

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

YİRMİNCİ YÜZYILIN NEOKLASİK ORKESTRA ESERLERİ ÜZERİNE
KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA

Hazırlayan
Yiğitcan GÖZOĞLU

Danışman
Doç. Dr. Onur NURCAN

İzmir / 2018

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Yirminci Yüzyılın Neoklasik Orkestra Eserleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11/07/2018

Yiğitcan GÖZOĞLU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 25.07.2018 tarih ve 20 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek lisans öğrencisi Yiğitcan GÖZOĞLU'nun "Yirminci Yüzyılın Neoklasik Orkestra Eserleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" konulu tezi incelenmiş ve aday 02.08.2018 tarihinde, saat 13.30' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARIL olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verildi.

BAŞKAN

Onur
Doç. Dr. Onur NURCAN

ÜYE

Esin de Taze Mollay
Dr. Öğr. Üyesi Esin de Taze Mollay

ÜYE

Murat Küçükkebe
Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE

ÖZET

Yirminci Yüzyılın ilk yarısında müzikte ortaya çıkan Neo-Klasisizm, yüzyılın en başlıca akımlarından olmuş, birçok besteci bu stilde eserler bestelemiştir. "Neo-Klasik" sözcüğü her ne kadar Klasik Dönem yani 18 yüzyıl müziğine çağrıştırma yapsa da, ele alınan dönem uygulamada sadece bununla sınırlı kalmamış, aynı zamanda Barok ve Rönesans dönemlerine ait teknik ve gereçler faydalanılan materyaller arasında yer almışlardır. Yirminci Yüzyılın ilk yarısında, Neo-Klasik bestecilerin bu stili eserlerinde uygulayışı farklılıklar göstermiş, her besteci eski dönemlere ait gereçleri kendi üsluplarıyla yorumlamıştır. Sonuç olarak "Neo-Klasik Müzik" üst başlığı altında birbirinden farklı özellikler sergileyen müzikler yazılmıştır. Bu tez çalışması, seçilen Neo-Klasik orkestra eserleri arasındaki farklılıkları mercek altına almayı hedeflemektedir.

ABSTRACT

Neo-Classicism, which emerged in the beginning of the Twentieth Century, became one of the topmost trends of the century and many composers wrote pieces in this style. Although the word “Neo-Classic” is reminiscent of the Classic Period (18th Century) in music, it did not refer only to this period in practice, techniques and compositional tools belonging to Baroque and Renaissance periods were also among the utilized materials. In the first half of the Twentieth Century, the application of this style by Neo-Classical composers differed from one another and each composer interpreted the tools of the past periods with his own touch. As a result, musical works, presenting diverse characteristics, were composed under the title “Neo-Classical Music.” This thesis study aims at examining the disparities among selected Neo-Classical orchestral works.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması birçok insanın özverili ve duyarlı çalışmalarıyla tamamlandı. Öncelikle Neoklasisizm akımını duymama ve araştırmama vesile olan hocam Doç. Ebru Güner CANBEY'e çok teşekkür ederim. Tez konumu Neoklasisizm üzerine yazmaya karar verdiğimde tüm tecrübesi ile adeta yeni yürümeye başlayan bir çocuğu kollarından tutup kavrarcasına bana destek olan, her zaman hayatımda bir ağabey ve bir idol olarak kalacak olan danışmanım, değerli hocam Doç. Dr. Onur NURCAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans eğitimim boyunca bir akademisyen olarak hep arkamda duran ve bana destek olan sevgili halam Prof. Dr. Gül ATILLA'ya, beni hayatım boyunca birer melek gibi hep destekleyen aileme ve her zaman her yerde benimle olduğunu bildiğim, hissettiğim insana, KKTC CSO Keman Sanatçısı nişanlım Deniz Dilan AKAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu araştırma, eski ile yeniye karşılaştırmalı olarak inceleyerek konunun adından da anlaşılacağı gibi, yeniye arayan tüm bestecilere bir ilham kaynağı olabilmesi için yapılmış ve bu tez ile hayat bulmuştur.

Yiğitcan GÖZOĞLU

İÇİNDEKİLER

YİRMİNCİ YÜZYILIN NEOKLASİK ORKESTRA ESERLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

BELA BARTOK

1.1 Yaylılar, Perküsyon ve Çelesta İçin Müzik	7
1.2 Romen Halk Dansları	9

2. BÖLÜM

PAUL HINDEMITH

2.1 Senfonik Metamorfozlar	13
2.2 Ressam Mathıs Senfonisi (Mathıs Der Maler)	18

3. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKI

3.1 Pulcinella Süiti	25
3.2 “Dumbarton Oaks” Mi Bemol Majör Konçerto	30
3.3 Do Majör Senfoni – Symphony In C	32

4. BÖLÜM

SERGEI PROKOFIEV

4.1 Klasik Senfoni	36
--------------------------	----

5. BÖLÜM

MAURICE RAVEL

5.1 Le Tombeau De Couperin	41
----------------------------------	----

6. BÖLÜM

ARTHUR HONEGGER ve DARIUS MILHAUD

6.1 Pasific 231 ((Mouvement Symphonique Pasific 231)	
*Modere	45
6.2 La Creation Du Monde (Dünyanın Yaratılışı)	
Bale Müziği, Op.81	46

7. BÖLÜM

ALFRED SCHNITTKE

7.1 Concerto Grosso No.1	50
7.2 Eski Stilde Süit	52
SONUÇ	54
KAYNAKLAR	56
EKLER	58
EK 1: Bela Bartok	59
EK 2: Paul Hindemith	60
EK 3: Igor Stravinsky	61
EK 4: Sergei Prokofiev	62
EK 5: Maurice Ravel	63
EK 6: Arthur Honegger	64
EK 7: Darius Milhaud	65
EK 8: Alfred Schnittke	66

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

Neo-Klasisizm, aslında, sanatın diğer alanlarında 18. yüzyılın ikinci yarısından sonrasını ifade eden bir estetik akım (Bietoletti, 2005, s. 8-27) olmasına rağmen, müzikte ise 20. yüzyılda yazılan atonal ve aşırı uçlardaki müziklere karşı, daha açık ve dengeli bir şekilde eski dönemlerin değerlerine dönüşü simgeleyen bir besteleme akımıdır (Yöre, 2011, s. 7-8). Etimolojik çerçevede ele alındığında, Neo-Klasisizm terimi açıklayıcılık bakımından eksik kalmaktadır. Neo-Klasisizm kavramı ve Neo-Klasik Müzik, sadece Klasik dönemin (18. Yüzyıl) değerlerini değil, aynı zamanda Barok ve hatta Barok dönem öncesi Rönesans müziğinin yapısal ve estetik unsurlarını da kapsamaktadır (Hanning, 1998, s. 479).

Anti-Romantik duruş yakın geçmişle bağlarını koparsa da, Romantizmden önceki müzik anlayışlarına, özellikle 18. Yüzyıldakilere bağlı kalmıştır. Barok ve Erken-Klasik dönemin süit, konçerto sinfonia, sonat gibi çalım şekilleri, formları ve türleri tekrar ele alınmıştır.

18. yüzyılın Erken-Romantik müziği nasıl dünyevi olarak da dünya ahengi ve inancın içine yerleşmişse, Neo-Klasisizmin Geç-Romantik müziği bu arka planın eksikliğini duyar. Bu müzik açıklığı ve parlaklığı içinde, içsel anlamda daha çok mesafeli ve soğuktur. Yapı ve forma gösterilen akıl dolu ilgi eksikliği örter. Edebiyatta olduğu gibi (Rus formalizmi) yabancılaştırma ve parodi yoluyla cansız hale gelmiş yaratı ve işitme alışkanlıklarını yıkmanın yolları aranır. Otuzlu yıllarda, yapı ve türdeki belli düzen eğilimleri güçlenir. Hareket, 1950-1960'larda sona erer (Michels ve Vogel, 2015, s. 499).

Müzik dışındaki sanat dalları açısından ele alınacak olursa, Neo-Klasisizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında tüm Avrupa'yı etkisi altına alan bir sanat anlayışı ve tarzıdır. 18. yüzyılın ortalarında Barok ve Rokoko tarzlarının yapaylığına bir tepki ve antik çağ sanatına karşı yeni bir hayranlık başlamıştır. Bunda, özellikle 1738-1756 yıllarında İtalya'da Herculaneum ve Pom-peii'de yapılan arkeolojik kazıların, kazı buluntularının ve antik sanat yapıtlarının tanıtıldığı kitapların büyük etkisi olmuştur. Bütün bu

gelişmelerin sonunda ortaya çıkan estetik akım ve sanat üslubu Neo-Klasisizm diye tanınmış ve kısa sürede heykel, resim ve mimarlık sanatını etkisi altına almıştır.

Neo-Klasisist tarzda yapılan heykeller genellikle Eski Çağ Yunan heykellerinden esinlenmiştir. Barok dönemde yapılan heykellerde görülen hareketlilik Neo-Klasisist tarzda yapılan heykellerde yerini ağırbaşlı, sakin ve zarif bir görüntü ile özdeşleşen akıcı çizgiler ve belirgin biçimlere bırakmıştır. Heykel yapımında malzeme olarak genellikle beyaz mermer kullanılmıştır.

Neo-Klasisizmin heykel, resim ve mimarlık alanında önde gelen sanatçıları ve eserleri şunlardır:

Antonio Canova (1757-1822): Venedik Akademisi'nde eğitim gören sanatçı yalnızca kendi ülkesi İtalya'da değil, tüm Avrupa'da neoklasisizm akımının en önemli yorumcusudur. Roma'da Gavin Hamilton ve Jacques Louis David gibi sanatçılarla dostluklar kurmuş ve onlardan etkilenmiştir. Sanatçının en önemli yapıtlarından birisi Napolyon'u barış dağıtıcısı Mars olarak gösteren heykeldir. Canova oldukça büyük boyutlarda yaptığı bu mermer heykelin başını daha önce yapmış olduğu bir Napolyon büstünden kopya etmiştir. Vücudun esin kaynağı ise antik dönemin çıplak tanrı heykelleridir. Napolyon'un kız kardeşi Paoline Borghese (Polen Borges)'e ait heykeller ile Cupido ve Psyke (Küpid ve Pisike) Heykeli sanatçının diğer yapıtlarına örnektir. Yaptığı heykellerde Yunan Helenistik heykellerinden etkilenmiştir.

Bertel Thorvaldsen (1770-1844): Neo-klasik heykelin önemli temsilcilerinden olan Danimarkalı sanatçının yapıtları, Yunan heykelinin Erken Klasik Dönemindeki heykellere benzer. Thorvaldsen, Yunan sanatının bu dönemini canlandıran ilk Neo-Klasisist sanatçı olmaktadır. Thorvaldsen'in önemli yapıtı mermerden yapılmış olan İason (Yason) Heykeli'dir. Mitolojik bir kahraman olan İason, kolunda altın postuyla betimlenmiştir. Sanatçının diğer önemli yapıtları arasında İsa ve Havariler, Lord Byron Anıtı ile Ganimet ve Kartal sayılabilir. Neo-Klasisist resimlerin konusunu tarihsel olaylar oluşturmuştur. Ayrıca bu tarzda yapılan resimlerde Yunan Mitolojisi de sıklıkla işlenmiştir. Neo-Klasisist resmin en önemli sanatçısı Fransız Jacques Louis David'dir.

Jacques Louis David (1748-1825): David, sanatını klasik antikite üstüne temellendirmiştir. Onun klasisizmi doğayla, insan yaşamıyla ve toplumla yakından ilişkilidir. 1748 yılında Paris’te doğan David, Fransız Akademisi’nden kazandığı Roma Büyük Ödülü sayesinde Roma’daki Fransız Akademisine gitmiştir. Sanatçı burada kaldığı yıllarda doğadan, 16 ve 17. Yüzyıl İtalyan ressamlarından, Özellikle de antik sanattan etkilenecek çalışmalar yapmıştır. Antik heykel ve kabartmalardan desenler çizmiş ve bu desenlerde renkten, hacimden ve ışıktan arındırılmış biçimlerin yalınlığını vermeye çalışmıştır. Daha sonra Roma tarihi ile ilgili resimler yapmıştır.

Sanatçının en ünlü yapıtlarından birisi Horasların Yemini adlı tablodur. Resmin konusu, üç kardeşin vatanları uğruna sonuna kadar savaşmaya babalarının karşısında ant içmeleridir. Resimdeki figürler, kutu gibi bir mekana yerleştirilmiş ve eğimli bir ışıkla aydınlatılmışlardır. Büyük bir beğeni ve coşkuyla karşılanan bu tablo Avrupa’daki resim sanatının daha sonraki gelişimini etkilemiştir. Sanatçının diğer önemli yapıtları arasında Marat’ın Ölümü ve Sabinlerin Kaçırılışı sayılabilir.

Neo-Klasik dönemde mimari, Roman ve Yunan yapılarında görülen düzenli sistemleri benimsemiştir. Anıtsal yapı tarzı, simetri, belirli orantılı ölçüler ve özellikle cephe mimarisi bu dönem yapıtlarında tekrar önem kazanmıştır.

Andrea Palladio (1508-1580): Roma’daki Eski Çağ yapılarını inceleyen İtalyan sanatçı, Neo-Klasik mimarinin temellerini atmıştır. Vicenza’daki Rotondo Villası ile İtalya’daki Saint Giorgio Maggiore Kilisesi sanatçının önemli yapıtlarındandır. Onun yapılarında görülen kolossal nizam uygulaması Rönesanstan 19. Yüzyıla kadar tüm Avrupa yapılarında görülmüş, batılılaşma döneminde Türk mimarisinde de yaygın olarak kullanılmıştır. Kolossal nizam, sütun veya payelerin cephede iki kat boyunca uzanması veya üst üste sıralanmasıdır. Neo-Klasisizmin mimarideki önemli bir temsilcisi de ABD’nin üçüncü başkanı Thomas Jefferson’dır (1743-1826). Monticello’daki evi, sanatçının önemli bir yapıtıdır (İbrahimgil, 2012, s. 18-20)

Müzik alanında ise, 20. Yüzyıl, “geleceğe dönük” yönleriyle canlılık gösterdiği kadar, Neo-Klasisizm vasıtasıyla, geçmiş çağların stillerini de yeni bir gözle

değerlendirmeyi gündeme getirmiştir. Yüzyılın başlarındaki atılımların etkileri 1. Dünya Savaşı yıllarında da sürmüş, besteciler çeşitli yönlerde değişik sınırları zorlayarak yeni buluşlara yönelmişlerdir. Bu bağlamda, geleneklerle bağları kopartmak istemeyen, geçmişin “tonal merkez”, “melodik gelişim” ve “amaca yönelik müziksel düşünceler” gibi değerlerini yeniden anlamlandıran bir akım doğmuştur: Neo-Klasisizm (Yeni-Klasikçilik).

“Anlatımcılık”ın tam tersi bir yönde gelişen Yeni-Klasikçilik, öznel (sübjektif) deyişin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, Barok çağ müziğinin ve klasisizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler belki de hızlı gelişimin verdiği ürküntü ile geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak her şeyi aklın süzgecinden geçirmek ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır.

1930’lu yıllarda güçlenen Yeni-Klasikçilik, ilke olarak “tonal”dır. Eski biçim ve türleri, özellikle kontrpuanı yeniden değerlendirmenin yanı sıra, iki-tonluluk (bi-tonalite) ve çok-tonluluk (poli-tonalite) gibi teknikleri başarıyla kullanan Yeni-Klasikçi akım, 1911’de Max Reger’in Eski Üslupta Konser Parçası ile uç vermiş, Ferruccio Busoni’nin görüşleri ve tanımıyla adını bulmuştur. Fransız Altıları ve bu grup içinde bulunan özellikle Honneger ile Milhaud, ayrıca Stravinski ve Prokovyef, Yeni-Klasikçi besteciler olarak tanınmışlardır (Say, 1994, s. 483-485).

Müzik alanında Neo-Klasisizm akımını onayan ve hatta doğuşuna öncülük eden felsefi görüş Fransa’da yeşermiş, daha sonra diğer ülkelere yayılmıştır. 1918 yılında, Fransız şair Jean Cocteau, içinde “Satie bizim çağımızdaki en büyük cesareti, basitliği öğretiyor.” dediği “Cock and Harlequin”¹ (ki bu eser birkaç yıl sonra *A Call to Order* [*Düzene Çağrı*] başlığı altında diğer Cocteau makaleleriyle birlikte derlenecekti) adında etkileyici bir makale kaleme aldı. Cocteau’nun vurguladığı noktalardan birisi olan Alman etkisinden kurtulmuş, yeni bir Fransız sanatına duyulan ihtiyaç çoktan beridir bilinen bir istekti. Ancak, “Wagner sisi” adını verdiği tehlikelere karşı uyarılarda

¹ Horoz ve Soyтары

bulunmasının yanı sıra, Cocteau Fransızları bir de Debussy “karanlığı” na karşı öğütüyordu.

Ona göre, yalnızca Alman Romantizminden değil, aynı zamanda Fransız Empresyonizmi ve Rus Paganizminden de uzak durulması gerekiyordu. Cocteau, bu tür müziğin karmaşasından, gösterişinden, anlaşılmazlığından, hilelerinden ve oyunlarından nefret ediyordu. Bu tür müzik aşırı uzundu, çok fazla sayıda notası vardı ve tamamıyla özümselemeyecek kadar kalabalık bir dokuya sahipti. “Bulutlardan, dalgalardan, akvaryumlardan, su perilerinden, gece rayihalarından bıktık artık; bize dünyanın müziği lazım, gündelik müzik.” Bu “gündelik müzik” in yapısı basit ve kapsamı makul sınırlar içerisinde olmalıydı; çocukların hayal gücüne talip olmalıydı. Dahası, konser salonu müziğini değil, sirk, müzik odasının, kafenin ve cazın müziğini model almalıydı (Morgan, 1991, s. 159). Neo-Klasizm bu bağlamda müziği Alman Romantizminin, Fransız Empresyonizminin ve Rus Paganizminin ağırlığından kurtaran önemli ve etkili bir model olarak müzik tarihindeki yerini almıştır.

Bu tez çalışmasında, Neo-Klasik gereçlerle yazan bestecilerden seçilen ilgili eserler mercek altına alınacak, bahsi geçen eserlerde hangi Neo-Klasik unsurların kullanıldığı saptanacak ve yeri geldiği noktalarda Neo-Klasik besteciler arasındaki kişisel besteleme üslubu farklılığına da değinilecektir. Çalışmanın yöntemi, literatür taramaya ek olarak, seçilen eserlerin stilsel, biçimsel ve tematik analizleri üzerine inşa edilmiştir. Analizlerin bir kısmında literatürden faydalanılmış, geri kalan kısmında ise yazarın kendi analizlerine yer verilmiştir. Bu araştırmanın evreni orkestral eserler ile sınırlandırılmış, bütün Neo-Klasik eserleri bir çalışmada inceleyebilmek mümkün olamayacağı için, belirli orkestral eserler ve/veya belirli bölümleri ele alınmıştır. Bu tez çalışmasında “orkestra” sözcüğü sadece ‘senfonik orkestra’ kavramını değil, aynı zamanda yaylı çalgılar orkestrası, Barok orkestra ve diğer karma çalgı topluluklarını da içermektedir.

1. BÖLÜM

BELA BARTOK

1. BÖLÜM

BELA BARTOK

Ulusalıcı Müzik tarzıyla ön plana çıkan Bela Bartok'un müziği, soyutlanmış Macar halk ezgileri veya bu üslupta bestelenmiş yeni ezgiler, kromatik/diyatonik diziler ve modlar üzerine oluşturulan disonans sonoriteler, Stravinski etkileri taşıyan karmaşık ve dinamik ritmik yapılar içerdiği kadar, zaman zaman Neo-Klasik gereçlere de yer vermektedir (Griffiths, 1986, s. 27).

Birçok çalışmasında, bestecinin, Barok Dönem müziğinin en temel özelliği olan yatay yani polifonik dokulara yer verdiği ve özellikle imitasyon tekniğini disonans tınlar içerisinde sıklıkla kullandığı gözlemlenmektedir.

“Bartok'un armonisi genelde kontrpuan kullanımının bir sonucudur: Düzenli diyatonik ve kromatik karakter taşıyan melodiler kullandığı kadar, pentatonik, tam ton, makamsal ve dizi-dışı melodilere de yönelmiştir. Armonik yapılanma, bu melodik özelliklerden doğmuştur. Bu bağlamda çeşitli akorlarla karşılaşmamız olasıdır: Üçlülerden dördüncü üzerine kurulu bireşimlere ve çok daha karmaşık yapılanmalara değin. Bartok sık sık uyumsuz majör ya da minör ikinciler ekleyerek elde ettiği akora keskinlik kazandırır... Bartok'un müziği çoğunlukla tonal'dir. Temel bir ton merkezi aralıklı olarak sürekli vardır; ancak modal (makamsal) ya da kromatizm yönelimi, aynı anda kullanılarak tonalite duygusu gizlenmektedir. Özellikle 1920'li yılların yapıtlarında Bartok, iki ya da daha çok armonik yüzeye yönelerek çok-tonluluğu kullanmıştır.” (Say, 1994, s. 482)

“Yaylılar, Perküsyon ve Çelesta için Müzik” başlıklı eserinin birinci bölümü, Bartok'un bu kişisel yaklaşımının en belirgin örneklerinden biridir.

1.1 YAYLILAR, PERKÜSYON ve ÇELESTA İÇİN MÜZİK

Eserin ilk bölümü olan Andante tranquillo bölümünde Bela Bartok'un Barok dönemde sıklıkla kullanılan füğ formuna olan ilgisi ve bağlılığı açıkça görülmektedir. Bestecinin bu bölümü yazarken füğ girişlerini açık bir şekilde verdiği görülmektedir. Diğer bir anlatımla, bölüm füğ ekspozisyonu ile başlamaktadır. Tüm seslerin (partilerin) girişleri incelendiğinde, yazılan konuya karşılık, bir karşı konu oluşturulup kullanıldığı açık bir şekilde ortadadır. Ancak, standart belirlenmiş bir şekilde her konuya uyan bir karşı konu oluşturmak yerine, besteci bu bölümde bir kaç farklı karşı konu kullanmıştır.

Füğün modal ve kromatik özellikler sergileyen konusu ve konunun diğer partilerdeki girişi Örnek 1’te yer almaktadır.

Örnek 1 - Füg Girişi

Bu bölümde, aynı zamanda, Bartok’un kullandığı imitasyon tekniğini içeren birçok pasaj bulunmaktadır. İmitasyonlar sırasında, imitasyona model olan motif zaman zaman çevrim haliyle işlenmiştir (bkz. Örnek 2).

Örnek 2 - İmitasyonlar

Özetle, Andante tranquillo, füğ ekspozisyonu ile başlayan ve devamında imitasyonlar dâhil olmak üzere oldukça yoğun bir kontrpuan dokusu içerisinde yoğrulan polifonik bir dokuya sahiptir. Geç-Barok dönem müziğinin tüm özelliklerini içinde barındıran bu bölüm, ana fikrin kromatik-modal yapısı ve bu fikrin armonik çerçevede disonans aralıklar oluşturacak şekilde partilere dağıtılmasıyla 20. Yüzyıl müziği karakteri de sergilemektedir. Dolayısıyla, Neo-Klasik akımın, bir ayağı 20. Yüzyıla - diğer ayağı ise 18. Yüzyıl ve öncesine basan yapısı ile uyumluluk sergilemektedir.

1.2 ROMEN HALK DANSLARI

Jocul a bata (Sopa dansı), Braul (Kemer dansı), Pe Loc (Yere vuruş dansı) Buciumeana (Bucak tulum dansı), Poarga Romaneasca (Romen Polkası), Maruntel (Hızlı dans)

Zoltan Kodaly ile Macar, Adnan Saygun ile Türk halk müzikleri üzerine çalışmalar yapan Bela Bartok, 1915 yılında piyano için yazdığı Romen Halk Dansları'nı, iki sene sonra, 1917'de orkestra için düzenlemiştir. Eser bu şekliyle ilk kez 11 Şubat 1918'de E.Lichtenberg yönetiminde Budapeşte'de seslendirilmiştir. Eserin Macar kemancı Zoltan Szekely tarafından yapılan keman-piyano düzenlemesi de bulunmaktadır (Aktüze, 2013, s. 179).

Romen Halk Dansları'nın Neo-Klasik özelliği, eserin bir bütün olarak Süit biçiminde tasarlanmasından gelmektedir. Barok dönem süitlerinde olduğu gibi, her bir bölümde stilize bir dans ele alınmıştır. Bölümlerde Rönesans ve/veya Barok dönem dansları yerine, Romanya'ya özgü yerel halk dansları kullanılmıştır. Bu çalışmasında Bartok, genel çizgisinin aksine, aşırı kromatik ve kontrpantal tekniklerden kaçınmış, bunun yerine ezgilerin daha dikey ve oldukça yalın modal akorlarla armonize edildiği dikey (homofonik) bir yazı dili benimsemiştir (Örnek 3).

I JOC CU BÂTĂ

BÉLA BARTÓK

Allegro moderato (♩ = 104)

Clarinet in B♭
I & II

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Double Basses

Cits.
in B♭

vi.I

vi.II

Vla.

Vcl.

D.B.

Örnek 3 - Romen Halk Dansları

“Birbirine bağılı olarak çalınan altı Romen Halk Dansı’ndan oluşan eserin 1. Dansı, 2/4’lük ölçüde, elde tahta sopalarla, ağır tempoda dans edilen ve Mezöszabad’tan kaynaklanan Sopa Dansı’dır... 2. Dans (Braul), Romenlerin ataları sayılan, çobanlıkla geçinen ve Karpatlar’da yaşayan Valak’ların (Eflak) kuşaklarla yaptıkları ince figürlü, hızlı tempolu ve Egres’ten kaynaklanan 2/4’lük ölçüdeki Kemer Dansı’dır... Pe Loc adlı 3. Dans yine 2/4’lük ölçüde, yerinden kıınıldamadan, ayaklarla yere vurarak yapılan oldukça güç br Egres Dansı’dır; ezgi monoton eşlikte armonik seslerle sunulur... Buciumeana başlıklı ve 3/4’lük ölçüdeki Bucak (Bisztra) bölgesinden olan 4. Dans, ağır tempoda ve duygulu bir tulum (gayda) havasını yansıtır... 5. Dans, Belenyas’ten kaynaklanan ünlü bir Romen Polkası’dır (Poarga Romaneasca)... Yine hızlı tempoda, 2/4’lük ölçüdeki son dans Nyagra bölgesinden bir Maruntel’dir ve coşkulu bir finalle eseri sonra erdirir.” (Aktüze, ibid.)

2. BÖLÜM

PAUL HINDEMITH

2. BÖLÜM

PAUL HINDEMITH

Hindemith'in yeni müziğe katkı getiren yapıtları, 1936'ya kadar süren ilk dönemine rastlar. Polifonik yazıya (kontrpuan) yönelen, yapı ve biçimi ön planda tutan, tını renklerini araştırmaya pek gerek duymayan bestecinin Rainer Maria Rilke'nin şiirleri üzerine şan ve piyano için yazdığı *Marienleben* (Meryem'in Yaşamı) şarkıları, bu dönemde benimsediği yazı stilini örnekler.

Bu polifonik anlayış, ezgisel öğelerin karşılaştırılmasında besteciye dinamik, buluşçu ve yeni kılmıştır. Ancak, Hindemith'in her şeyden önce kontrpuanı gözetme kaygısı, eserlerinde geleneklere iyice bağlı, kendini yineleyen, tutucu bir besteci görünümü vermiştir. 1921'de 1936 yılına dek süren ilk dönem yapıtlarının yukarıda belirtilen ilerici yanı, 1936'dan sonra yazdığı eserlerde artık pek bulunmamaktadır. Yeni-Klasikçilik akımı içinde ilk dönem yapıtlarıyla etkin bir ilericilik, uygulamada öncülük gösteren, bir eserinden diğerine hep yenilik ve arayış içinde olan bestecinin bu dönemine örnek olarak, 7 tane olan ve her biri bir solo çalgı için yazılan, eşliği her birinde değişik bir toplulukça sağlanan Oda Konçertoları gösterilebilir (Say, 1994, s. 483-484).

“Hindemith deyince akla hemen ‘yeni klasikçilik’ terimi gelir. Bugünün en verimli ve en önemli Alman bestecisi olan Paul Hindemith, çeşitli ‘mezhepleri’ olan bu ‘dinin’ [Neo-Klasisizm] peygamberi değilse bile -bu payeyi tek bir besteciye görmek haksızlık olur- ileri gelen iki üç önderinden, yol göstericisinden biridir.” (Mimaroglu, 2013, s. 59)

Genelde 1936 yılı sonrasında yazdığı senfonilerin yanı sıra, yaylı çalgılar için 6 adet kuartet ve çok sayıda konçerto, koro müziği, şarkı besteleyen Hindemith, ortaya attığı “Gebrauchmusik” (Yararlanma müziği) kapsamında çocukların sahneleyip oynayacağı Bir Kent Kuralım ve Plon'da Müzik Günü başlıklı iki opera bestelemiştir.

20. Yüzyılın yeni ve ileri akımları, bu yönde pek hazırlığı olmayan müzik dinleyicisini oldukça sarsmış, dinleyici yeni buluşları algılayamamıştır. Bu durumun besteci ile dinleyici arasında bir kopma yaratacağı görülmüş, Hindemith'in ifadesiyle

“müzikte bugün arz ile talep arasında esef edilecek bir uyumsuzluk” olması karşısında, yeni müziğin sıradan dinleyiciye, hatta çocuklara hitap edebilmesi için, çocukların bile seslendirebileceği eserler yazılmıştır. (Say, 1994, s. 484-485)

Hindemith’in eserlerinin önemli bir çoğunluğu, 20. Yüzyıl besteleme tekniklerinin geçmişin müziğiyle bir araya getirilmesi anlayışından hareketle yazılmıştır. Bu anlayış sadece geçmişin form ve türlerini kullanmakla sınırlı kalmamış, aynı zamanda füğ, fugato, passacaglia gibi geleneksel kompozisyon yöntemlerinin kullanımını da içermiştir. Ortaçağ ezgilerini içeren Mathis der Maler ve 19. Yüzyıl müziğinden alıntılar yapılan Senfonik Metamorfozlar bu durumun örnekleri arasında yer alır (Morgan, 1991, s. 228).

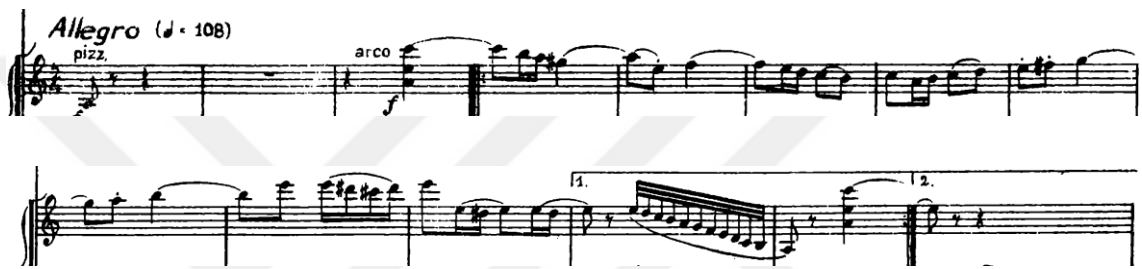
2.1 SENFONİK METAMORFOZLAR

Paul Hindemith’in Amerika yıllarında 1943 tarihinde yazdığı (tam adıyla) Weber’in Temaları Üzerine Senfonik Metamorfozlar, bestecinin en ün kazanmış eserlerinden biridir (Mimaroglu, 2013, s. 67). Dört bölümden oluşan Metamorfozlar’ın üç bölümü Carl Maria von Weber’in piyano düetlerinden alıntılanan temalar içerir. Scherzo bölümü ise bir Çin ezgisi üzerine kurulmuştur, Hindemith’in kendisinden alıntıladığı bu ezgiyi, Weber, Rousseau’nun 1768 tarihli Müzik Sözlüğü’nde bulmuştur. Hindemith, eserin her bölümüne Weber’in ezgilerini yalın bir şekilde kullanarak başlamış, sonrasında ise bu temaları farklı teknikler, dokusal-orkestral manipölasyonlar aracılığıyla işleyerek metamorfoz yani dönüşüm sürecini gerçekleştirmiştir (Koloman, 2017).

Eserin bölümleri şunlardır:

1. Allegro
2. Scherzo (Turandot): Moderato - Lively
3. Andantino
4. Marsch

Birinci Bölüm, Allegro, Alman tarzını yansıtan canlı ve militarist bir karakterdedir. Sonat Allegrosu formunun özelliklerini geniş ölçüde yansıtır. Ne var ki, Yeniden-Serim bölmesi farklı bir tonal merkezde başlar. Bölüm boyunca on dört ayrı vurma çalgıya yer verilmesi, oldukça ilgi çekici bir durumdur. Ana Tema tamamen tonal yapıdadır ve fonksiyonel armoninin ilkelerine sadık kalınarak ele alınmıştır (Örnek 4).



Örnek 4 - Açılış Teması

İkinci Bölüm olan Scherzo'da, ele alınan Çin ezgisi orkestradaki tüm çalgı ve gruplarda sırasıyla duyurulur. Bu aşamadan sonra, ezgi, bir anda caz karakterini alır, önce bakır üfleme çalgılar grupları arasında diyalog ve karşı ezgilerle duyurulduktan sonra bu diyalog tüm orkestraya yayılır. Bu bölümde Hindemith'in caz tarzında bir fugato yazması, bestecinin bu eserde aynı zamanda Amerikan müziği öğelerine de yer verdiğini göstermektedir (Mimaroglu, 2013, s. 67). Bu caz karakterindeki bölmeden sonra, ele alınan fikir tekrar –ki fugato'nun konusu (süje) olarak düşünülebilir– bölümün başındaki otantik (Çin ezgisi) karakterine geri döner ve bölüm bu şekilde sonlanır. Scherzo, genel anlamda A-B-A formunda, baştan sona yoğun kontrapuntal dokusu, konu, karşı-konu ve serbest kontrpuan hatları ile ön plana çıkmaktadır. 19 yüzyıl müziği, fugato ve caz unsurlarının aynı eser içerisinde yer alması, bestecinin Neo-Klasisizm çerçevesinde oldukça farklı kumaşları bir araya getirme eğiliminin somut bir yansımasıdır (Çin ezgisi ve aynı ezginin caz versiyonu için sırasıyla bkz. Örnek 5 ve Örnek 6).

23

Turandot, Scherzo
Moderato (d. 132) (A)

rit. - - - - - a tempo rit. - -

kl. Fl.
gr. Fl.
Klar. 1
Schl.
Viol. I
Br.
Kb.

Glocken
pp
pp
pp
pp
pp
pp

a tempo
rit. - - - - - a tempo

mp
p
mp
mp
mp
mp
mp

Örnek 5 - Çin Ezgisi

Hr.
Pos.
Viol. I

1 2 3
1 2 3

mf
p

Örnek 6 - Çin Ezgisi Caz Versiyonu

Üçüncü Bölüm, Andantino, meditasyon niteliğinde bir karaktere sahiptir. Bölüm, belirli, birbirinden çoğunlukla simetrik bir şekilde ayrılan net cümle yapıları itibariyle Klasiktir fakat ezgilerin içli/duygusal atmosferi bakımından Romantik bir anlatım yaratır. Büyük planda, bir önceki bölümde olduğu gibi, A-B-A yapısında üç-bölmeli lied (şarkı) formunda yazılmıştır. A bölmesi minör tonalitede, B bölmesi Majör tonalitededir. B'nin ardından tekrar geri dönen A bölmesinde, Ana Tema farklı çalgı grupları arasında diyaloglar içinde duyurulurken, bu diyalogların tamamı boyunca flüt solo seslendirmiş olduğu uzun soluklu neredeyse konçerto karakterindeki karşı-ezgi ile hem teknik hem de anlatımsal olarak Ana Tema'dan daha baskın bir etki bırakmaktadır. Örnek 7, bölümün en başında klarinette duyulan Ana Temayı göstermektedir.

Andantino (♩ 126-132)

gr. Fl 2
Solo
Klar (B) 1
2
Fag 1
Hr (F) 1
Pk
Viol
Br
Vcl
Kb

Örnek 7 - Andantino: Ana Tema

Eserin final bölümü olan Marsch ise, bakır üfleme çalgıların fanfariyle oldukça enerjik bir şekilde başlar ve adından da anlaşılacağı üzere marş karakterinde devam eder.

Marsch, ikinci (Scherzo) ve üçüncü (Andantino) bölümler gibi, üç-bölmeli lied formunda yazılmış ve sonuna bir Koda eklenmiştir. Ana Temanın minör tonalitede olan ezgisi (Örnek 8) ve barındırdığı ritmik değerler, birer motife dönüşmüş ve aynı ritim kalıpları kullanılarak B teması başka bir tonalitede -Majör- tekrar hayat bulmuştur.

B bölmesinin ardından dönülen A bölmesi, ilk A bölmesinin bir varyasyonu olarak tasarlanmış ve Koda'ya bağlanmıştır. Koda kısmında ise besteci, Ana Temayı kullanarak, stretto yapısında bir final ile eseri sonlandırmıştır. Bu bölümde de müzik cümleleri, çok uzun olmayan ve motifsel karakteri ön planda olan simetrik yapılarıyla dikkati çekmektedir.

Marsch (♩ = 80)

Ob 1
E. H.
Baßkl.
Hr 1, 2, 3, 4
Tr (B) 1, 2
Pos 1, 2, 3
Schl Becken, Rührtrommel
Viol
Br
Vcl
Kb

Örnek 8 - Fanfar

2.2 RESSAM MATHIS SENFONİSİ (MATHIS DER MALER)

Engelskonzert (Ruhig bewegt-Ziemlich Kebhafte Halbe), Grablegung (Sehr Langsam), Versuchung des heiligen Antonius (Sehr Langsam, Frei in Zeitmass – Sehr Lebhaft)

Hindemith, Würzburg'lu ressam Matthias Grünewald'ın ya da asıl ismiyle Matthias Gothart Nithart (1489-1529) II. Dünya Savaşı'ndan önce Alsace'ta Colmar Müzesi'nde sergilenen İsenheim altarındaki fresklerinden çok etkilenmiş, 1933-35 arasında, kendi hazırladığı librettto üzerine yedi sahnelik aynı isimle bir opera bestelemiş ve eser ilk kez Zürih Şehir Tiyatrosu'nda 28 Mayıs 1938'de, sonra da kısa bir versiyonu 1939'da BBC'de seslendirilmişti. Operanın konusu 16. Yüzyıl Almanya'sında, 1524-25 yıllarındaki Köylü Savaşları sırasında geçer:

“1. Sahnede Mathis (bariton) Mainz'de Antonister Manastırı'nda çalışmaktadır. idealist köylü lider Schwalb (tenör) yaralı olarak, kızı Regina (soprano) ile oraya sığınır; herkes yaşamı için çarpışırken onun resim yapmasını eleştirir. Mathis ise Regina'nın saf masumiyetinden etkilenmiştir. Schwalb'ı izleyen süvariler yaklaşıncı, Mathis ona atını vererek kaçmasını sağlar.; gelenlerden de Schwalb'a yardım ettiğini saklamaz... 2. sahnede Katolik ve Protestanlar Martinsburg'da Kardinal Albrecht'i (tenor) beklerken, inançları nedeniyle şiddetle tartışmaktadır. Patronu olan kardinal Matris'i köylülere yardım etmekle suçlayınca, ressam ezilenleri koruyacağını belirtmesi üzerine onu görevden uzaklaştırır... 3. sahnede, Mainz'in pazar meydanında protestanların , Luther mezhebinin kitapları, kentin zenginlerinden Riedinger'in (bas) evinden alınarak yakılır. Burada da elebaşı, kardinalin yardımcısı Capito'dur (tenor). Bu arada Luther ile evlenmesi öngörülen Riedenger'in kızı Ursula (mezzo) ise ressamı sevmektedir...4. sahnede köylülerin, yaktıkları Königshafen'deki malikanede ele geçirdikleri kont ve kontesi öldürmelerine Mathis engel olmaya çalışırsa da başaramaz. yere düşürülür, bu arada gelen lider Schwalb, Mathis'i kurtarır ama onu izleyen katolik güçler tarafından diğer köylülerle birlikte öldürülür. Mathis ise kontesin araya girmesiyle bağışlanır. Mathis babasının ölümüne ağlayan Regina ile yalnız kalır.... 5.sahne kardinalin dairesinde başlar. kendini feda etmek isteyen Ursula, kardinal ile evlenmeye hazırdır. Ancak kardinal Albrech durumu anlar, artık görevinden ayrılıp inzivaya çekileceğini belirtir... 6. sahnede ressam Mathisile Regina Odenwald'da gecenin karanlığında kaçmaktan yorgun düşmüştür. Mathis çok üzgün olan Regina'yı bir melek konseri görüntüsüyle uyutmayı başarır. Mathis'in kendisi de, uykuyla uyanıklık arasında düşler görür, sanki İsenheim altındaki freksler yansır, Mathis Aziz Antonius'un yerini almıştır. Hayaller başlar; kontes zengin yaşamı simgeler, dünyevi zevkler vaat ettiği Antonius'u- Mathis'i- günaha sürüklemek ister; Ursula önce dilenci kılığındadır; sonra fahişe ve işkenceye götürülen kadın olarak görünür. Capito ise bir alim kimliğinde bilimin gücünü savunur. Schwalb bir

savaşçıdır. Şeytanlar Korosu ise Altardaki gibi Mathis'e işkence eder. Yine altardan bir sahne, Aziz Paulus kılığındaki Kardinal Albrecht Aziz Antonius'a - Mathis'e geri dönerek resimleri tamamlaması için cesaret aşılama çalışır. ikisi arasındaki düetle bu kutsal tablo son bulur... 7. sahnede Mathis, Mainz'deki katedralde, altarda kurduğu atölyesinde ama gücünü yitirmiştir. Ursula ise ölüm halindeki Regina'nın başında beklemektedir. Onun ölümü bir orkestra interlödü ile belirtilir. Kardinal gelince Mathis eserinin tamamlandığını söyler; 'artık yaşamın sona ereceğini hisseden ve ormanda ölecek bir yer arayan hayvanlar gibi' davranacaktır. Kardinal gidince tüm malzemesini, fırçalarını, her şeyini sevgiyle toplar, bir sandığa yerleştirir, çıkar..." (Aktüze, 2013, s. 1110-1111)

Hindemith geniş ölçüde, Franz Böhme'nin 1877'deki Altdeutsches Liederbuch (eski Alman Şarkıları Kitabı) adlı ortaçağ Alman halk müziğinden ve kilise ezgilerinden yararlandığı mistik havadaki bu eserinden bölümleri 1934'de üç bölümlü bir senfoni şekline getirmiştir. Operanın Almanya'da sahnelenmesi ise Naziler tarafından engellenmiş, Hindemith'in bu en başarılı operası ancak 1946'da Stuttgart'ta oynanmıştır. Ama senfoni 1934 Mart'ında Wiherm Furtwangler yönetimindeki Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirildi ve Nazi Almanya'sının en büyük kültürel ve politik kavgasına neden oldu. Müzik III: Reic için tehlikeli ilan edildi. Richard Strauss eseri lanetledi, kuruluşlar boykot etti. Furtwangler ise 25 Kasım'da Deutsche Allgemeine Zeitung'da eseri övdü ve Hindemith'in tarafını tuttuğu için görevinden affedildi. Hindemith de Berlin Müzik Yüksek Okulu öğretmenliğinden Göbbels'in emriyle uzaklaştırıldı, sonunda Türkiye'nin çağrısını kabul etti.

Hindemith'in müziğinde bir dönüm noktası olan, şair ve müzikçi olarak evrensel hümanizmaya ulaşmasını yansıtan eser - ilk yorumun önsözünde belirtildiği gibi- aynı zamanda onun vasiyetnamesidir de... Hitler'in kültür işlerindeki bilirkişisi Alfred Rosenberg bu olayda iki karşıt ideolojinin yer aldığını belirtmişti; biri herşeyi artistik gayretin ışığında görüyor,; diğeri -Nasyonal Sosyalist anlayış- ise, sanatçının politik eğiliminin gerçekleşmesini temsil ediyordu. Hindemith'in kendi yazdığı Libretto gerçeklere dayanır; 1524 yılında köylüler, soylular ve tüccarlara karşı ayaklanır; kilise ve devletin özgürleştirilmesini, halka yakınlaştırılmasını isterler. İsyanın lideri Thomas Münzer ihanetle suçlanıp idam edilir. Ancak olaylar Reformasyon'a kadar sürer. Ressam Mathis'de -Hindemith- liberal patronu kardinal Albrecht'e yakınlığına karşın,

kendini köylülerin anlayışıyla özdeşleştirir, ancak devrim hareketi ona fazla gelince huzuru ormanda -sürgünde- arar... (Aktüze, 2013, s. 1111-1112)

“Nazilerin Kültür Odası’nı sinirlendiren, librettoda tehlikeli bir konunun, Köylü Savaşı sırasında Alman liberalizminin yenilgisinin, ele alınmış olmasıydı. Üçüncü Reich buna yan çizemezdi. Hindemith’in müziğinin yasak edilmesini isteyenler arasında Richard Strauss da vardı...” (Mimaroglu, 2013, s. 64)

Senfoninin 1.Bölümü Engelskonzert (Meleklerin Koseri) başlığını taşır; operanın girişindeki prelüd'den alınan müzikte, 'Essungen drei Engel ein süßen Gesang' (üç melek tatlı bir şarkı söylüyordu) adlı eski bir şarkıdan yararlanılmıştır. Üç trombonla törensel bir karakterde başlayan, yaylıların yumuşak glissando'larıyla gelişen bu şarkının teması operada sıklıkla duyulur. 3/4'lük ölçüdeki bir cantus firmus (ünison kilise şarkısı) şeklindeki ilginç tema usta bir konturpuanla sakin hareketli (Ruhig bewerg) şekilde önce klarinetle, sonra da flüt ve glockenspiel ile örülür. Sonat formu burada yeniden yaratılmış gibidir. Sol majörde olmasına karşın Do diyeze yönelir. Bu ezgiden sonra, iki yeni tema oldukça canlı ikilik değerdeki notalarla (Ziemlich Lebhaft Halbe) törensel karakterde işlenir. Önce 2/2'lik ölçüde, dinsel ezgi olarak tek tek, sonra 4/4'lük ölçüde yaylılarda duyurulur. En sonda ise Melek ezgisi ile birleşerek füg biçiminde yine trombonla yansır.

2.Bölüm Grablegung (Mezara veriliş) yada bazı edisyonlardaki GrabsGesang (mezar şarkısı) adını taşır. 4/4'lük ölçüde, çok ağır (Sehr Langsam) tempoda, sürdünli yaylılar ve flütün matemli ezgisiyle, sonrada obuanın katılımıyla ortaçağların ciddiliği, ruhu ve derinliği ile, köylü liderinin kızı Regina'nın mezara verilişini betimler. Operanın 7.sahnesindeki ara müziğinin kullanıldığı bölümde insani acılar yaylıların pizzicato'su eşliğinde flüt ve obua tarafından bir matem marşı tarzında ifade edilir.

3.Bölüm Versuchung des Heiligen Antonius (Aziz Antonius'un günaha yöneltilmesi) başlığını taşır. 4/4, 9/8, 3/4, 2/4 ve 3/4'lük ölçülerde çeşitli temalarla gelişen, önce çok ağır (Sehr Langsam= tempoda başlayan, sonrada ölçüsü serbest bırakılan (Feri in Zeitmass), sonrada çok canlı (Sehr Lebhaft) tempoda şeytani güçlerle kutsallığın savaşımını sergileyen bölüm, sanki bir tablo gibi gözle görülebilir canlılıktadır. Ressam Mathis Grünewald'ın cehennemi yansıtan korkunç öyküsü gerçek

gibi olur; gerilimli, heyecanlı konturpuan ustalığı, sembolik anlamlar taşıyan çeşitli temalarla savaşı, yenilir, yener. Girişte çok hafiften (pianissimo), çok güçlüye (fortissimo) yükselen öykü anlatıcının resitatifi gibi orkestrayla başlayan, yaylılarla yalvaran havaya dönüşen atmosfer ürkütücü trillerle aksanlı ve korkutucu akorlarla gürültülü sonda hemen kaybolur. İyi ile kötünün bu temalarından tutucu inanç teması yükselir. Çok canlı (Sehr Lebhaft) tempodaki ana bölmede ise üç melodi gurubu izlenir. Zaferle biten finale kadar bir dizi tınısal tablo birlikte yada karşıt olarak sergilenir. Sevimli yaylı çalgılar ile başlayan, dört ölçülük korno ostinato ezgiyle değişen hava cehennem üzerine kazanılan zafer, Gregoryen ilahisi, 'Lauda sion salvatorem'i ilk notalarıyla bir fugato'ya dönüşür ve metal üflemelerin Alleluia koralı ile -biraz da Bruckner'i anımsatan dindarlıkla- kutlanarak sona ulaşır (Aktüze, ibid, s. 1113-1114)

3. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKI

3. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKI

20. Yüzyılın önemli bestecilerinden olan Igor Stravinski (1882-1971), 1902'den 1908'e kadar Rimski-Korsakov'dan özel ders almış, 1910-1920 yılları arasında çoğunlukla İsviçre'de yaşamıştır. 1920'de Fransa'ya yerleşen besteci, 1939'a kadar Paris'te oturmuş, 1939'da ABD'ye giderek Hollywood'da çalışmalarını sürdürmüştür. 1939-1940 Yıllarında Harvard Üniversitesi için hazırladığı ders notlarını toplayan *Poétique musicale* (1942) adlı kitabında Yeni-Klasikçi estetiği değerlendiren Stravinski'nin ayrıca iki ciltlik *Anılar* (1936) kitabı vardır.

Stravinski'nin yaratıcılığı üç dönemde değerlendirilir: 1) 1920'ye kadar süren Rus müziğinden yararlandığı ilk dönem. 2) 1920-1950 yılları arasındaki Yeni-Klasikçi dönem. 3) 1950-1971 arasında ton-dışı çalıştığı ve 12-ton sisteminden faydalandığı geç dönem.

Stravinski, Rus folkloru ve Ortodoks Rus kilise müziği gelenekleri içinde yetişmiştir. Öte yandan ünlü Rus bale yönetmeni S. Diyagilev ile Paris'te sık sık buluşmuş ve onun Rus bale topluluğu için ilk bale müziklerini yazmıştır: İlk bale müziği eseri *Ateş kuşu*'dur. (Paris 1910). 1911'de yazılan Petruşka'yı ise 1913 yılında ilk seslendirilişi gerçekleştirilen üçüncü bale müziği Bahar Ayini takip etmiştir.

Bahar Ayni'nin Paris 1913 yılında ilk sahnelenişi oldukça olaylı geçmiş, salonda tokatlaşmalar, bayılmalar, düelloya davetler vb. gibi tatsız olaylar yaşanmıştır. Eleştirmen Guido Pannain, bu eseri “Yapıt, Stravinski'nin yaratılışındaki barbarlığın dışı vuruluşunun sonucudur. Stravinski'nin müzik duygusu, bütün ilkelerde olduğu gibi, harekete, demektir ki ritme bağlıdır.” sözleriyle değerlendirmiştir. Bestecinin Bahar Ayini'nde kullandığı çok-ritimli (poli-ritmik) teknik, o dönemin koşullanmasına göre gerçekten yadırgatıcı bir çarpıcılıktaydı. Değişen ölçü değerlerinde değişik ritimler yer alıyor ve ritmik canlılık, melodik çizgileri bir arada duyuruyordu. Stravinski'nin bu müziğini Debussy olumlu karşılamış ve onu “vahşi genç” olarak nitelemişti.

Bu olaylı temsilden sonra Stravinski'nin sarsıldığı ve müziğinde değişikliğe gittiği açıktır, öyle ki daha sonra yazdığı yapıtlarda çekingen davranmıştır. 1914'de bestelediği *Bülbül*, *Andersen Masalları*'nden alınma lirik bir masalsı operadır. 1974'de başlayıp 1923'de bitirdiği “solocular, koro, dört piyano ve vurmali çalgılar için” sahne müziği *Düğün*; kaçak bir askerle şeytanın çatışmasını öyküleyen “soloculardan oluşan oda orkestrası, anlatıcı ve dansçılar için” iki bölümlü bir bale olan *Askerin Öyküsü* (1918) ve oda müziği yapıtları, bestecinin öncü anlayışından geri adımlar attığını gösteren müziklerdir.

Bu yapıtların yanı sıra, caz müziğinin ilk örneklerine öykünen “piyano için” *Ragtime* (1918) ve Pergolesi'nin müziğinden esin aldığı *Pulcinella* balesi (1920), Bahar Ayını şokundan sonra bestecinin ılımlı bir deyişe yöneldiğini gösterir. Stravinski 1920'den sonra Yeni-Klasikçiliği benimsemiştir: Klasik dönemin başlıca ilkelerinden olan “denge”, soğukkanlılık, “nesnel tutum”, “program müziğine karşıt olarak salt müzikten yana olma”, “egemen kontrpuan dokusu”, bestecinin ikinci dönemindeki başlıca özelliklerindendir. Kullandığı armoni “modal” ya da “çok-tonlu” tekniklere dayanır, ama özünde “tonal”dır. Ne var ki, kendine özgü dinamik ritimsel yapıyı kullanmaya devam etmiştir.

Yeni-Klasikçi dönemde yazdığı başlıca yapıtlar şöyle sıralanabilir: *Kral Oedipus* (opera gibi sahnede temsil edildiği gibi, oratoryo olarak da konser müziği kapsamındadır, 1926-1927); *Psalmen Senfonisi* (1930); *Persephon* (mitolojik bale, 1934); *Kağıt Oyunu* (Jeu de cartes, bale, 1937); Oda orkestrası için Mi bemol Majör konçerto (1938-1940); “16 çalgı için” Dumberton Oaks Konçertosu (1938); Do Majör Senfoni (1938-1940); “klarinet ve caz orkestrası için” Abanoz Konçertosu (Ebony Concerto, 1945); Orpheus (bale, 1948); Missa (koro ve 10 üflemeli çalgı için, 1+44-1948); *The Rake's Progress* (opera, Venedik 1951).

Stravinski 1951'den 1971'e dek Schönberg'in 12-Ses Yöntemi'ne dönmüştür. Yaratıcılığının bu son döneminde, Rönesans bestecilerinden Machaut'un izoritmik yapılanmasına ilgi göstermiştir. Schönberg'in dizisel yöntemiyle yazdığı ilk eser *Cantata*'dır (1952), Bunu 1955'de bestelediği koro yapıtı *Canticum sacrum*, Agon adlı

bale müziği (1957), “Piyano ve orkestra için” Devinimler (Movements, 1958-1959), Tufan (bale müziği, 1962) ve Requiem Canticles (koro için 1966) izlemiştir.

Anlaşılabacağı üzere, Stravinski üç ayrı döneminde değişik akımlara bağlanmış, bu özelliği onu “tutarsızlık”la suçlayanları haklı gibi gösterse de, güçlü kişiliğiyle 20. Yüzyıl müziğinin en büyük bestecilerinden biri olarak müzik tarihindeki yerini almıştır. (Say, 1994, s. 486-490)

Stravinski bir üslup kapısından ötekine koşmuş, gerçi hiçbir zaman güçlü kişiliğini, sanatçı şerefini hiçe saymamış, fakat *Bahar Ayini* çapında ve yolunda bir yapıt daha verememiştir. Bunların arasında bir köy düğününü anlatan *Les Noces* (Düğün) kantatı, gezgin tiyatro kampanyalarının müziğini andıran *Histoire du Soldat* (Askerin Öyküsü) melodramı, ilk caz parçalarına benzemeye çalışan *Ragtime*, on sekizinci yüzyıl İtalyan bestecisi Pergolesi’nin müziğine dayanan *Pulcinella* balesi vardır. Stravinski, gitgide, eski ustalarını yansıtmaya başlamıştır (Mimaroglu, 2014, s. 147).

“Oysa, ilk adımda ağız yanan Stravinski geleneklere yönelmiş, hem de bunu çoğu kez gelenekleri doğrudan doğruya yineleyerek yapmıştır. *Pulcinella*’dan bu yana Stravinski’yi (ara sıra aynı yapıtın içinde) Bach’ı, Mozart’ı, Rossini’yi, Weber’i, Geusaldo’yu, Beethoven’ı, Çaykovski’yi, Schönberg’i, Webern’i izlerken görüyoruz. Ne var ki taktığı bütün maskelerin altında Stravinski’nin kişiliği hep kendini göstermiştir. Öyle bir maske düşününüz ki, onu takan kişinin yüzünü gizleyemesin.” (Mimaroglu, ibid., s. 148).

3.1 PULCINELLA SÜİTİ

(Sinfonia, Serenata, Scherzino-Allegro-Andantino, Tarantella, Tocatta, Gavotte con due variazioni, Vivo, Minuetto-Finale)

Paris’te ki Rus Balesi’nin yöneticisi Sergei Diaghilev için daha önce Ateş kuşu, Petruşka ve Bahar Ayini gibi üç önemli eser yazan İgor Stravinski 1919 yıllarında, yine onun isteği üzerine Pergolesi’nin parçalarını değerlendirerek bir bale süiti besteledi. Bu parçalardan esinlenen Stravinski bu eski müziğin formlarını ve özünü virtüöz bir şekilde

işleyerek kendi Yeni Klasik çağının başlangıcını müjdeleyen canlı ve neşeli bir eser yarattı.

Napoli’de Pergolesi’nin elyazmalarını bulan ve aslında Respighi’nin Rossini Uyarlamaları biçiminde isteyen Diaghilev’e karşın, Stravinski bu uygulamayla sınırlı kalmadı; kaynağını İtalyan halk komedisi’nden alan Pulcinella karakteri için yalnızca o dönemin stilini kullandı. Pulcinella, Arlequino biçimindeki asıl figürün ikili görüntüsüyle süren bir masaldır.. Diaghilev Roma’da bu masal kitabını bulmuş ve Stravinski ile birlikte incelemişti.

Pulcinella, kaynağını Commedia dell’Arte’den alan, beyaz gömlek ve pantolonlu, yüzü yarım maskeli kişidir. Masalda, gerçekte Pimpinella’yı seven Pulcinella’nın kadınlar arasında gördüğü ilgiyi kıskanan kişiler onu öldürmeye karar verir. Bunu haber alan arkadaşı onun yerine geçer ve vurulan darbelerle ölü taklidi yapar. Sonunda öldüğü sanılan Pulcinella’nın dört küçük Pulcinella biçiminde dirilmesi büyük şaşkınlık yaratır ve bale neşeli bir atmosfer içinde sona erer.

Pulcinella Balesi’nin ilk temsili 15 Mayıs 1920 tarihinde Paris’te Ernest Ansermet yönetiminde, Picasso’nun dekorları ve Leonid Massin’in koreografisiyle gerçekleşti. Stravinski daha sonra da eserin çeşitli düzenlemelerini yaptı. Böylece ilk önce insan sesi ve küçük orkestra için 1919’da bestelenen Pulcinella, 1922’de sadece orkestra, 1932’de *Suite Italienne* (İtalyan Süiti) adıyla önce viyolonsele, sonra da kemana uygulandı. 1946’daki düzenlemesinde ise orkestra iki flüt, iki obua, iki fagot, iki korno, trompet, trombon, iki solo keman, solo viyola, solo viyolonsel, solo kontrbas, dört birinci ve dört ikinci keman, dört viyola, üç viyolonsel ve kontrbastan oluşturulmuştur.

Bale müziğinden uygulanan Pulcinella Süiti ilk kez Pierre Monteux yönetiminde Boston Senfoni Orkestrası tarafından 22 Aralık 1922’de seslendirilmiştir. Berrak armonisi, usta kontrpuan işçiliği, Barok müziğin melodileri yanında bölüm başlıkları da Barok özellikler taşır. Allegro Moderato tempoda başlayan sinfonia (ya da uvertür) Vezüv manzaralı, balkonlu evler, limana uzanan yoluyla tipik bir Napoli sokağını canlandırır. Ağırca (Larghetto) tempoda eski bir aşk şarkısı duyulur (Serenata).

Bunu canlı bir oyun (Scherzino) izler: Genç kızlar ve delikanlılar birbirlerine kur yapar. Küçük kemanıyla Pulcinella girer, canlı bir dans ezgisi çalarak dans eder (Allegro). Bu arada kızlardan ikisi, Prudenza ve Resetta ona aşık olur. Rosetta Pulcinella karşısında dans eder, ondan bir öpücük alarak birlikte dansa sürükler (Andantino). Sonra Pimpinella'nın da onlara katılmasını kıskanan delikanlılar Pulcinella'ya kılıçla saldırır ve onu öldüklerini sanırlar (Allegra assai-Tarantella). Tocatta'dan sonraki iki varyasyonlu Gavotte'ta (Gavotte con due variazioni) ise delikanlılar, kızların beğenisini kazanabilmek için Pulcinella kılığında dans ederler. Devamında ise mutlu Minuetto dansı ve Final yer alır. Eserin sekiz bölümünden yalnızca sonuncusu (Finale) Stravinski'nin ritmik karakter özelliğini yansıtır. Stravinski bu eseriyle devrim yaratan besteci tanımını geleneksel müzik yolunda feda etmiştir (Aktüze, 2004, s. 2295-2296)

Pulcinella'nın özellikle birinci, altıncı ve yedinci bölümleri, oldukça karakteristik Neo-Klasik özellikler barındırmaktadır.

1.Bölüm (Sinfonia): Sinfonia, Barok dönem eserlerinden tanıdığımız şarkı (lied) formunda bir yapıdır. Bu bölüme Barok dönemde yazılmış orkestra parçalarında ya da Süitlerde sıkça rastlanılır. Sinfonia, üvertür (giriş bölümü) karakterindedir. Parçada belirgin bir Ana Tema (bkz. Örnek X) ve B temasındaki marş armoniler, arka arkaya farklı enstrüman gruplarında duyurulmaktadır, bu zamanlarda Köprü bölümünden alınan motiflerle çevrilebilir kontrpuan uygulanmıştır. 2 Obua, 2 Fagot, 2 Korno ve Yaylı Çalgıların kullanıldığı Ripieno grubu üzerine bir Yaylı Beşlisi solo çalgı grubu (Concertate) olarak yer almaktadır. Eserin oturtumu partitür üzerinde Örnek 9'da gösterilmektedir.

I SINFONIA (Overture)
Allegro moderato $\text{♩} = 80$

SOLO QUINTETT

ORCHESTRA

Örnek 9 - Pulcinella: orkestra oturtumu

6.Bölüm (Gavotta): Diğer bir yazılışıyla Gavotte bölümü, yine Barok dönemde yazılan birçok Süitte yer almaktadır. Buna örnek olarak, J. S. Bach'ın bestelediği Fransız Süitleri, İngiliz Süitleri ve Partitalar'ı göstermek mümkündür. Barok dönemde, Gavotte bölümleri, Gavotte 1 ve Gavotte 2 şeklinde yazılmış ya da Da Capo

yapılarak A,B,A (3 bölmeli Şarkı Formu'nda) ya da (a,b,a,c,d,c,a,b,a) şeklinde Menuet ve Trio formunda bestelenmiştir. Ancak Stravinski'nin bu eserindeki Gavotte bölümü Barok dönem eserlerinden biraz daha farklıdır. Gavotte bölümü bu eserde kendi içinde varyasyonları ile birlikte karşımıza çıkmaktadır. Yani, eserin bu bölümü Gavotte, 1. Varyasyon ve 2. Varyasyon olarak kurgulanmıştır. Bir diğer farklılık ise, bestecinin bu bölümde yalnızca üflemeli çalgıları kullanmasıdır. Yayıllar bu bölümde kullanılmamış, onların yerini yalnızca 2 Flüt, 2 Obua, 2 Fagot, 2 Korno almıştır (bkz. Örnek 10).

VI GAVOTTA
con due variazioni
Allegro moderato $\text{♩} = 50-56$

OBOES
1
2

BASSOONS
1
2

HORNS in F
1.
2.

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

Bsn 1
Bsn 2

Hn 1
Hn 2

10

solo
dolce

mf
pp
pp
pp
pp
p
dolcissimo

Örnek 10 - Pulcinella: Gavotta

7.Bölüm (Vivo): Barok dönem Sütlerinde, hızlı vivace tempoda seslendirilecek Gigue bölümleri son bölümlerde yer almaktadır. Ancak, Stravinski bu eserinde Gigue dansını kullanmamış, onun yerine Gigue stilinden farklı bir “Vivo” yazmıştır. İlginç olan bir diğer konu ise, Gigue bölümlerinden önce gelen Menuet ve Trio bölümlerinin, bu eserde parçanın finalini oluşturmasıdır. “Vivo” bölümü, hızlı, enerjik bir tempoda ve glissando’larla şakacı bir eda kullanılarak yazılmış bir bölümdür. Bahsi geçen glissando’ların Bakır Üflemeli çalgı grubunda kullanılmış olması esere bir başka Neo-Klasik özellik katmaktadır. Bunun nedeni, Barok dönemde kullanılan bakır üflemeli çalgıların piston ya da kulis özelliği olmaması ve bu sebepten dolayı glissando yapmalarının mümkün olmamasıdır. Barok dönemde kullanılan Bakır üflemeli çalgılar, yapıldıkları tona göre yalnızca belirli notaları üfleyebilmektedirler. Bu yüzden Stravinski bu tarzda stilsel hareketler kullanarak ilgili bölüme Neo-Klasik bir özellik katmıştır. Bölümde kullanılan enstrümantasyon yapısı, Yaylı Çalgılar beşlisi üzerine, 2 Flüt, 2 Obua, 2 Fagot, 2 Korno, 1 Trompet, 1 Trombon ve Yaylı Çalgılardan oluşan orkestra topluluğudur.

3.2 “DUMBARTON OAKS” Mİ BEMOL MAJÖR KONÇERTO

Dumbarton Oaks, Stravinskiye bu konçertoyu sipariş eden Bay ve Bayan Robert Wood Bliss’in Washington DC’de ikamet ettikleri yerin ismidir. 1937-38 yıllarında bestelenen eserin ilk seslendirilişi burada gerçekleşmiş ve sonrasında konçerto bu isimle anılmaya başlamıştır (Griffiths, 1986, s. 66).

Müzik tarihinin hangi dönemini ele alıp işlerse işlesin, Stravinski’nin kendine özgü beste stili belli olur. Dumbarton Oaks adını verdiği ve Bach’ın Brandenburg Konçertoları’nı model alarak bestelediği bu eserde de, Stravinsky, Barok stili çağdaş bir anlayışla değerlendirmiştir. Flüt, klarinet, fagot, iki korno, üç keman, üç viyola, iki viyolonsel ve iki kontrbastan oluşan 15 kişilik orkestrada hemen her çalgıya solo yapmak olanağı verilmiştir. İlk kez 8 Mayıs 1939’de Nadia Boulanger yönetiminde Bliss ailesinin evinde seslendirilen eserde üç bölüm ara verilmeden çalınır.

1.Bölüm (Tempo Giusto): 4/4’lük ölçüde yazılan birinci bölüm tamamen kontrpuan dokusu ile dikkat çekmektedir. Bölümün içinde ritm yapısı bazı

değişikliklere uğramaktadır. Buna örnek olarak Stravinski'nin kullandığı üçüncü temayı ele alabiliriz. Üçüncü tema 2/4, 3/8 ve 2/8 gibi değişen ritm değerleri ile yazılmış ve Barok stilde işlenmiştir. Bölümün sonunda da bir başka barok stil olan 4 sesli bir füğ yapısı mevcuttur. Birinci bölümün partiyonu ve kontrpuan yapısı için bkz. Örnek 11.

I

Tempo giusto ♩ = 152

The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Flauto, Clarinetto (B), Fagotto, 2 Corni (F), 3 Violini, 3 Viole, 2 Violoncelli, and 2 Contrabassi. The score is in 2/4 time and features a complex contrapuntal texture. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a metronome marking of 152. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The articulation includes *ben marcato* (very marked) and *sim.* (sforzando). The score is divided into two systems, with the first system ending with a repeat sign and the second system starting with a first ending bracket.

Örnek 11 - Kontrapuntal Doku

2.Bölüm (Allegretto): Stravinski'nin bu bölümde kullandığı form Klasik dönemde görmeye alıştığımız ikinci bölümleri andırmakta ancak kullandığı kompozisyon stili yine bestecinin imzasını taşımaktadır. 3/8'lik ölçüdeki 2.Bölüm çabukça (Allegretto) tempoda berrak ve sevimli bir karakterdedir. Bu bölümde üflemeli çalgıların soloları ince bir titizlikle düşünülmüş ve yine ilk bölümde de olduğu gibi sıkı bir kontrpuan çalışması ile işlenmiştir.

3.Bölüm (Con moto): Hareketli bir tempoda yazılan son bölüm “Con moto” 2. Bölümdeki gibi farklı ritmik yapısıyla dikkat çekmektedir. Bahsi geçen farklı ritmik yapı ilk etapta bestecinin “Bahar Ayini” adlı eserini hatırlatmasına rağmen, üflemeli çalgıların soloları bölüme pastoral bir hava katarak bu etkiyi yumuşatmaktadır. Eser bu ritmik gelişmelerle devam ederken, tempo zaman zaman marş temposuna gelir ve hareketli bir şekilde yaylı çalgıların sert akorlarıyla son bulur. Yukarıda bahsi geçen farklı ritm yapısı ve tüm bu değişen ritmlere rağmen, Klasik dönemde müziklerinde karşımıza çıkan orkestral aksanlara yer verilmiştir (Aktüze, 2007, Cilt 5 s. 2303)

Özetle, Dumbarton Oaks, Neo-Klasik özelliğini Johann Sebastian Bach'ın Brandenburg Konçertolarındaki form yapıları ve kontrpuan uygulamalarının 20. Yüzyıl müzik akımlarıyla ustaca işlenmiş ve harmanlanmış olmasından almaktadır.

3.3 DO MAJÖR SENFONİ – SYMPHONY IN C

Do Majör Senfoni'nin Birinci Bölümünün A Teması, Stravinsky'nin diyatonik ve melodi ve armoniye olan yaklaşımını örneklemesi bakımından önemlidir. Melodik ve armonik malzeme Do Majör dizisinden alınmış iken, bas ve statik armoni ise kuvvetli bir şekilde Mi minör tonalitesine gönderme yapmaktadır. Bu arada, obua soloda ise Do Majör'ün dominantına yani Sol sesine bir vurgu vardır. Bu tür tonal belirsizlik, Stravinsky'nin diyatonik yazısının tipik bir örneğidir. Ritmik özellikler çerçevesinde incelendiğinde, sekizlik notaların ölçünün doğasına uymadığı, asimetrik vurgularla organize edildiği gözlemlenmektedir. Bölümün formu her ne kadar klasik normlar ile örtüşse de, bahsedilen diğer tüm gelenek-dışı uygulamaların eserin modern yönünü

oluşturduğu, dolayısıyla Neo-Klasik bir karakter sergilediği anlaşılmaktadır (Grout ve Palisca, 2001, s. 707).

Senfoninin 1.Bölümü olan Moderato Alla Breve’de, bölümün ana temasını oluşturan sekizlik sus ile başlayan eksik ölçülü yapı Beethoven Beşinci Senfoni’nin ana temasını hatırlatmaktadır. Bir diğer benzerlik ise Giriş kısmından hemen sonra gelen sekizliklerle yazılmış gamlardır. Çıkıcı karakterde olan ve çalgı grupları arasında diyaloglar içinde gelen bu kısım ise Beethoven’ın Yedinci Senfoni’sini hatırlatmaktadır (Örnek 12).

Örnek 12 - Çıkıcı Tema

Besteci bu bölümde ana temadan ürettiği motifler ile bu temayı sürekli akıllarda tutma çabası gütmüştür. Stravinski ilk bölümün “Tempo agitato senza troppo accelerare” kısmından hemen önce bu kez Barok dönemin “Füg” tekniğini kullanmıştır. Girişte duyulan ana tema, farklı enstrüman gruplarına dağıtılıp aynı zamana uygun bir çevirmeli kontrpuan kullanılarak hazırlanan karşı konular ile duyurulmaktadır. Besteci bunu son derece profesyonel bir üslupta yazmış ve Füg’ün tüm tekniklerini, Stretto yazım tekniğine varıncaya kadar kullanmıştır. Bu kesit ise, Bela Bartok’un Neo-Klasik özellikler barındıran Yaylılar, Perküsyon ve Çelesta için Müzik adlı eserinde kullandığı füg yapısıyla benzerlikler taşımaktadır.

Eserde Klasik dönem ile benzerlik taşıyan bir diğer unsur ise, yine Beethoven’ın Beşinci Senfoni’sinde uyguladığı gibi, ana temanın ve motiflerinin diğer bölümlerde hatırlatılması uygulanmasıdır. Beethoven Beşinci Senfoni’sinde kullandığı ana temayı ve bu temanın motiflerini, aynı eserin üçüncü bölümünde de kullanırken, Stravinski, Do Majör senfonisinde ilk bölümün ana temasını, parçanın dördüncü bölümünün finalinde tekrar hatırlatarak uygulamıştır.

Eserin enstrümantasyon yapısında yer alan enstrümanlar, Klasik dönem orkestra yapıtlarında da kullanılmasına rağmen, eserde kullanılan enstrüman yapısı ikili orkestra üzerine 3 Trombon ve Tuba eklenerek bir tür farklılık ve modernizasyon sağlanmıştır.

4. BÖLÜM

SERGEI PROKOFIEV

4. BÖLÜM

SERGEI PROKOFIEV

Sergei Prokofiev, birçok eserinde geleneksel bazı form ve gereçlere bağlı kalmış, melodi kavramının önemine her zaman değinmiş bir bestecidir. Ne var ki, bu durum, bestecinin yazdığı her melodinin konserden çıkan dinleyiciler tarafından kolayca söylenebileceği anlamına gelmemektedir. Prokofiev'in kıvrımı-girintisi çok, disonanslara kontrollü bir şekilde yer veren ve ifade gücü yüksek ezgileri, besteciyi müzik tarihinin kalburüstü melodicileri arasında oldukça önemli bir yerde konumlandırmaktadır (Mimaroglu, 2013, s. 52-53).

Prokofiev, bu ezgileme anlayışını kendi söyleriyle şu şekilde ifade etmiştir:

“Daha yalın olmaya ve daha çok melodi vermeye çalışıyorum. Ben de kakışmalar [disonanslar] kullandım. Bach ta kullanmıştı; müziği tatsız tuzsuz olmasın diye. Oysa ki başkaları tuzun yanında bibere de el attılar, öyle ki müzik, karabiber kutusu oldu çıktı. Ağzının tadını bilenlerin midesi bulanmaya başladı. Bence, toplum bundan artık bıkmış usanmıştır. Daha yalın, daha melodik bir müzik istiyoruz; daha duru, daha az karmaşık ruh durumları istiyoruz; kakışmanın, müziğin öğelerinden yalnız biri olarak eski yerine dönmesini ve melodinin gereklerine uymasını istiyoruz.” (Mimaroglu, ibid., s. 51)

4.1 KLASİK SENFONİ

Sergei Prokofiev'in Neo-Klasik eserleri en tanınanı Re Majör tonalitesinde bestelediği, No. 1, Klasik Senfoni'dir. Klasik Senfoni'de, geçmiş dönemlere ait stiller ve biçimsel şablonlar etkili bir şekilde harmanlanmıştır (Grout ve Palisca, 2001, s. 685). Genel özellikleri ve baştan sona sergilediği biçimsel tasarım bakımından, bilinçli bir şekilde, Haydn döneminin stilsel özellikleri model alınarak yazılmıştır (Griffiths, 1986, s. 143). Özünde tonal olan, geniş bir ses alanı içerisinde atlamalar içeren uzun ezgiler, alışılmadık çevrimler ve akor serimleriyle dolu üçlü armoni kullanımı ile birleştirilmiş, böylece hem Klasik hem de modern olan bir üslup ortaya çıkmıştır (Grout ve Palisca, 2001, s. 685).

Müzik tarihi ele alındığında, Klasik dönemde doğan formların en başında Sonat Allegrosu formu gelmektedir. Klasik Senfoni'nin ilk bölümü olan Allegro bu formda yazılmıştır. Klasik Senfoninin, Klasik dönem eserlerine olan bir başka benzerliği de enstrümantasyon yapısıdır. Besteci bu eserinde ikili orkestra yapısı kullanılmıştır. Kullanılan çalgılar iki flüt, iki obua, iki klarinet, iki fagot, 2 trompet, 2 korno, timpani ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır. Klasik döneme ait bir başka stilsel özellik ise güçlü vuruşların kullanım şeklidir. Klasik dönem eserlerinde en çok karşılaşılan güçlü vuruşlar, 4/4'lük ölçü biriminde yazılan eserler için, birinci ve üçüncü vuruşlardır. 4/4'lük ölçü biriminde yazılmış olan Klasik Senfoni'de de bu özelliğin istikrarlı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Orkestral aksanlar için ölçülerin birinci vuruşları seçilmiştir (Örnek 13).

Allegro $\text{♩} : 100$

2 Flauti *a2* *con brio* *ff* *p* *ff*

2 Oboi *ff* *ff*

2 Clarinetti *a2* *con brio* *ff* *p* *ff*

2 Fagotti *ff* *ff*

2 Trombe *ff* *a2* *ff*

2 Corni *ff* *ff*

3 Timpani *ff* *ff*

Violini I *con brio* *ff* *p* *ff* *p leggiero*

Violini II *con brio* *ff* *p* *ff* *p* *mp*

Viole *con brio* *ff* *p* *ff* *p* *p*

Violoncelli *con brio* *ff* *p* *ff*

Contrabassi *ff* *ff*

Örnek 13 - Orkestral Aksanlar: birinci vuruş

Bahsedilen güçlü vuruşlardan bir diğeri olan üçüncü vuruştaki aksanlar da Örnek 14'te yer almaktadır.

10

I

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Archi

10

Örnek 14 - Orkestral Aksanlar: üçüncü vuruş

Prokofiev, senfoninin üçüncü bölümünde Barok dönem süitlerinde düzenli olarak yer verilen Gavotta formunu kullanmıştır. Barok dönemde kullanılan Gavotta formu genellikle Gavotta 1 & 2 şeklinde iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler seslendirilirken öncelikle Gavotta 1 icra edilir, hemen ardından Gavotta 2 çalınır, sonrasında da tekrar Gavotta 1'e geri dönülerek ortaya A,B,A kurgulu üç bölmeli bir şarkı formu çıkmaktadır. Prokofiev'in Klasik senfonide yazdığı Gavotte incelendiğinde, bestecinin tek bir Gavotta bölümü yazdığı ancak bu bir bölümün içerisine yukarıda bahsedilen A,B,A temalarını sıralı olarak kullanarak üç bölmeli şarkı formu oluşturduğu açık bir şekilde görülmektedir.

5. BÖLÜM
MAURICE RAVEL

5. BÖLÜM

MAURICE RAVEL

Empresyonizm (İzlenimcilik) denilince Debussy ile birlikte akla gelen diğer bir besteci olan Ravel, kimi eserlerinde Debussy'nin empresyonist çizgisiyle oldukça benzer bir üslup sergilese de, diğer birçok eserinde Debussy'den ayrılan Neo-Romantik ve/veya Neo-Klasik bir üslup ortaya koymuştur. Debussy'nin tonalitenin geleneksel kurallarını önemsemeyen, belirsiz, bulutlu, mistik ve devamlı akışkan bir karakterde olan müzik tarzına karşın, Ravel'in müziğinde bu tarz ile örtüşmeyen farklı unsurlar yer almaktadır. İstisnai durumlar hariç olmak üzere, Ravel'in müziğinde muğlaklığa yer yoktur, hem armoni hem de biçim anlamında kullanılan unsurlar daha nettir. Belirgin cümle yapıları ve daha düzenli ritmik kalıplar üzerine inşa edilen lirik bir müzik ön plandadır. Diğer bir anlatımla, biçimsel kaygı her anlamıyla Ravel'in müziğinde belirleyici bir özelliktir. Besteci kimi eserlerinde eskinin değerlerini model olarak almıştır. Le Tombeau de Couperin (Couperin'in Kabri) bunlardan birisidir (Morgan, 1991, s. 126).

5.1 LE TOMBEAU DE COUPERIN

Ravel'in Neo-Klasik eserlerinden biri olan Le Tombeau de Couperin adlı eseri, yapısı gereği bir süiti anımsatmaktadır. Ravel'in ilk önce piyanoya bestelediği bu eser sonradan kendisi tarafından orkestraya uyarlanmış ve günümüzde solo piyano ve orkestra hali ile seslendirilmektedir. Eserin solo piyano hali toplam altı bölümden oluşmaktayken, ikili orkestranın kullanıldığı orkestra hali ise toplam 4 bölümden oluşmaktadır. Bu eserin ilk yazıldığı solo piyano versiyonundaki bölümler sırasıyla Prelüd, Füg, Forlane, Rigaudon, Menuet ve Tocatta'dır. Ravel'in orkestrasyonunu yaptığı bölümler ise yalnızca Prelüd, Forlane, Rigaudon ve Menuet bölümleridir. Ravel bu eserin adını (Couperin'in Kabri) verirken, bir diğer Fransız on yedinci yüzyıl bestecisi olan François Couperin'i bu Yeni-Klasikçi çalışmayla onurlandırmıştır.

Eserdeki her bölüm Ravel'in Birinci Dünya Savaşı'nda şehit düşmüş dostlarına adanmıştır. Bu bölümler ve sırasıyla adandığı kişiler şöyledir:

- 1.Prelüd – Jacques Charlot
- 2.Füg – Jean Cruppi
- 3.Forlane – Gabriel Deluc
- 4.Rigaudon – Pascal Gaudin
- 5.Menuet – Jean Dreyfus
- 6.Tocatta – Joseph de Marliave

“Ravel, Birinci Dünya Savaşı’nda hasta arabası şöförü olarak askere alındı. Sağlık durumu askerlik hayatının başarılı olmasına imkan vermedi. 1917 yılında, işsiz güçsüz bir askerlik süresinde, piyano için Le Tombeau de Couperin’i besteledi. Onsekizinci yüzyıl Fransız üslubunun anıldığı bu eserin her bir parçasını savaşta ölen bir arkadaşa ithaf etti.” (Mimaroglu, 2013, s. 28)

Barok ve Klasik dönemlerde sıkça kullanılan bir form olan Menuet, bu eserde yer verilen formlar arasındadır. Klasik dönemde kullanılan Menuet formu ile bu eserde kullanılan Menuet formu arasındaki en büyük fark, Menuet-Trio yerine, bestecinin Menuet-Musette gibi farklı bir kombinasyon benimsemesi olmuştur. Menuet ve Musette kısımları, kendi içlerinde 3 bölmeli şarkı formu olarak organize edilmiştir (Örnek 15: piyano versiyonu).

V. Menuet



Örnek 15 - Menuet

Eserin son bölümü olarak kullanılan Toccata bölümü ise Barok dönem eserlerinde ya kendi başına bir eser olarak, ya Toccata Füg olarak, ya da bir süitin veya bir partitanın ilk bölümü olarak kullulmuştur. Ravel ise, Toccata bölümünü eserin altıncı bölümü olarak son sıraya koyarak, alışılmadık bir uygulamada bulunmuştur (Örnek 16: piyano versiyonu).

VI. Toccata



Örnek 16 - Toccata

Le Tombeau, Ravel'in savaş yılları ve sonrasında içselleştirdiği yalınlık, netlik/açıklık ve teknik mükemmellik arayışına hem yeni bir örnek teşkil etmiş, hem de içerdiği virtüöziteye rağmen 18. Yüzyıl'ın biçimsel modellerini takip eden bir çalışma olarak müzik tarihindeki yerini almıştır (Morgan, 1991, s. 126).

6. BÖLÜM

ARTHUR HONEGGER ve DARIUS MILHAUD

6. BÖLÜM

ARTHUR HONEGGER ve DARIUS MILHAUD

Fransız Altıları olarak tanınan besteciler arasında Arthur Honegger ve Darius Milhaud yazdığı müziklerin Neo-Klasik özellikleri bakımından ön plana çıkmışlardır. Arthur Honegger'in yazı, tarzı kısa-soluklu ezgiler, güçlü ostinato ritimler, koyu orkestral renkler ve tonal armoni üzerinde yoğun disonansların kullanımıyla kendini belli eder. (Hanning, 1998, s. 479). Honegger'in bestecilik anlayışını Milhaud'unkinden farklı kılan en önemli etkenlerden birisi, bestecinin küçüklüğünden beri Bach hayranı olması ve kendi eserlerinde yoğun bir kontrapuntal düşüncü yansımasıdır (Morgan, 1991, s. 167). Milhaud ise geleneksel form ve teknikleri kullanmakla birlikte, bestelerinde etnik müziklere ve bitonalite/politonaliteye de sıklıkla yer vermiştir (Hanning, 1998, s. 480). Ayrıca, bitonal ve politonal olanlar dahil, müziği oldukça melodiktir ve zaman zaman caz etkileri taşımaktadır (Michels ve Vogel, 2015, s. 499).

6.1 PASIFIC 231 ((MOUVEMENT SYMPHONIQUE PASIFIC 231)

*Modere

Zamanın resim sanatında tekrar baş gösteren figüratif öğelerini anımsatan modeller ve birbirini uzaklaştırıcı efektlere yer verilmesi, Neo-Klasik müziği belirgin bir şekilde çağdaş duruma getirmiştir. Honegger'in Pasific 231'i bunun en belirgin örneklerinden birisidir (Griffiths, 2006, s. 242).

Honegger doğduğu havre kentinde ilk kez izlediği lokomotiflere yaşamı boyunca hayran kalmıştı. 1923' te onun Mouvement Symphonique (Senfonik Bölümü) alt başlığıyla bestelediği ilk eserde Pasific 231 numarasını taşıyan lokomotifi betimleyeni oldu. İlk seslendirilişi 1924 yılında Sergei Koussevitzky yönetiminde Paris'te gerçekleşen eser için Honegger, kendisiyle röportaj yapan bir Cenevre gazetesine şunları söylemiştir:

“Lokomotiflere her zaman büyük tutkum var, benim için onlar yaşayan cisimlerdir...Burada çizdiğim Pasific portresinde, lokomotifin gürültüsünü taklit etmek değil onun görüntüsünün etkisini, fiziksel heyecanını da müziğe yansıtmayı

hedefledim. Bu da objektif bir gözlemle gerçekleşti. Makinenin duruken sakin bir nefes alışı, vagonları çekerken harcadığı güç, yavaş yavaş hızlanması, zirveye ulaştıktan sonra 300 tonluk cüssesiyle gecenin içinde saatte 120 mil hızla, fırtına gibi geçişi....” (Aktüze, 2003, s. 1129)

Bir eleştirmenin 'ritme övgü şarkısı' olarak adlandırdığı eserde ritmin yanında dinamikte önemlidir. Biçimsel olarak, kesin ve berrak kısa bir motif sık sık tekrarlanarak ancak varyasyonlarla birbirine oldukça yakın aralıklarla işlenir. Bu arada, müzik unsuru yitirilmeden lokomotif gürültüsü, tonal karakter anlamında bir diğerine aktarılır. Bunda da 4\4'lük ölçüdeki üç mezür içinde ana karakter belirlenmiştir. Mi bemol-Fa, Fa-Sol, Sol-La bemol, Do bemol_Re bemol gibi çok kısa aralıklı iki sesli dörtlüklerle bir lokomotifin pistonunun sert, gergin her bir hareketi, ikinci, üçüncü ve dördüncü hareketlerde bas destekli canlandırılır. Bu hareket, lokomatif hızlandıkça çabuklaşır (Aktüze, 2003, s. 1129).

6.2 LA CREATION DU MONDE (DÜNYANIN YARATILIŞI)

Bale Müziği, Op.81

Savaşı takip eden yıllarda, caz müziği hem Birleşik Devletler'in çevresine hem de Avrupa'ya büyük bir hızla yayılmaya başlamıştır. 1920 ve 1922'de sırasıyla Londra ve New York'ta caz konserlerini takip eden Milhaud, bu türün stilsel öğelerini 1923 tarihli La Creation du Monde (Dünyanın Yaratılışı) balesinde kullanmıştır (Griffiths, 2006, s. 243).

Milhaud'nun, Blaise Cendrars'ın (1887-1961) Afrika Efsanelerinden esinli librettosu üzerine 17 solo çalgı (altı tahta üfleme çalgı, alto saksafon, dört metal üfleme çalgı, piyano, vurma çalgı, iki keman, viyolonsel ve kontrbas) için bestelediği, koreografisini ünlü İsveçli dansçı Jean Börlin'in (1893-1930) dekorlarını ünlü Fransız kübik ressam Fernand Leger'nin (1881-1955) Louvre müzesindeki Babil-Asur figürlerinden esinlenerek yaptığı bale ilk kez 25 Ekim 1923'te Rolf de Mare İsveç Balesi tarafından Theatre des Champs Elysees'de sahnelendi.

Ballet Negre (Zenci Balesi) adıyla tanınan eserde Milhaud, cazı ciddi bir müzikal form olarak, Gershwin'in 1924 tarihli Rhapsodie in Blue'sundan önce ele alan

bir besteci olmuştur. Karmaşık caz ritimlerini, ustaca kullanılan senkoplu melodilerle bir araya getirmiş, ezgiselliği vurgulayarak ama aynı zamanda güçlü konturpuan kullanımıyla, küçük bir orkestraya karşın zengin orkestralarla Blues'ları da içeren bir sentezlemeye varmıştır. Milhaud 1920'de Londra'da Bill Arnold ve topluluğundan ilk kez caz dinlemiş, dönüşünde arkadaşları Jean Wiener ve Clement Doucet ile Amerika'da bulabildikleri blues ve ragtime'ları seslendirmişlerdi. 1923'te ise, gittiği Amerika'da Harlem'de otantik caz ile ilgilenerek müziğini hazırlarken Harlem'in 17 kişilik caz toplulukları örnek almış ve orkestrada viyola yerine saksofona görev vermişti.

“Beş bölümlü bale perde açılmadan çalınan ve eserin tümünde kullanılan 2\2'lik ölçüde, sakın havada, orta hızda (Modere) çalınan bir saksafon solosunu içeren uvertürle başlar. 1.Bölüm (Yaratılıştan önceki kaos), orijinal librettoda 'Tohu-bohu avant la creation'(Yaratılıştan önce tohu-bohu) olarak adlandırılır. Ortada, birbiri üstüne yığılı insan kümesi hareketsiz durmaktadır. Üç tanrı figürü, Nzame, Mebere ve Nkwa adlı yaratılış erkekleri bu yığının çevresinde, çabuk tempolu bir caz figürünün büyümlü tınısı eşliğinde tartışarak dolaşır.

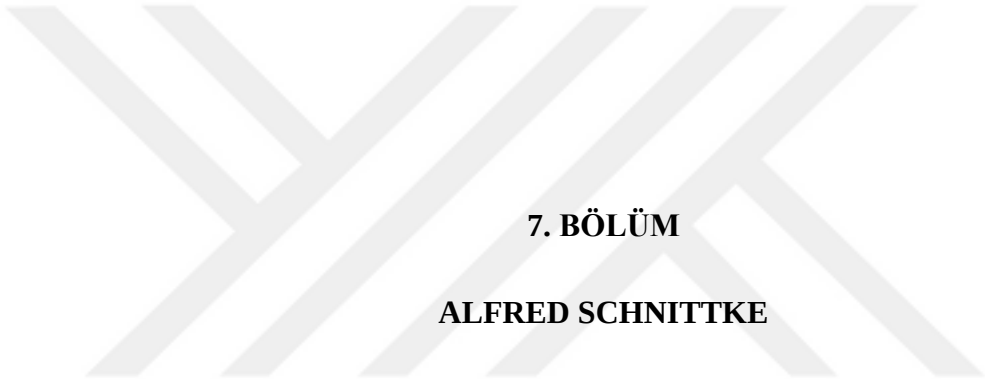
2.Bölümde (Bitkilerin ve hayvanların uyanışı) sakın tempoda flütün solosu ve obuanın blues ezgisi önem kazanır. Ortadaki insan kütlesi şiddetli sıçrayışlarla harekete başlar. Yaratılışın başlaması bir ağacın yavaş yavaş büyümesi, tohumunu toprağa düşürmesiyle yeni bir ağacın oluşumunu çizer. Ağacın yaprakları yere değince yeniden şekillenir, titrer ve hayvan olur. Havada bir fil asılıdır; ağır bir kaplumbağa ve ustaca davranan bir yengeç geçer. Yukarıda maymunlar tırmanmaktadır. Sahne her yaratığın oluşumunda biraz daha aydınlanır.

3. Bölüm (Hayvan dansları, insanın doğuşu) çabuk tempoda, değişken senkoplu melodilerle yansıtılır. Her yaratık bir kadın yada erkek dansçı taratından canlandırılmakta, sırası gelen sahnenin ortasında oluşumunun safhalarını sergilemektedir. Yaratıklar sonra üç tanrı figürü çevresine katılır. Üç figür yeniden hareketlenince ortalık daha da aydınlanır ve ortadaki insan kitlesi senkoplu dans ritmiyle canlanır. Her şey hareket halindedir. Dev bir bacak görünür herkes titrer. karmakarışık bir kafa görünür, herkes heyecanla ellerini yukarı kaldırır. Erkek ve kadının yaratılışıdır bu! İkisi birbirini görür ve - obuanın blues varyasyonu ile - yüzlerini birbirine dönerler...

4.Bölüm (İki insanın vahşi dansı) çok çabuk tempoda, ostinato basın temel motifi eşliğinde önce klarinetle, sonra obua ve saksafon sololarıyla renklenir. Kadın ve erkek bu çılgınca dansa başlayınca, o zamana kadar şekillenmemiş tüm yaratıklar canlanır ve bu ilkel dansa katılır. Sonunda şeytan karakterli, kadın-erkek karışımı N'guil'ler, kötü fetişler, tehdit edici fenalıklar da dönmeye başlar...

5.Bölümde (Sakinleşme, gerilimin azalışı) sakin tempoda önceki bölümlerin motifleri tematik şekilde tekrar belirir. Kadın ve erkek birbirine sarılmıştır. Çevrede dans eden yaratıklarda sakinleşir., hepsi kendi yolunu izleyecektir. Ancak kadın ve erkek öpüşür; Aşk yaratılmıştır ve -metindeki- insanları 'bir dalga gibi taşıyacaktır' sözlerini simgeleyen müzik duyulur; 15 dakikayı ancak geçen süresine karşın, çağdaş müziğiyle, avangard (öncü) desenleriyle ve deneysel (experimental) koreografisiyle modern insanı etkileyen eser bu simgeyle sona erer. Milhaud bu bale müziğini bir Orkestra Süiti (Op.81a) olarak da düzenlemiştir.” (Aktüze, 2003, s. 1429-1430)





7. BÖLÜM

ALFRED SCHNITTKE

7. BÖLÜM

ALFRED SCHNITTKE

Schnittke, diğer Neo-Klasik besteciler arasında, üslubu en farklı ve radikal derecede kendine özgü olan bir müzisyendir. Schnittke'nin adı, her ne kadar, Neo-Klasik müzikten daha çok Polistilist müzik ile daha çok anılsa da, özellikle Barok döneme ait birçok türü, biçimi, tekniği ve besteleme gereçlerini müziğine yoğun olarak entegre etmesi bakımından, Schnittke'nin aynı zamanda bir Neo-Klasist (daha net bir ifadeyle 'Neo-Barok') besteci olduğunu belirtmek yanlış bir saptama olmayacaktır.

Schnittke'nin kendi tabiriyle Polistilist olarak adlandırdığı bestecilik anlayışı, Barok dönemden bestecinin hayata veda ettiği 1998'e kadar var olan birçok müzik stilini bir araya getirir; buna bestecinin kendi eski eserlerinden yaptığı alıntılar, diğer bestecilerden yapılan alıntılar ve popüler müzikler de dâhildir. (Grout ve Palisca, 2001, s. 688).

7.1 CONCERTO GROSSO NO.1

Alfred Schnittke'nin Concerto Grosso No.1 adlı eseri iki solo keman, çembalo, hazırlanmış piyano ve yaylı orkestra için bestelenmiştir. Eser toplam altı bölümden oluşmaktadır (Prelude, Tocatta, Recitativo, Cadenza, Rondo, Postludio) ve altı bölümün dördü Barok türlerden hareketle yazılmıştır. Continuo topluluk, iki solo kemanın virtüöz pasajlarını oluşturan motifleri yoğun bir şekilde kullanır. Eserin armonik yapısı genel anlamda modern iken, kimi zamanlarda aynı motiflerin tonalite içerisinde kullanıldığı, bu ani tonal-atonal geçişlerle eserin dramatik etkisinin etkili bir şekilde artırıldığı gözlemlenmektedir. Eserin beşinci bölümü olan Rondo'da, çingene müziği tarzı tango pasajları, Corelli'den esinli bir ana temadan oluşan kesitlerin arasına "sürreal" bir şekilde serpiştirilmiştir (Grout ve Palisca, ibid., s. 688). Schnittke'nin bu kendine özgü yaklaşımının sonucu, alışlagelmiş Barok ses dünyasının kabusumsu ve sürreal bir bozulması olmuştur (Tiedman, 1992, s. 48).

Toccata bölümü yaylıların kanon girişi ile başlar. Bu tarz girişlere yalnızca Toccata bölümünde değil, genel olarak eserin birçok yerinde rastlanmaktadır. Eserin Recitativo ve Cadenza bölümlerinde de kanonik girişler ve yoğun kontrpuan kullanımı göze çarpmaktadır. Girişler dengeli bir şekilde her bir vuruşa denk gelmekte ve bölüm boyunca devam etmektedir. Ayrıca tek bir fikir üzerine kurulu kanonik atışmalar ve motif imitasyonları hem solo kemanlara hem de Continuo orkestraya eşit olarak dağıtılmış, zaman zaman bu tür diyaloglarda küçük ikili gibi disonans aralıklar üst üste bindirilerek son derece sert tınlayan bir armonik (dikey) etki elde edilmiştir.

Eserin bir diğer bölümü olan Rondo da, birçok Klasik dönem eserlerinde kullanılan büyük rondo formunu tercih etmemiştir. Rondo bölümünün sonu, Klasik üsluptan farklı olarak, karar seste değil, havada kalmışçasına muallakta bitmiş ve hemen ardından gelen Postludio bölümüne bağlanmıştır. Postludio bölümü, yeni bir bölüm olmaktan daha çok, bir canlının son nefesini veriş gibi, sadece bir bitiş, bir yok oluş niteliğindedir. Bölümde girişinde yaylı çalgıların uzun sesleri, solist çalgıların etkileşimi, piyanonun efektsel kullanımı ve bas seslerinin timpanivari bir rol üstlenmesi, oldukça karanlık ve depresif bir atmosfer yaratmıştır.

Eserde çalgıların kanonik (sıralı) girişleri için bkz. Örnek 17 ve Örnek 18.

Örnek 17 - Kanonik Girişler (a)

The image shows a musical score for Violin I and II. The score is in 2/4 time and features a repeating melodic line in the violins. The first entry is marked '1' and the second entry is marked '2'. The dynamics range from pp to p.

Örnek 18 - Kanonik Girişler (b)

7.2 ESKİ STİLDE SÜİT

Pastorale (Moderato), Ballet (Allegro), Menuet, Fugue (Allegro), Pantomime (Andantino)

Schnittke, 1972’de yazdığı 2. Keman Sonatı’na Eski Stilde Süit adını vermiştir. Bu sonat gerçekten de eski stilde, diğer eski müzik türlerinin çağdaş uygulamalarına benzemeyen tarzda bir eserdir.

“1.Bölüm orta hızda (Moderato) bir Pastorale’dir. Süitin en uzun bölümü olan pastorale’de eski çağlardan kalma zarif bir halk şarkısı benzeri kırsal ezgi duyurulur. Aynı ezgi fazla gelişmeden baslarda tekrarlanarak bölüme her zaman egemen olur ve uzun bir trille sona erer... 2.Bölüm çabuk (Allegro) ve oynak bir baledir. Köyde geçen tatil günlerinin neşeli havası ve dansları duyulur. Sanki dere

kenarında, Beethoven stili bir sahne canlandırılır... 3.Bölüm ağır havada, romantik olduğu kadar melankolik ve hülyalı eşlikte duyurulan ve Kreisler stilinde bir Viyana romansına benzeyen menuettir. Solo kemanın zarif ve duygulu tınısı eski bir aşkı anımsatır gibidir...4.Bölüm çabuk (Allegro) tempoda, hareketli ve ritmik bir fügdür. Basit tema, modern ritimlerle geliştirilerek dinleyici -süitin finali gelecekmiş gibi- neşeli havada biraz da uyarılır... 5.Bölümde, ağırca (Andantino) tempodaki yumuşak ve lirik ezgi, ilkel tavrılı akorlar eşliğinde başlar. Ravel'in Bolero'sunu anımsatır biçimde ritmik bir yükselişle gelişen müzik, tizlerde oluşan bir şaşkınlık anı yaratırsa da ezgi yine duyulur ve eser, yumuşayan trillerle ilginç sona ulaşır.” (Aktüze, 2004, s. 2035-2036)

Concerto Grosso No. 1 ile karşılaştırıldığında, her iki eser arasında Neo-Klasik gereçlerin kullanımı bakımından kökten farklılıklar olduğu anlaşılmaktadır. Schnittke, Concerto Grosso No. 1’de, Barok konçerto formunu ve gene Barok döneme ait teknikleri 20. Yüzyıl müziğinin stilsel ve teknik birçok ögesi ile harmanlamış, ortaya ses dünyası, anlatımı ve dili ‘modern’ olan özgün bir sonuç çıkmıştır. Eski Stilde Süit ise, tonal, armonik, kontrapuntal, biçimsel ve stilsel özellikleri itibariyle, Schnittke’nin kayda değer özgün bir katkısı olmaksızın, ait oldukları dönemlerin karakterine sadık kalınarak bestelenmiştir. Eser, sağlam bir işçilik sergilemekle beraber, Concerto Grosso No. 1’de baştan sona var olan Schnittke imzasını taşımamaktadır.

SONUÇ

Romantik Dönem'den sonra, müzikteki tonalite anlayışının değişmesiyle birlikte besteciler, Yirminci Yüzyıl'da yeni arayışlara girmişlerdir. Öncelikle, Fransız besteci Claude Debussy'nin (1862-1918) izlenimciliği müziğe uyarlamasıyla İzlenimci (Impressionist) Müzik, İkinci Viyana Okulu bestecileri Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern (1883-1945) tarafından öncülüğü yapılan ve çoğu zaman 12-Ton tekniği üzerine inşa edilen Anlatımcı (Expressionist) Müzik gibi stil ve akımlar müzik tarihindeki yerlerini almışlardır.

Bu ve benzeri yeni akımlar, her ne kadar müziği geliştiren ve yenilik getiren yapılar olsa da, çoğu zaman dinleyici tarafından algılanması kolay olmamış, kimi zamanlarda tepki çekmiştir. Seyirciden alınan bu geri dönüşler olumsuz gibi görünse de, bu durum, yenilik adına yapılmak istenilenin başarıldığını göstermektedir. Müzik sanatı tarihsel olarak incelendiğinde besteciler, her zaman bir önceki döneme bir tepki ya da atıfta bulunmuş, dolayısıyla yeni müzik stillerinin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Neo-Klasisizm bunlardan biridir.

Eski ile yeninin bir harmanı olan Neo-Klasik eserlerde, besteciler eskiye atıfta bulunurken, atıfta bulunulan dönemin biçimsel yapıları veya o dönemde kullanılan süsleme ve artikülasyon gibi stilsel özellikleri de dikkate almış, Yirminci Yüzyılda eski dönemlere ait teknikleri farklı yöntemlerle hayata geçirmişlerdir.

Bu tez çalışmasında ele alınan besteciler ve Neo-Klasik özellikler sergileyen eserleri incelenmiş, Neo-Klasik olarak nitelendirilen müziklerin temelde dört farklı anlayışla yazıldığı gözlemlenmiştir.

1. Klasik, Barok ve Rönesans dönemlerine ait türlerin ve formların direkt olarak ele alınması ve 20. Yüzyıl müziğinin öğelerine minimal düzeyde yer verilmesi. Dolayısıyla, bu tarz eserlerin daha eski dönemlerde bestelendiği algısının oluşturulması.

2. Klasik, Barok ve Rönesans dönemlerine ait tür, form ve tekniklerin model olarak alınması fakat bu modeller üzerinde 20. Yüzyıl müziğinin belirli tekniklerinin -ciddi bir tavırla- uygulanması.
3. Buna tezat olarak, aynı tür, form ve tekniklerin abartılı ve zaman zaman nükteli bir tavırla işlenmesi; müzikal parodi.
4. Eskiye ait unsur veya unsurların mikro ve makro düzeyde soyutlanarak bestecinin özgün müzik dilini oluşturan en temel malzemeler olarak kullanılması.

Sonuç olarak, bestecilerin sıkı sıkıya bağlı kaldığı tek bir Neo-Klasik modelden bahsetmek sağlıklı bir değerlendirme olmayacaktır. Bu durum olumsuz bir netice değil, aksine, Neo-Klasik müzik üst başlığı altında muhtelif karakterlerde ve dinleyicinin ilgisini daima canlı tutan eserlerin verildiği olumlu bir durumdur.

KAYNAKLAR

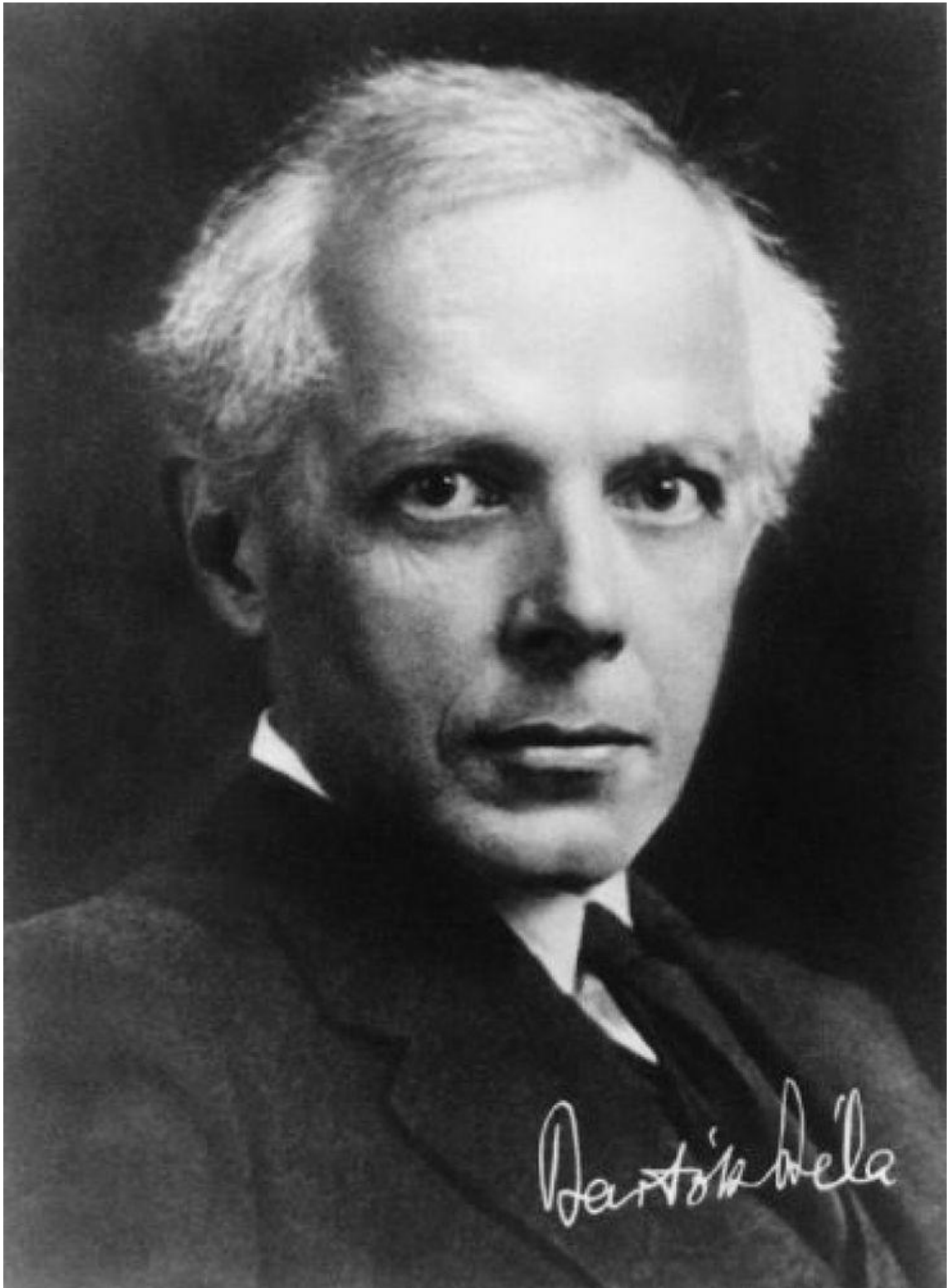
- Aktüze, İrkin (2002); **Müziği Anlamak Cilt 1**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aktüze, İrkin (2002); **Müziği Anlamak Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aktüze, İrkin (2003); **Müziği Anlamak Cilt 3**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aktüze, İrkin (2004); **Müziği Anlamak Cilt 4**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aktüze, İrkin (2004); **Müziği Anlamak Cilt 5**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aktüze, İrkin (2015); **Müziği Anlamak Ek Cilt 1**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Griffiths, Paul (2015); **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, Çev. M. Halim Spatar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Griffiths, Paul (1986); **Dictionary of 20th-Century Music**, Thames and Hudson Inc., New York.
- Grout, Donalt J – Palisca, Claude V. (2001); **A History of Western Music**, W. W. Norton & Company, New York.
- Hanning, Barbara Russano. (1998); **Concise History of Western Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York.
- İbrahimgil, Mehmet Zeki (2012); **Lise Sanat Tarihi 1**, Koza Yayınları, Ankara.
- Kaygısız, Mehmet (2017); **Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kategori Yayıncılık, İstanbul.
- Michels, Ulrich - Vogel, Gunter (2015); **Müzik Atlası**, Alfa Müzik, İstanbul.
- Mimaroglu, İlhan (2013); **11 Çağdaş Besteci**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Mimaroglu, İlhan (2014); **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Morgan, Robert P. (1991); **Twentieth-Century Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York.
- Richard Tiedman. (1992). *Tempo*, (182), 47-48.
<http://www.jstor.org/stable/946115> [12 Mayıs 2018]
- Say, Ahmet (1997); **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Selanik, Cavidan (2010); **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

- Yöre, Seyit (2011); **ÇAĞDAŞ MÜZİK: BESTECİLİK ANA AKIMLARI, TEKNİKLERİ VE BAŞLICA BESTECİLER**, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 3, 2011.





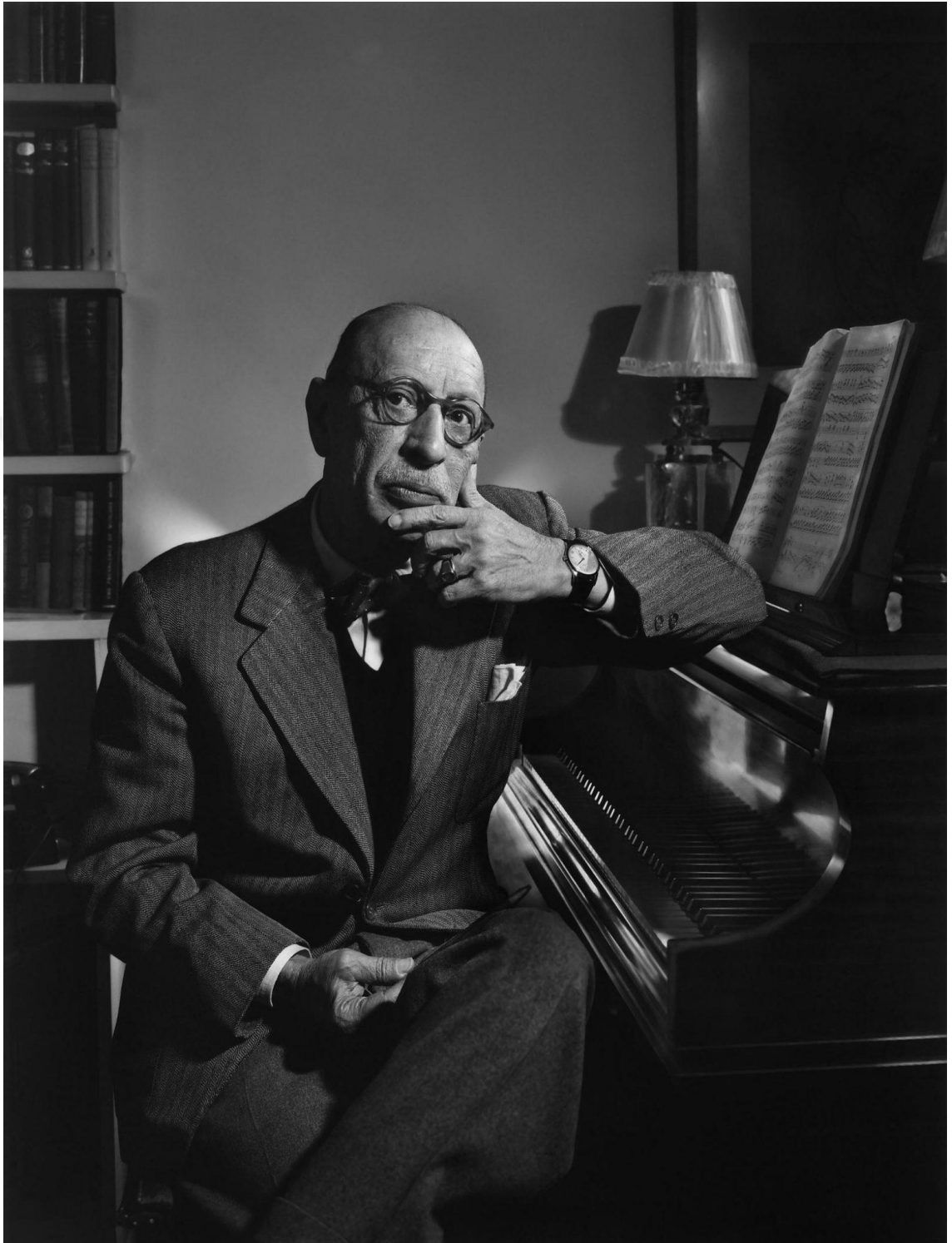
EKLER



EK 1: BELA BARTOK



EK 2: PAUL HINDEMITH



EK 3: IGOR STRAVINSKY



EK 4: SERGEI PROKOFIEV



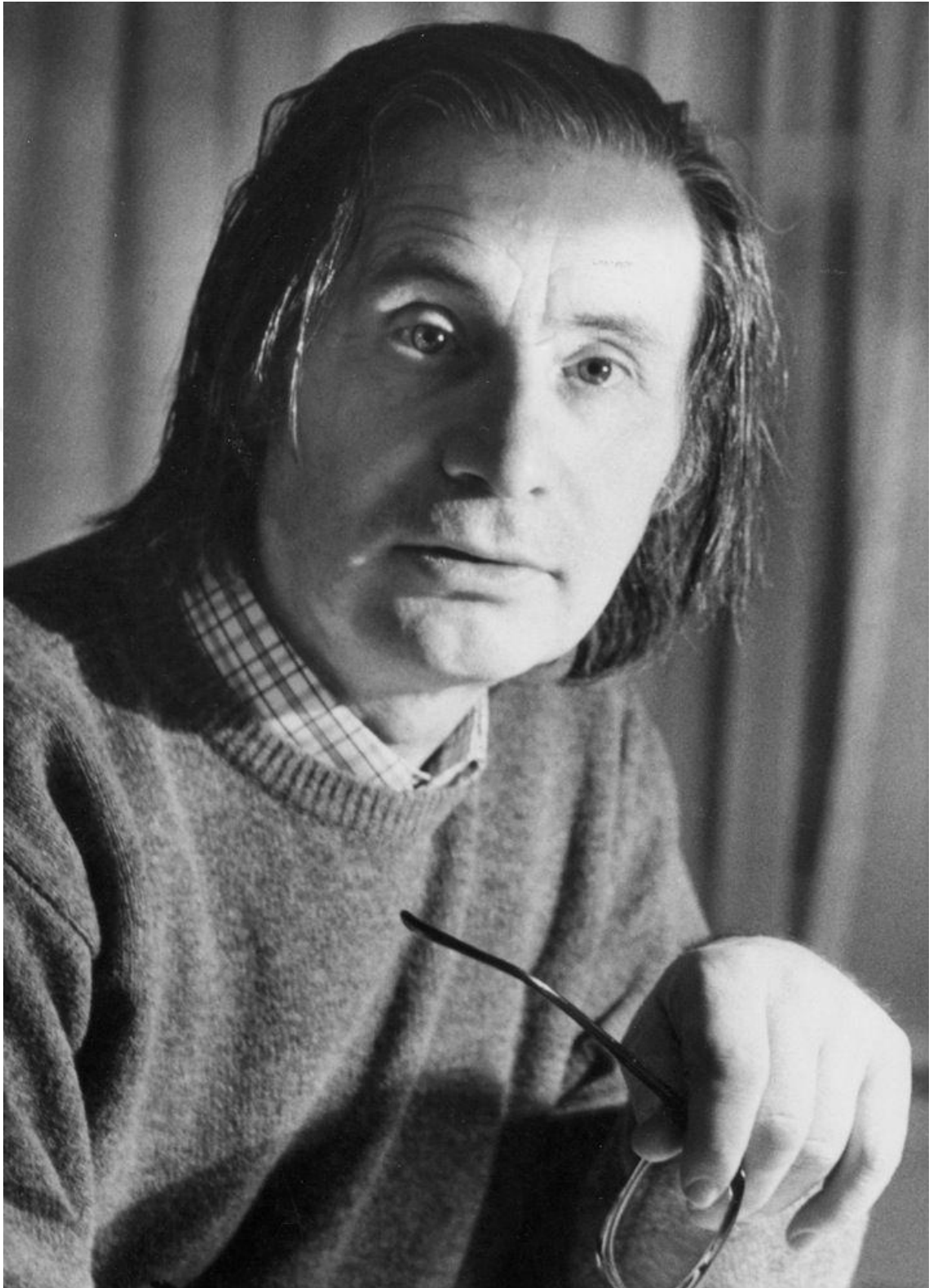
EK 5: MAURICE RAVEL



EK 6: ARTHUR HONEGGER



EK 7: DARIUS MILHAUD



EK 8: ALFRED SCHNITTKE

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Yiğitcan GÖZOĞLU

Doğum yer ve yılı: İzmir, 1991

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans, 2010 – 2015, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği, Kompozisyon Anasanat Dalı.

Lise, 2005 – 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Piyano Anasanat Dalı

İş Tecrübesi:

İşıl Saygın Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Öğretmenliği, Devlet Tiyatroları Opera ve Balesi Çalışanları Yardımlaşma Vakfı Müzik Öğretmenliği, Altay Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Müzik Öğretmenliği.