanc, Marija 286
 Skalkottas, Nikos : 288, 289
 Smetana, Bedrich 190
 Sonat : 82
 Solar, Martin Y. 274
 Spohr : 163, 184
 Spontini : 182
 Sruti 12
 Stainov, Petko 288
 Stamitz, Johann 115, 118, 150, 152, 153
 Steilbelt : 156
 Steinecke, Wolfgang : 351
 Stockhausen, Karlheinz 352, 353, 357
 Stradella, Alessandro 72, 107
 Stradivari, Antonio 83
 Strauss, Richard 245-248
 Stravinsky, Igor 329, 350
 Suk, Josef 284
 Sulec, Stevan : 287
 Sun, Muammer : 318

Süit 83
 Sünder, Kemal 317
 Svendsen, Johan Severin :220
 Sweelinc, Jan Pieter : 54, 76
 Szerli, Tibor 280
 Szymanowski, Karol 289

-T-

Tailleferre, Germaine : 264
 Tala 12
 Tanç, Cengiz 321-322
 Taneiev, Sergei Ivanovitch 270
 Tansman, Alexandre 285
 Tarcan, Bülent 306
 Tartini 83
 Taşkıran, Nurullah Şevket : 265, 294
 Tchaikovsky, Piotr Ilyich 216, 217, 218
 Tcherepnin, Alexandre 271
 Tcherepnin, Nicolas 271
 Telemann, Georg Philippe 100
 Teneur, Tenor : 50, 51
 Theorbe : 81
 Theodorakis, Mikis 289
 Thomas, Ambrois 225, 234
 Thomson, Virgil 277
 Tibet Müziği 31-32
 Titelouse, Jean 82
 Toraganlı, Hasan 295
 Torelli, Giuseppe 84
 Troubadour : 46-48
 Trouvère : 47
 Turina, Joachim 275
 Tura, Yalçın 323
 Turkay, Fuat 297
 Tüzün, Ferit 318

-U-Ü-

Ulrich, Boris 287
 Usmanbaş, İlhan 311-314
 Ün, Ekrem Zeki 294, 297, 305
 Üngör, Osman Zeki 293

-V-

Varèse, Edgar : 339, 340
 Vecchi, Orazio 71
 Verdi, Giuseppe 199
 Verismo 268
 Villa-Lobos, Heitor 278
 Viole (Vièle), Viola 61, 62
 Vitali, Giovanni Battista 83
 Vitry, Philippe de 52
 Vivaldi, Antonio 104
 Vladiguerov, Pantcho 288
 Vogler, G. Joseph 142
 Volkmann, Fr. Robert 279
 Vox Organalis 49
 Vox Principalis 49

-W-

Wagner, Richard 194
 Weber, Carl Maria Von 161, 162, 184
 Webern, Anton 336, 351, 352
 Weelkey, Thomas 57
 Wegelius, Martin 221
 Weiner, Leo : 279
 Wellesz, Egon 333
 Willa-Lobos, Heitor 278
 Williams, Ralfh Vaughan : 275
 Woelfl 156
 Wolf, Hugo 248, 249

- X -

Xenaxis, Yannis 289

- Y -

Yönetken, Halil Bedii 294, 295, 297

- Z -

Zelter 172
 Zilling, Winfried 350, 354
 Zuckmayer, Eduard 295

Değerli müzik insanı ve araştırmacı Cavidan Selanik tarafından titiz ve özenli bir çalışma ile örülmüş olan bu kitapta okuyucu soylu bir sanatın tarihsel serüvenini bulacaktır.

Büyük bir emek sonucu yapılandığını bildiğimiz böyle bir çalışma, müzik sanatının tarihini aktarırken taşınması gereken tüm kaygılar duyularak yazılmıştır. Bu çalışmada müziğin geçmiş ve bugünü herhangi bir kültürel alan olarak değil, onun özel kimliği öne çıkarılarak ele alınmıştır. Selanik bu yapının metnini, uzun yıllarını içinde geçirdiği müzik alanının kendisine kazandırmış olduğu birikim ve yetkinlikle oluşturmıştır. Bu yüzden bu çalışmada kuru ve keskin bir üslup yerine, sanatsal ve olgun bir aktarım yeralmaktadır. Kitap, müzik sanatının tarihsel derinliklerini okuyucuya anlaşılabilir bir anlatım ile sunmaktadır. Okuyucu, dopdolu ve her bir bildirimi son derece değerli böyle bir çalışma ile müziğin derinliklerinden haz duyacaktır. Bunu sağladığı için yayınevi olarak Selanik'i kutluyoruz.



DORUK

ISBN 975-553-113

